Me enamoran en Jaén:

XXV Aniversario del Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza

Javier Marín-López
Ascensión Mazuela-Anguita
(editores)

Diputación de Jaén

Vol I
Estudios

fe
ma
UB

ME ENAMORAN EN JAÉN

Me enamoran en Jaén : XXV aniversario del festival de música antigua de Úbeda y Baeza / Javier Marín-López, Ascensión Mazuela-Anguita (Eds.). -- Jaén : Diputación Provincial de Jaén, Área de Cultura y Deportes, 2021.

2 v. : il ; 21 x 25 cm
Contiene : v.1. Estudios – v.2. Testimonios
ISBN 978-84-15583-62-2 (vol.1) -- 978-84-15583-63-9 (vol.2)
1. Festivales musicales 2. Edad Antigua I. Marín López, Javier, ed,lit. II. Mazuela Anguita, Ascensión, ed.lit. III. Jaén (Provincia). Diputación. Área de Cultura y Deportes, ed. IV. Serie

78

© de la edición
Diputación Provincial de Jaén, Área de Cultura y Deportes

© de los textos, sus autores

© de las imágenes, sus autores

Coordinación y edición:
Javier Marín-López y Ascensión Mazuela-Anguita
Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza

Diseño y maquetación: José Miguel Blanco
Impresión: Diputación Provincial de Jaén

ISBN: 978-84-15583-61-5 (o. c.)
978-84-15583-62-2 (vol. 1)
978-84-15583-63-9 (vol. 2)
Depósito legal: J-668-2021

Impreso en España, noviembre de 2021

Me enamoran en Jaén:

XXV Aniversario del Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza

Javier Marín-López
Ascensión Mazuela-Anguita
(editores)

Diputación de Jaén

Vol I
Estudios

El Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza (FeMAUB) nació en 1997 con el propósito de añadir un encuentro musical a los atractivos artísticos y culturales de ambas ciudades, declaradas conjuntamente Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO en 2003. La historia del festival va unida al paisaje urbano de Úbeda y Baeza y a los múltiples espacios renacentistas que sirven de auditorio. Además, desde la capitalidad cultural de Úbeda y Baeza, el FeMAUB se ha proyectado al territorio a través del Festival Vandelvira, acogiendo conciertos en diversos enclaves de la provincia de Jaén, muchos diseñados por el insigne arquitecto Andrés de Vandelvira (1505-1575). Desde sus orígenes ha apostado por la recuperación y difusión del patrimonio musical ibérico e hispanoamericano, dando a conocer por medio de conciertos de estreno y primeras grabaciones mundiales esa vasta y, a veces, olvidada parte de la cultura musical.

The Early Music Festival of Úbeda & Baeza (*Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza, FeMAUB*) was established in 1997 to act as a showcase for the artistic and cultural attractions of the two towns, both of which were jointly declared UNESCO World Heritage sites in 2003. The history of the festival is linked to the urban landscape of Úbeda and Baeza and to the numerous Renaissance spaces which serve as auditoriums. Moreover, the cultural centrality of Úbeda/Baeza allows the FeMAUB to impact the territory through the Vandelvira Festival, which hosts concerts in several sites of the Jaén province, many of them designed by the well-known architect Andrés de Vandelvira (1505-1575). From its origins, the FeMAUB has promoted the recovery and diffusion of the Iberian and Latin-American musical heritage, making this vast, and sometimes forgotten, part of culture known by means of premiere concerts and new worldwide recordings.

1997 - 2021

Fe·M·A·U·B

FESTIVAL DE MÚSICA ANTIGUA DE ÚBEDA Y BAEZA

Esta publicación es fruto de un trabajo de investigación promovido por el Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza, con motivo de la celebración del 25 aniversario de su creación.

This publication is the result of a research project promoted by the Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza, on the occasion of the celebration of the 25th anniversary of its foundation.

Instituciones organizadoras

Junta de Andalucía
Consejería de Cultura y Patrimonio Histórico

Diputación de Jaén

Excmo. Ayuntamiento de Úbeda

Excmo. Ayuntamiento de Baeza

UNIA Universidad Internacional de Andalucía

Universidad de Jaén

UNED Úbeda
Centro Asociado "Andrés de Vandelvira" de la provincia de Jaén

Gobierno de España · Ministerio de Cultura y Deporte · inaem

REMA / Early Music in Europe

festclásica

Úbeda · Baeza
Patrimonio Mundial

El Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza ha contribuido enormemente a lo largo de sus veinticinco años de historia a enriquecer la oferta cultural de esta provincia y proyectarla fuera de nuestras fronteras gracias a la excelencia de su programación y a su cuidada organización, lo que ha posibilitado que sea considerado como uno de los eventos más importantes dedicados a la música antigua de nuestro país.

En este festival, que ha apoyado la Diputación de Jaén desde su nacimiento, se han dado cita los más prestigiosos solistas y agrupaciones del panorama internacional, que han acercado al público un repertorio musical que no figura de forma habitual en la programación del resto de certámenes a nivel nacional, algo que ha potenciado aún más su singularidad. Obras de la Edad Media, del Renacimiento y del Barroco –muchas inéditas, incluso– han sonado gracias al Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza en espacios de estas ciudades Patrimonio de la Humanidad cuyo diseño fue concebido expresamente para ser escenario de la interpretación de piezas de compositores de música antigua como Tomás Luis de Victoria, Francisco Guerrero o Cristóbal de Morales, entre muchos otros.

La divulgación de estas composiciones ha sido eje fundamental de este festival, que ha realizado un trabajo excepcional para la recuperación de las mismas y darlas a conocer a la sociedad, contribuyendo así a incrementar el conocimiento sobre la rica historia musical de nuestro país. Una aportación social y cultural que ha ido mucho más allá, puesto que el Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza ha desarrollado también una extensa labor de investigación que ha permitido sacar a la luz a lo largo de estos veinticinco años obras desconocidas hasta el momento y hacerlas sonar de nuevo ante el público en edificios históricos para las que fueron concebidas.

Conventos, iglesias, palacios –no solo de las ciudades Patrimonio de la Humanidad de Úbeda y Baeza, sino de toda la provincia– han abierto sus puertas para acoger conciertos a través de este evento, que ha realizado también una importante aportación en la difusión del rico patrimonio histórico-artístico del paraíso interior jiennense. La Diputación de Jaén ha impulsado este festival en su proyección a otros escenarios de la provincia, con el objetivo de hacer llegar la música antigua hasta otros municipios jiennenses que atesoran edificios históricos de Andrés de Vandelvira, facilitando así que este repertorio musical sea apreciado por un mayor número de personas y poniendo en valor el inmenso legado de este arquitecto en la provincia de Jaén.

La trayectoria de este festival a lo largo de estos veinticinco años permite, sin duda, subrayar su valiosa aportación a la oferta musical y cultural no solo a nivel provincial, sino también a nivel andaluz y nacional. Pero esta conmemoración debe servir también para poner de relieve cómo su celebración es fiel reflejo del fuerte vínculo que existe entre dos ciudades Patrimonio de la Humanidad, Úbeda y Baeza, las cuales tienen en este evento cultural de referencia un argumento más para certificar su complementariedad y unión, puesto que este festival las convierte cada mes de diciembre en un único y extraordinario escenario musical.

DIPUTACIÓN DE JAÉN

Francisco Reyes Martínez

Presidente de la Diputación Provincial de Jaén

ÍNDICE VOLUMEN I · ESTUDIOS

INTRODUCCIÓN

Javier Marín-López 15
El reto de historiar un festival

I. CONTEXTOS

Isaac Alonso de Molina 33
El FeMAUB en el contexto de la música antigua en Europa

Guillermo Fernández Rodríguez-Escalona 53
La música antigua en el horizonte de los festivales españoles: indicios de una crisis

II. IMAGEN E IDENTIDAD CORPORATIVA

Francisco Vidal-Castro 73
Lengua árabe, caligrafía y arte. El simbolismo del logotipo del FeMAUB desde el arabismo

José Antonio Gutiérrez Álvarez 83
La cartelería del FeMAUB: la construcción de una marca gráfica distintiva

III. ESPACIOS Y ARTISTAS

José Joaquín Quesada Quesada 107
Música, arquitectura y territorio: los espacios del FeMAUB

Mario Guada Gutiérrez 143
Los artistas del FeMAUB: más rápidos, más altos, más fuertes

IV. RECEPCIÓN Y AUDIENCIAS

Cristina Fernandes 169
Entre el oído y el intelecto: periodismo y crítica musical en el FeMAUB

John Sloboda 193
Audiencias contemporáneas para la música clásica: evaluación teórica y práctica y aplicación a la música antigua

V. INVESTIGACIÓN Y TRANSFERENCIA

Bernardo García-Bernalt Alonso 215
Los espejos rotos de la memoria: música antigua y recuperación de patrimonio musical en el FeMAUB

Elena Castro-Martínez, Albert Recasens e Ignacio Fernández de Lucio 231
Los festivales de música antigua, espacios para la innovación y la transferencia del conocimiento

VI. ACTIVIDADES ACADÉMICAS Y PROYECTO EDUCATIVO

Drew Edward Davies 255
De la periferia al centro: el FeMAUB y las redes académicas globales

Isabel M.ª Ayala Herrera 271
El festival invita al concierto: espectáculos didácticos del FeMAUB y otras actividades divulgativas

VII. MEMORIA SONORA

Pablo J. Vayón 311
Ventanas: un acercamiento a la fonografía del FeMAUB

María del Ser Guillén 331
Las grabaciones en vivo del FeMAUB: alcance y potencialidades de un modelo de discurso sonoro

VIII. IMPACTO Y RETORNO LOCAL

Inmaculada Herrador Lindes 355
El FeMAUB en el desarrollo socioeconómico de la provincia de Jaén

Bibliografía 379

IX. DIRECTORIO

Javier Marín-López 399
El Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza: índice temático (1997-2020)

1 Información 400

2 Programación general 410

3 Intérpretes 434

4 Compositores programados 443

5 Efemérides conmemoradas 454

6 Programas de recuperación y estrenos 455

7 Espectáculos didácticos, familiares y sociales 473

8 Exposiciones, muestras y pasacalles 474

9 Actividades académicas 474

10 Publicaciones 481

11 Grabaciones en directo de Radio Clásica (RNE) 485

12 Proyectos discográficos 487

Anexos gráficos 489
Anexo 1. FeMAUB
Anexo 2. FeMAAV

fe
ma
U·B

INTRODUCCIÓN

Resumen

Este trabajo esboza el proceso de surgimiento, transformación y consolidación del Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza (FeMAUB), en el que resultó clave el impulso de las políticas de hermanamiento cultural de ambas ciudades, la tradición musical de Úbeda y Baeza y el propio desarrollo del movimiento de la música antigua en España la década de 1990. Asimismo, el texto incide en la multiplicidad de usos y funciones asociadas a los festivales de música –en sus distintos modelos–, su creciente desarrollo e impacto en la sociedad contemporánea y la necesidad de su investigación académica desde el paradigma de los *festival studies*, con los retos teóricos y metodológicos que ello implica. Finalmente, se presenta la estructura de contenidos del libro, en el que se ofrece por primera vez una evaluación comprensiva del FeMAUB desde distintas disciplinas por parte de un equipo internacional de autores.

Abstract

This paper outlines the process of emergence, transformation and consolidation of the Early Music Festival of Úbeda and Baeza (FeMAUB), in which the impulse of the cultural twinning policies of both cities, the musical tradition of Úbeda and Baeza, and the flourishing of the early music revival in Spain in the 1990s were key. The text also stresses the multiplicity of uses and functions associated with music festivals—in their different models—, their growing development and impact on contemporary society, and the need for academic research from the paradigm of the "festival studies", with the theoretical and methodological challenges that this implies. Finally, the structure of the book's contents is presented, offering for the first time a comprehensive overview of the FeMAUB from different disciplines by an international team of authors.

EL RETO DE HISTORIAR UN FESTIVAL

JAVIER MARÍN-LÓPEZ[1]

Introducción

Para el Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza (FeMAUB), 2021 es un año especial y singular al conmemorarse los veinticinco años de su creación. Su puesta en marcha se debió a una confluencia de especiales circunstancias: por un lado, la voluntad de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía de descentralizar la actividad cultural de la Comunidad Autónoma, creando nuevos eventos en provincias periféricas; por otro, el refuerzo de la nueva candidatura de las ciudades de Úbeda y Baeza ante la UNESCO con una actividad cultural conjunta, tras el intento fallido de 1989[2]. El FeMAUB, pues, fue el instrumento político-cultural que vino a catalizar los esfuerzos institucionales de distintos organismos para idear un evento de relevancia en dos ciudades que aspiraban a su inclusión en la Lista Representativa del Patrimonio Mundial[3]. La recuperación y recreación de la música en espacios patrimoniales del Renacimiento –periodo fundamental en la historia artística de ambas localidades–, su ubicación en torno a las fiestas nacionales de la Constitución (6 de diciembre) y de la Inmaculada (8 de diciembre) –para así favorecer el desarrollo de un incipiente turismo cultural de interior–, y la idea de ir más allá de un mero ciclo de conciertos –impulsando el conocimiento histórico de la música– fueron, desde el comienzo, rasgos definitorios del joven festival.

1 Doctor en Musicología por la Universidad de Granada, Catedrático del Área de Música de la Universidad de Jaén y Director General y Artístico del FeMAUB.

2 El FeMAUB, de hecho, es citado en AA.VV. *Propuesta de inscripción en la lista de Patrimonio Mundial. Los conjuntos monumentales renacentistas de Úbeda y Baeza. España, junio de 1999.* [S.l], Ayuntamiento de Úbeda, Ayuntamiento de Baeza y Junta de Andalucía, 1999. Anexo IV, Informe socio-económico, p. 10. <https://www.turismodeubeda.com/index.php/es/conoce-ubeda/descargas/turismo-y-monumentos/file/65-formulario-inscripcion-lista-patrimonio-mundial-ubeda-baeza> (todas las webs citadas en este trabajo se encontraban activas en agosto de 2021). Véase también AA.VV. *Conjuntos monumentales de Úbeda-Baeza, Patrimonio Mundial. Enclave dual del Renacimiento español*. Sevilla, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 2003.

3 En la prensa de los primeros años, el FeMAUB se presenta como un evento organizado por la Consejería de Cultura con la colaboración de la Diputación Provincial de Jaén, los Ayuntamientos de Úbeda y Baeza y la Asociación Cultural "Amigos de la Música", involucrada en las tres primeras ediciones (1997-1999). Este colectivo era el responsable de organizar, desde 1989, el Festival Internacional de Música y Danza "Ciudad de Úbeda".

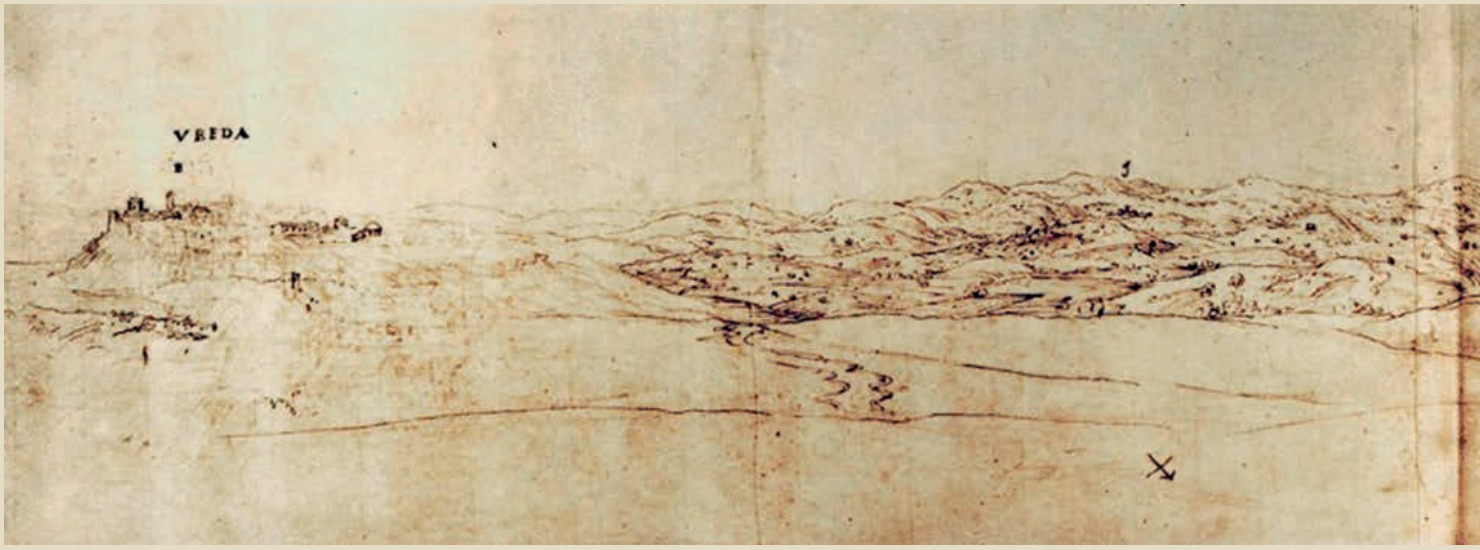


FIG. 1 Anton van den Wyngaerde, Vista panorámica de Úbeda y Baeza, *ca*. 1564-67. Londres, Victoria and Albert Museum, Prints, Drawings & Paintings Collection, (95-H-54)8455-11r. Fotografía: Victoria and Albert Museum.

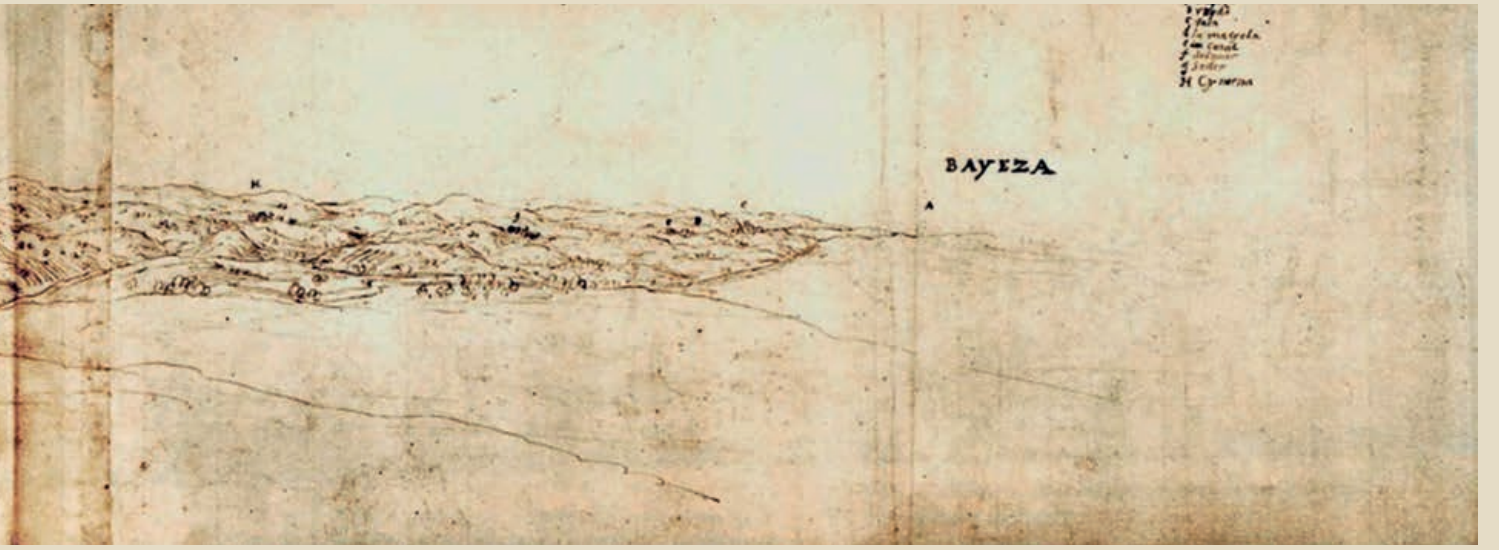
El nacimiento del evento, a finales de la década de 1990, se producía en un momento de gran efervescencia, pues coincidía con el cierre de un primer ciclo o, si se quiere, el inicio de una segunda fase de crecimiento y profesionalización de la música antigua a nivel europeo[4]. En el caso español, algunos de los hitos de esos años fueron la proliferación de grupos y festivales dedicados a la música antigua (entre ellos el FeMAUB); la introducción de estudios especializados en conservatorios y universidades; la expansión de la industria discográfica asociada al sector, difundida a través del boletín *Diverdi*; la puesta en marcha de iniciativas como la revista multinacional *Goldberg Magazine* en 1997 (con su revista de actualidad asociada *Variaciones*); el inicio de la emisión del programa "Música antigua" de Radio Clásica (RTVE) en octubre de 2000[5]; la adhesión de los primeros festivales españoles a la Red Europea de Música Antigua (REMA), creada en 2000; y la fundación de la Asociación Española de Grupos Vocales e Instrumentales Especializados (AEGIVE) en 2006. La crisis financiera de 2008 afectó gravemente a la incipiente articulación del sector, llevándose por delante diversas iniciativas –entre ellas *Goldberg*, AEGIVE y *Diverdi*–[6]. Todos ellos fueron hechos de gran trascendencia para la generalización de la música antigua en el panorama concertístico español.

Alcanzado el reconocimiento mundial por parte de la UNESCO el 3 de julio de 2003, el FeMAUB se consolidó en la agenda cultural de ambas ciudades y desde entonces se ha venido celebrando cada año de manera ininterrumpida, sorteando tanto épocas relativamente benignas como otras de crisis económicas, emergencias sanitarias y turbulencias institucionales. Soplase el viento a favor o en

4 FRANÇOIS, Pierre. *Le monde de la musique ancienne. Sociologie économique d'une innovation esthétique*. París, Économica, 2005.

5 Durante su primera temporada, el nombre del programa fue "Perfiles de Música Antigua", siendo presentado desde el comienzo por Sergio Pagán, uno de los principales divulgadores radiofónicos de la música antigua. Con anterioridad existieron en Radio Clásica otros programas dedicados a estos repertorios, tales como "De Música Antiqva", "De hoy a ayer", "Los tesoros de Orfeo", "Diccionario de Antigüedades" y "Conversación galante". Agradezco esta información a Sergio Pagán.

6 De las cenizas de la crisis surgieron iniciativas de interés aún activas como GEMA, la Asociación de Grupos Españoles de Música Antigua (2010) o el portal < http://MusicaAntigua.com> (cuyos artículos más tempranos son del mismo 2010), con su canal de YouTube asociado (<https://www.youtube.com/user/Belarmo>, creado en 2012). Este proceso de instauración de la música antigua en España no ha sido estudiado con el detalle y la amplitud que requiere, quizá por la relativa juventud del movimiento y la falta de una cierta perspectiva histórica; con carácter introductorio, véase AA.VV. "El 'boom' de la música antigua" (dosier temático). *Ritmo*, 69, 695 (feb. 1998), pp. 60-65; y AA.VV. "La música antigua en España" (dosier temático). *Scherzo*, 30, 308 (jun. 2015), pp. 69-86.



contra, el festival ha seguido fiel a su cita desde hace veinticinco años, manteniendo vivo un espíritu de unión de Úbeda y Baeza que se rastrea en fuentes históricas desde la Edad Media. Ya en 1244, con las ciudades recién incorporadas a la Corona de Castilla por Fernando III "el Santo", ambos concejos decidieron firmar un hermanamiento para la explotación mancomunada de montes y baldíos[7]. Más tarde, en pleno siglo XVI, Úbeda y Baeza aparecen representadas en la misma vista panorámica –aunque sin apenas detalle– en la serie de paisajes de grandes ciudades españolas dibujadas por el pintor flamenco Anton van den Wyngaerde (Figura 1), subrayando esta idea de unidad cultural o, mejor, de dualidad complementaria, que las hace funcionar, en muchos aspectos, como una sola ciudad. Otros muchos viajeros, cronistas y cartógrafos, siguiendo las rutas hacia Sevilla o Granada, se detuvieron en distintas épocas para describir o ilustrar –con más o menos fortuna y realismo– la evolución paralela de ambas localidades (Figuras 2 y 3), a las que el escritor estadounidense MacKinley Helm se refirió como las "hermanas olvidadas"[8].

7 Argente del Castillo Ocaña, Carmen. "La hermandad de pastos entre Úbeda y Baeza (1244-1504)". *Cuadernos de Estudios Medievales y Ciencias y Técnicas Historiográficas*, 14-15 (1988), pp. 145-157. Más adelante, en 1319, volvió a firmarse otro acuerdo de hermanamiento de ambos concejos para su mutua defensa; véase Rodríguez Molina, José (dir.). *Colección diplomática de Baeza (siglos XIII-XV)*. 2 vols. Jaén, Colegio Universitario de Jaén, 1983, vol. 1, documento 18, p. 50. El 12 de junio de 1998 se produjo un nuevo hermanamiento, con vistas a mejorar la coordinación y la preparación del expediente de valores para la UNESCO.

8 Helm, MacKinley. "The Forgotten Sisters. Ubeda y Baeza". *Spring in Spain.* Nueva York, Harcourt, Brace and Company, 1952, pp. 79-89.

Fig. 2 Vista meridional de la ciudad de Úbeda. *Atlante español o descripción general geográfica, cronológica e histórica de España*, tomo XIII, lámina 16 (Madrid, Imprenta de González, 1787). Fotografía: Biblioteca Digital Hispánica.

Fig. 3 Vista septentrional de la ciudad de Baeza. *Atlante español o descripción general geográfica, cronológica e histórica de España*, tomo XII, lámina 15 (Madrid, Imprenta de González, 1787). Fotografía: Biblioteca Digital Hispánica.

1 Dos ciudades, un festival

La creación del FeMAUB puede verse también como la continuidad de una larga tradición musical en ambas ciudades. Por ejemplo, a Rogato de Baeza (siglo VII), primer obispo de la diócesis baezana, se le atribuye una pieza en el Antifonario visigótico-mozárabe de la Catedral de León (Figura 4). Y en su *Risalat fi fadl al-Ándalus (Elogio del Islam español)*, el poeta cordobés al-Saqundi (†1231) mencionó la fama de ciertas histrionisas (*al-malahi*) y bailarinas de la Úbeda almohade, "célebres por la viveza de su ingenio y por su arte"[9].

9 Al-Saqundi (Abu-l-walid Ismail ibn Muhammad). *Elogio del Islam Español (Risala fi fadl al-Andalus)*. Traducción española de Emilio García Gómez. Madrid, Imprenta de Estanislao Maestre Pozas, 1934, p. 107.

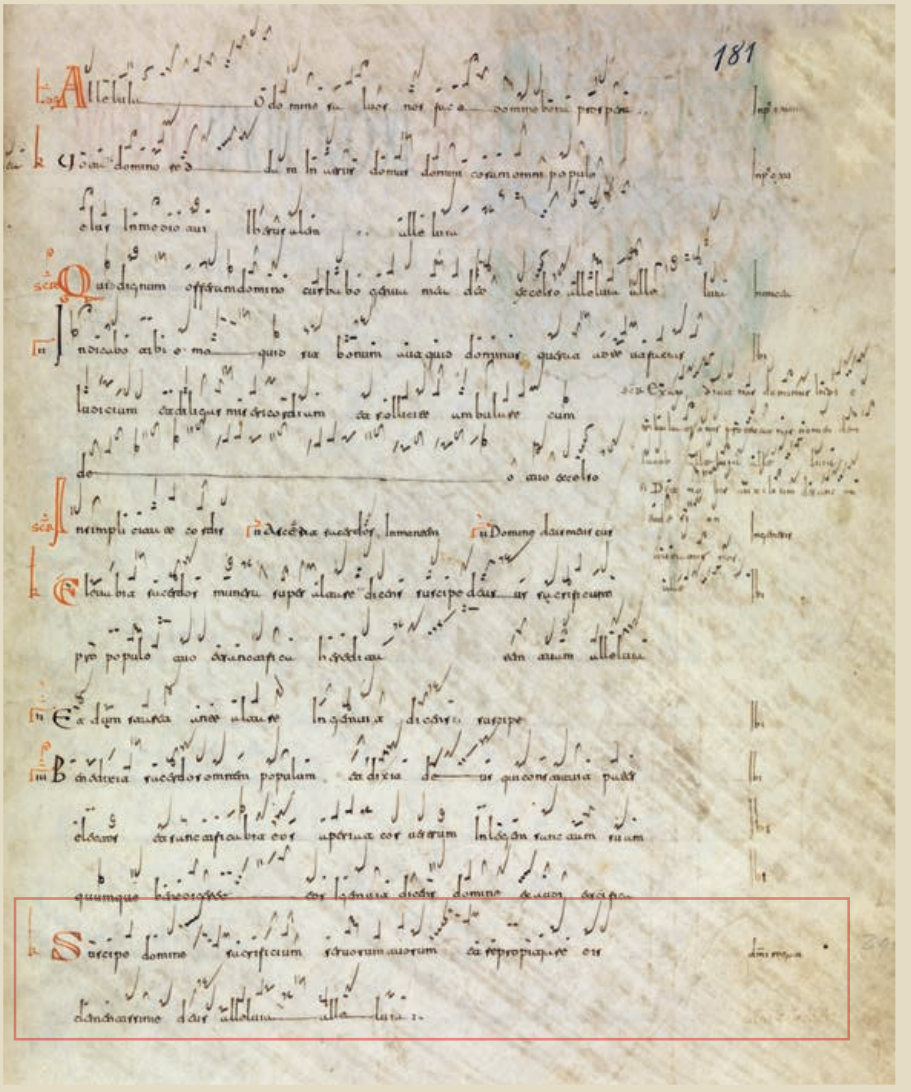


Fig. 4 "Dmi. Rogati" [¿Rogato de Baeza?], *Suscipe, Domine, sacrificium servorum tuorum*, notación adiastemática. León, Archivo Catedralicio, MS 8 ("Antifonario de León"), siglo X, fol. 281r. Fotografía: Biblioteca Virtual de Patrimonio Bibliográfico.

FIG. 5 Mateo Núñez Fernández, inicio del motete *Ne timeas, Maria* (1685), notación mensural blanca. Baeza, Museo Catedralicio, libro de polifonía 6, mediados del siglo XVII, fols. 3v-4r. Fotografía: Francis Cano.

Durante gran parte de la Edad Moderna, hubo al menos cinco capillas musicales o conjuntos estables de músicos profesionales adscritos a instituciones eclesiásticas y a cuyo cargo estaba la interpretación de la música polifónica. Tres de ellas se situaban en Úbeda (Colegiata de Santa María, Capilla de El Salvador y Hospital de Santiago) y dos en Baeza (Colegiata de Santa María del Alcázar y Catedral de Baeza, primera sede episcopal de Andalucía, que ha conservado una interesante colección de libros de música con obras locales; FIGURA 5). Algunas de estas capillas fueron resultado de iniciativas privadas, al igual que los edificios a los que se vinculaban. Otras instituciones urbanas como parroquias, conventos, monasterios y cofradías desarrollaban una actividad musical acaso menos espectacular pero igualmente efectiva, con el omnipresente canto llano y el órgano[10]. Por la fama de sus seises, ambas ciudades eran, al mismo tiempo, una reputada cantera de voces para los cabildos catedralicios de Sevilla, Málaga, Granada

10 Junto con la la visión de conjunto de JIMÉNEZ CAVALLÉ, Pedro. *La música en Jaén*. Jaén, Diputación Provincial de Jaén, 1991, existen algunos estudios particulares. Para Úbeda, véase MARÍN, Miguel Ángel. "¿Una historia imposible? Música y devoción en Úbeda durante el antiguo régimen". *Úbeda en el siglo XVI*. Arsenio Moreno Mendoza (ed.). Úbeda, Fundación Renacimiento y Editora El Olivo, 2002, pp. 141-166; MARÍN-LÓPEZ, Javier. "Music Regulations and Sacred Repertories in a Ducal Town Without a Duke: Francisco de los Cobos and the Sacra Capilla of El Salvador in Sixteenth-Century Úbeda". *Hearing the City in Early Modern Europe*. Tess Knighton y Ascensión Mazuela-Anguita (eds.). Turnhout, Brépols, 2018, pp. 241-276; ALMAGRO GARCÍA,

y Jaén. Con el poder de sus concejos realengos, el prestigio de la Universidad de Baeza –una de las cuatro universidades fundadas en Andalucía en el siglo XVI– y los medios económicos de su influyente clase nobiliaria, la vida musical de Úbeda y Baeza fue muy intensa y se materializó en el pago de ediciones musicales, el encargo de composiciones, el coleccionismo de instrumentos y partituras y un sinfín de prácticas orales de las que pocas veces han quedado testimonios musicales escritos (Figura 6).

Fig. 6 Gaspar de la Cintera, *Coplas y chistes muy graciosos para cantar y tañer al tono de la viguela, ahora nueuamente hechas por Gaspar de la Cintera, priuado de la vista, natural de Vbeda, y vezino de Granada*, portada (Valladolid, Diego Fernández de Córdoba, 1570). Madrid, Biblioteca Nacional de España, R/31364/18. Fotografía: Biblioteca Digital Hispánica.

Antonio; Perales Molada, Rosa María; y Segura Moreno, Isabel. "Música y ciudad en la Úbeda de la Edad Moderna". *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 221 (2020), pp. 229-273; e idem. "Notas históricas sobre la capilla de música de la colegiata de Santa María de los Reales Alcázares de Úbeda, Jaén (siglos XVI-XVIII)". *Anuario Musical*, 75 (2020), pp. 203-228. Para Baeza, véase Jiménez Cavallé, Pedro. "La música en la Catedral de Baeza durante el siglo XVI". *Estudios. Homenaje al Profesor Alfonso Sancho Sáez*. 2 vols. Granada, Universidad de Granada, 1989, vol. 1, pp. 193-205; Castilho, Maria Luísa Correia. *As obras de Manuel de Tavares e o desenvolvimento da policoralidade na polifonia portuguesa do século XVII*. Tesis doctoral inédita, Universidade de Évora, 2009; Marín-López, Javier. "Un tesoro musical inexplorado: los libros de polifonía de la Catedral de Baeza". *Estudios de Humanismo Español. Baeza en los siglos XVI y XVII*. María Águeda Moreno Moreno (ed.). Baeza, Ayuntamiento de Baeza, 2007, pp. 319-346; e idem. "Música y ceremonial urbano en la Baeza de la Edad Moderna". *Baeza: Arte y Patrimonio*. María F. Moral Jimeno (ed.). Jaén, Diputación Provincial de Jaén y Ayuntamiento de Baeza, 2010, pp. 101-115, entre otros.

Fig. 7 Capilla mayor de la iglesia –hoy Auditorio– del Hospital de Santiago de Úbeda, *ca*. 1910 [tarjeta postal]. Jaén, Instituto de Estudios Giennenses, A-439-1-2. Fotografía: Lucien Roisin. Izquierda

Fig. 8 Capilla mayor de la iglesia –hoy Auditorio– del convento de San Francisco de Baeza. *Recuerdos y bellezas de España* (Madrid, Imprenta de Repullés, 1850). Litografía: Francisco Javier Parcerisa. Fotografía: Boston Public Library. Arriba

La evolución del FeMAUB a lo largo de estos años ha sido, sin duda positiva, como acredita tanto su número de conciertos como su extensión geográfica (véase el Directorio incluido al final de este volumen), lo que lo convierte en uno de los programas más amplios en su género a nivel nacional e internacional[11]. Esta trayectoria se ha visto tamizada a través del prisma de las señas de identidad que definen el festival: la orientación, rigor e independencia de su proyecto artístico; su vocación formativa; la recuperación y difusión del patrimonio musical iberoamericano; su vínculo con la arquitectura monumental de las ciudades –con los Auditorios del Hospital de Santiago en Úbeda y de San Francisco en Baeza como emblemáticas sedes[12]; Figuras 7 y 8–; su proyección en el entorno provincial,

11 El FeMAUB se sitúa así a la estela del mítico Festival de Música Antigua de Utrecht (Holanda), creado en 1982 y el Festival Internacional de Música Renacentista y Barroca Americana "Misiones de Chiquitos" (Bolivia), bianual desde 1996, ambos con más de cien conciertos por edición. En el caso español, es destacable el caso del Festival de Música Antigua de los Pirineos, creado en 2011, que en su edición 2021 programó cuarenta y ocho actuaciones.

12 Ambos espacios tienen en común el haber sido proyectados por Andrés de Vandelvira –el gran artífice de la excepcionalidad monumental

superando una territorialidad cerrada, a través del Festival de Música Antigua "Andrés de Vandelvira" (FeMAAV)[13]; el apoyo a los grupos emergentes; la cercanía entre artistas y audiencias; la transformación digital; y, como aspectos esenciales de su gestión, su vocación de servicio público y la eficiencia en el gasto, en un ejercicio de austeridad –en el sentido de sobriedad– que han permitido optimizar al máximo las inversiones realizadas. Son todos ellos elementos que han caracterizado la manera en la que el FeMAUB se ha desarrollado en el tiempo, ampliando sus misiones, su estructura y su público, y siendo más abierto y multifuncional, sin perder su esencia. En síntesis, un programa comprometido con el conocimiento, con el sector de las músicas históricas, con el territorio y con las fortalezas de esta tierra que ha conseguido hacer de Úbeda y Baeza un faro musical desde el que ambas urbes han alcanzado un nuevo reconocimiento nacional e internacional.

2 Musicología y festivales

Con esta obra pretendemos examinar, desde una mirada académica amplia, el devenir del FeMAUB en su primer cuarto de siglo de vida[14], abordando distintos aspectos que conforman su realidad pasada y presente. Se trata, por tanto, de un ejercicio analítico global y comprensivo –también exploratorio– de lo que ha supuesto la actividad del festival, en la línea de lo que proponen los *festival studies*, una pionera línea de investigación que se integra dentro del poliédrico campo multidisciplinar de los estudios de eventos (*event studies*)[15]. Dentro de los festivales musicales cabría distinguir al menos cuatro tipos básicos, que implican distintos modelos analíticos en función de aspectos como su organización y gestión, su tamaño y su lugar de celebración:

1 los festivales basados en celebraciones tradicionales comunitarias que son patrimonializadas, estandarizadas, reinventadas y, en definitiva, "festivalizadas"[16], como, por ejemplo, el carnaval de Río de Janeiro, celebrado desde 1860;
2 los cursos-festival, esto es, festivales con un fuerte componente formativo, siguiendo el modelo de los cursos de verano –primero dirigidos a aficionados, más tarde a profesionales– asociados con un festival, por ejemplo, el Dartington Music Summer School & Festival, iniciado en 1947 o, en el caso español, el Curso y Festival de Música Antigua de Daroca, creado en 1979;
3 los festivales-concurso en los que, tras una competición o exhibición pública, un jurado elige a un ganador, como el Festival de Eurovisión o el concurso internacional Premio Jaén de Piano, ambos de la década de 1950;
4 los festivales propiamente tales, entendidos como una sucesión de conciertos que incorpora, de manera creciente, actividades paralelas o complementarias; sirva como ejemplo el legendario Festival de Salzburgo, celebrado desde 1920 o, salvando las distancias, el mismo FeMAUB.

de estas ciudades– y su función original como panteones funerarios dedicados a sus respectivos fundadores: en el caso del Hospital de Santiago, Diego de los Cobos, obispo de Jaén; en el caso de la capilla de San Francisco, Diego Valencia de Benavides, miembro de un antiguo linaje baezano.

13 Este programa, ideado, organizado y financiado en exclusiva por la Diputación Provincial de Jaén, nació en 2005 con la denominación "La música en los monumentos de Vandelvira" y bajo el paraguas del FeMAUB, como un ciclo paralelo de conciertos en la provincia. El propósito inicial era llevar la música antigua a espacios emblemáticos del arquitecto Andrés de Vandelvira (1505-1575) diseminados por la provincia de Jaén. En los últimos años, el ciclo ha incrementado su número de conciertos y se ha ampliado a municipios que no tienen obra vandelviriana, adquiriendo en 2020 su actual denominación como festival y una creciente autonomía. Todos los conciertos del Festival Vandelvira –entre los que siempre hay misas polifónicas en el marco de la celebración litúrgica– son de acceso libre y abarcan un arco temporal –en cuanto a fechas de celebración y cronología del repertorio– más amplio que el del propio FeMAUB.

14 En realidad, este volumen cubre los veinticuatro primeros años (1997-2020).

15 Bajo la etiqueta de "festival" se integran no solo festivales, sino también fiestas, celebraciones y otros eventos musicales temáticos, de carácter público, que adoptan formas y significados muy distintos; de hecho, la bibliografía sobre festivales se confunde con frecuencia con la de las fiestas y carnavales. Véase el texto seminal de Getz, Donald. "The Nature and Scope of Festival Studies". *International Journal of Event Management Research*, 5, 1 (2010), pp. 1-47, así como la reciente compilación coordinada por Mair, Judith (ed.). *The Routledge Handbook of Festivals*. Londres y Nueva York, Routledge, 2018.

16 Laville, Yann (coord.). *Cahiers d'ethnomusicologie*, 27 (2014) [dosier temático: *Festivalisation(s)*]. <https://journals.openedition.org/ethnomusicologie/2151>.

En las últimas décadas, se ha incrementado de manera exponencial el número de festivales de música de diversos géneros en cualquiera de estas tipologías, como parte de un proceso general de festivalización de la cultura en el que operan no solo agendas culturales, sino también económicas, políticas, sociales y turísticas, algo que forma parte del ADN de estos eventos desde sus orígenes. Los festivales, entendidos como espacios de educación no formal en los que se intercambian y resignifican conocimientos, han jugado también un papel clave en la conformación de los gustos, la construcción de nuevos cánones, el desarrollo de hábitos alternativos de consumo cultural y la exhibición de nuevas modalidades de *performance*[17]. En el caso concreto del FeMAUB, el *revival* de la música antigua en Úbeda y Baeza ha servido para rememorar o redefinir las conexiones de la ciudadanía con el imaginario histórico del Renacimiento –el consabido *Zeitgeist*–, además de consolidar un capital intangible, el del prestigio cultural, que mejora la imagen e incrementa la visibilidad de las ciudades sede en complejas redes "glocales"[18].

Desde los años 80, los festivales han sido tradicionales objetos de estudio por parte de antropólogos, sociólogos y periodistas, quienes se han centrado en la repercusión estética y cultural –en un sentido amplio– de estos fenómenos, su relación con cuestiones de identidad –local, regional, nacional o de otro tipo– y su relevancia para la creación, gestión y difusión de la música[19]. Una línea específica de trabajo ha sido la realizada desde el ámbito de los negocios, la industria cultural y el turismo, a través de los estudios de impacto de corte economicista. Más recientemente, con planteamientos más cercanos a la etnografía y a la historia cultural, los musicólogos se han interesado por los festivales de música folclórica o tradicional y de canción comercial moderna, dando lugar a una constelación de estudios particulares que, en conjunto, evidencian la función política de estos eventos, la patrimonialización simbólica de géneros, instrumentos o prácticas y los múltiples impactos de todo tipo que generan. Los trabajos monográficos sobre festivales de música clásica son más reducidos, y sobre los de música antigua casi inexistentes, al menos para el caso español[20]. Por tanto, este libro es también una contribución, aunque sea parcial, a este campo emergente de estudio, así como al propio conocimiento de la institucionalización del movimiento de la música antigua en España a través de un caso concreto, el del FeMAUB, que ha sido a un mismo tiempo testigo y actor del proceso. Lo local sirve aquí para diversificar la recepción de fenómenos trasnacionales y hacer más compleja y estimulante su observación.

Un objeto de estudio tan dinámico, complejo y multiforme, atravesado por distintos campos, obliga necesariamente a emplear un marco teórico holístico que beba de varias disciplinas. Esta aproximación ha sido la adoptada en la presente monografía como estrategia metodológica para examinar las distintas dimensiones del FeMAUB. A ello se une otro condicionante característico de los estudios sobre festivales: las dificultades para documentar y crear la memoria de este tipo de eventos. Ello obliga a recurrir a fuentes de variada naturaleza: documentación administrativa oficial (proyectos de programación, memorias finales, actas de las

17 Bennett, Andy y Woodward, Ian. "Festival Spaces, Identity, Experience and Belonging". *The Festivalization of Culture*. Andy Bennett, Jodie Taylor e Ian Woodward (eds.). Aldershot, Ashgate, 2014, pp. 11-25.

18 Hill, Juniper y Bithell, Caroline. "An Introduction to Music Revival as Concept, Cultural Process, and Medium of Change". *The Oxford Handbook of Music Revival*. Caroline Bithell y Juniper Hill (eds.). Nueva York, Oxford University Press, 2014, pp. 3-42.

19 Para un estado de la cuestión sobre los estudios de festivales musicales en la Península Ibérica y América Latina, véanse los textos de Susana Moreno y Christian Spencer, escritos como introducción a sendos números monográficos: Moreno Fernández, Susana. "El estudio de las celebraciones musicales en España y Portugal: explorando nuevas perspectivas". *TRANS - Revista Transcultural de Música*, 23 (2019) [dosier temático: *Aproximaciones al estudio de las dinámicas e impactos de las celebraciones musicales en España y Portugal*]. <https://www.sibetrans.com/trans/articulo/569/el-estudio-de-las-celebraciones-musicales-en-espana-y-portugal-explorando-nuevas-perspectivas>; y Spencer Espinosa, Christian. "Música, consumo y crítica cultural. Hacia un marco histórico y teórico para el estudio de los festivales en América Latina (1990-2020)". *Revista Argentina de Musicología*, 21, 2 (2020), pp. 21-60 [dosier temático: *La festivalización de la música en América Latina* (1990-2020)]. <https://ojs.aamusicologia.org.ar/index.php/ram/article/view/327>. Para una visión comparativa europea, véase Négrier, Emmanuel; Bonet, Lluís; y Guérin, Michel (eds.). *Music Festivals, a Changing World. An International Comparison*. París, Michel de Maule, 2013.

20 Una excepción notable es la reciente monografía sobre la Semana de Música Antigua de Estella, uno de los festivales decanos de España: García Goñi, Mar (coord.). *Stella Splendens. 50 aniversario de la Semana de Música Antigua de Estella*. Pamplona, Gobierno de Navarra, Institución Príncipe de Viana, 2019. Sobre festivales de música clásica, existen varios trabajos centrados en los más antiguos e internacionales, como los de Santander, Granada –ambos creados en 1952– o Cuenca –1962–. Véanse Kastiyo, José Luis y Pino, Rafael del. *El Festival Internacional de Música y Danza de Granada, 1952-2001*. 2 vols. Granada, Comares, 2001; Ferrer Cayón, Jesús. *El Festival Internacional de Santander (1932-1958). Cultura y política bajo Franco*. Granada, Libargo, 2016; y Mozo Carambio, María de los Ángeles. *XXXIX Semanas de Música Religiosa en Cuenca. Génesis y evolución*. Cuenca, Diputación Provincial de Cuenca, 2014.

reuniones de las comisiones y registros contables), artículos de opinión y notas en la prensa periódica, publicaciones del festival (libros-programa, programas de mano, cartelería, etc.), grabaciones, entrevistas etnográficas *ad hoc* y colecciones fotográficas privadas; los perfiles sociales del FeMAUB en plataformas digitales de comunicación –Facebook, Twitter, Instagram, YouTube, SlideShare e iVoox–, junto con la página web, son también recursos de valor histórico por el contenido que alojan y las interacciones y experiencias de los internautas que documentan. Ambos aspectos (metodología transdisciplinar y preservación-localización de fuentes) han sido los principales retos a los que se ha enfrentado este proyecto de historiar el FeMAUB, de ahí que algunos aspectos del festival –pese al exhaustivo trabajo de investigación y recopilación desarrollado– no hayan sido documentados de manera sistemática o no hayan dejado registros que pudieran ser consultados para esta obra.

3 Estructura y plan editorial

Este libro se divide en dos volúmenes, dedicados respectivamente a "Estudios" (vol. 1) y "Testimonios" (vol. 2), dando cabida así a las principales aristas del complejo poliedro conformado por el FeMAUB, con la convicción de que constituye un marco de referencia que, en su intersección entre lo local y lo cosmopolita, puede resultar de utilidad para futuros trabajos sobre festivales. El primer volumen contiene, además de esta introducción, quince estudios académicos sobre diversos aspectos de interés, agrupados en torno a ocho ejes temáticos: el contexto europeo y español del festival (bloque 1); la imagen gráfica y el proceso de construcción de identidad corporativa (bloque 2); los espacios empleados y los artistas invitados (bloque 3); la recepción por parte de la prensa y el público (bloque 4); los proyectos de recuperación de patrimonio musical y la consideración misma del FeMAUB como plataforma de innovación y transferencia de conocimiento (bloque 5); las actividades académicas y el proyecto educativo (bloque 6); el legado sonoro del festival en forma de grabaciones en vivo y en estudio (bloque 7); y el impacto socio-económico del evento en el territorio (bloque 8). En todos los casos se ha invitado a los autores –expertos en distintas áreas de conocimiento– a trascender el plano descriptivo y adentrarse en valoraciones que vayan más allá de lo puramente factual, apoyándose en un rico aparato visual que dialoga con el propio texto escrito. El primer volumen se completa con la bibliografía utilizada y con un extenso Directorio que compendia y categoriza datos sobre la organización administrativa, sedes utilizadas, la programación de los primeros veinticuatro años, la relación de artistas participantes y compositores programados, efemérides conmemoradas, programas de recuperación y estreno, espectáculos didácticos, familiares y sociales, exposiciones, muestras y pasacalles, publicaciones y grabaciones, aspectos que quedan resumidos y condensados, año por año, en los gráficos que funcionan como anexos.

Si el primer volumen se centra en el análisis técnico y de contenidos del festival, el segundo reúne una recopilación de testimonios de variada naturaleza, comenzando con los prólogos de los máximos representantes de las instituciones

Fig. 9 *Tres morillas m'enamoran en Jaén*. Madrid, Biblioteca del Palacio Real, MS II/1335 (*Cancionero musical de Palacio*), fols. xvi/25rA (versión anónima) y xvi/25rB (versión de Diego Fernández, con el íncipit *Tres moricas*...). Fotografía: Patrimonio Nacional.

organizadoras. A continuación, se ofrece un amplio elenco de textos breves con las experiencias, impresiones y vivencias personales de distintos actores sociales –algunos protagonistas– que viven el FeMAUB desde múltiples perspectivas: políticos y representantes de las distintas Administraciones, antiguos directores, gestores y promotores, presidentes de asociaciones, responsables de entidades colaboradoras, músicos participantes, y periodistas y aficionados asiduos, incluyendo también obras literarias y musicales creadas específicamente para la ocasión. Una galería fotográfica resume en imágenes las actividades de cada edición, mientras que la antología de críticas musicales refleja la actividad artística del FeMAUB a través de las opiniones publicadas en la prensa periódica por críticos especializados. Fotografías y críticas son dos formas subjetivas de aproximarse al festival que, por su impacto mediático, aportan información de gran relevancia sobre los discursos generados en torno a este evento.

Como forma de hacer accesible parte de la memoria sonora del FeMAUB, el segundo volumen también ofrece un link a la Biblioteca Virtual de Andalucía con una selección de grabaciones en vivo procedentes, en su mayoría, de los archivos de Radio Nacional de España (RTVE), que viene registrando conciertos en Úbeda y Baeza desde 2007[21]. Para dotar a esta compilación de mayor variedad, representatividad y profundidad histórica, se han considerado otras grabaciones del archivo del festival –casi todas audiovisuales–, que permiten ofrecer un recorrido por la historia de la música antigua a través de la propia historia del FeMAUB. De esta forma, se pone a disposición del público general y especializado un material inédito de gran valor patrimonial que, con los matices sonoros del directo, permite rememorar acontecimientos relevantes del certamen y, al mismo tiempo, revivir –o simular, según los casos– la experiencia estética del concierto. El conjunto de perspectivas aunadas en estos dos volúmenes refleja la vocación amplia del festival, su variedad de acciones y productos, y su diversidad de públicos, a pesar de dedicarse a un campo especializado como el de la "música antigua".

De manera intencionada, rememoramos esta efemérides incorporando como parte del título unas palabras de la famosísima canción "Tres morillas m'enamoran / en Jaén, / Axa, Fátima y Marién". Aunque los primeros vestigios escritos de las tres morillas como tema literario se ubican en el Oriente árabe en el siglo XI, desde allí se transmitieron a al-Ándalus, alcanzando su primer registro escrito en fuentes castellanas a finales del siglo XV en el *Cancionero musical de Palacio* (Figura 9). Las referencias concretas al lugar de Jaén y al fruto del olivo permiten plantear la hipótesis de que fuera en las giennenses tierras de frontera donde la canción se recompuso y desde donde se difundió[22]. Las tres morillas adquirieron difusión universal gracias a la célebre grabación realizada en 1931 por Encarnación López "La Argentinita" con Federico García Lorca al piano[23]. Con su seductora e ingenua mezcla de lo culto y lo popular, lo oral y lo escrito, lo andalusí y lo castellano, las tres morillas son hoy un símbolo que ha llevado el nombre de Jaén por todo el mundo gracias a la música, lo mismo que el FeMAUB.

21 Esta selección ha sido publicada en un triple CD bajo el título: *Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza. Selección de grabaciones en vivo / Selection of Live Recordings (2000-2020)* [Serie "Documentos Sonoros del Patrimonio Musical de Andalucía", 2021].

22 Viguera Molins, María Jesús. "'Tres morillas', entre al-Andalus y Jaén". *IX Encuentros de Frontera. Economía, sociedad y derecho en la Frontera. Homenaje al profesor Emilio Molina López*. Jaén, Diputación Provincial de Jaén, 2014, pp. 833-843: 840.

23 *Colección de canciones populares antiguas, transcritas y armonizadas por Federico García Lorca.* Disco de pizarra [Compañía del Gramófono, La Voz de su Amo (1931)]. <https://www.youtube.com/watch?v=8bFWkBz5Pvw>. El arreglo de Lorca ha sido traducido a muchos idiomas, y adaptado y versionado por multitud de cantautores y conjuntos musicales en todo el mundo, en los más variados estilos musicales. Una de las versiones más difundidas es la de Jordi Savall al frente de su Hespèrion XX: *El Cancionero de Palacio, 1474-1516* [Astrée Auvidis E8762 (1991)], pista 7. <https://www.youtube.com/watch?v=ovR1tf1aBS4>.

Agradecimientos

La materialización de este proyecto editorial ha supuesto todo un desafío intelectual y es el resultado de una suma de voluntades entrelazadas sin las cuales difícilmente se habría concretado. En primer lugar, quisiera dar las gracias a Ascensión Mazuela-Anguita, adjunta a la dirección del FeMAUB, por haber aceptado la propuesta de coeditar esta obra y compartir la pesada carga de la revisión editorial. Mi gratitud es extensible a Isabel María Ayala Herrera, quien con su particular agudeza realizó importantes observaciones a la conceptualización del libro y leyó borradores de algunas secciones. La creatividad de Marcelino Sánchez Ruiz, uno de los grandes valedores del festival desde su fundación, fue la llamarada inicial del libro: él sugirió poner en marcha este proyecto y luego colaboró directamente con la redacción de un texto. A Rodrigo Checa Jódar, director del FeMAUB entre 2000 y 2006, le agradezco el celo y el orden con el que custodió los materiales de archivo del festival de esos años. María del Ser Guillén resultó determinante para hacer realidad el sueño de publicar una recopilación de grabaciones en vivo. Lo mismo puede afirmarse a propósito de la galería fotográfica, al cuidado de Jesús Delgado Martínez, y de los anexos gráficos que ilustran el Directorio, ideados por Esther Arranz López. El cuidado diseño y maquetación de arte se debe al talento creativo de José Miguel Blanco, a quien agradezco su dedicación. Como siempre, Virginia Sánchez López ha estado acompañando editorial y emocionalmente el proceso.

También quisiera reconocer la ayuda que han prestado de manera desinteresada, con informaciones de primera mano, decenas de fuentes, incluidos los autores de los estudios, los firmantes de los testimonios, los fotógrafos, los artistas y los técnicos involucrados en las grabaciones, y otras personas que son mencionadas en los textos introductorios de las distintas secciones o que ni siquiera conocí en persona, pero que contribuyeron a construir, año tras año, con compromiso y dedicación, el objeto de estudio que hoy historiamos; se trata de una larga lista que ya no cabe dentro de los límites razonables de una presentación, de ahí que aparezcan en la tabla gratulatoria que sirve de colofón al segundo volumen. Finalmente, agradezco la disposición absoluta de Ángel Vera Sandoval, Diputado de Cultura y Deportes de la Diputación Provincial de Jaén, y de Arturo Gutiérrez de Terán, Director del Área de Cultura, para apoyar la iniciativa de esta publicación, una postura que refleja bien la misión de esta institución de contribuir a la memoria del patrimonio cultural de Úbeda y Baeza y del conjunto de la provincia de Jaén.

fe
ma
U·B

fe
ma
U·B

1_

CONTEXTOS

Resumen

El movimiento de la música antigua ha sido una de las corrientes de mayor influencia en la escena musical moderna. Aunque su fase de mayor desarrollo se produjo en la segunda mitad del siglo XX, sus raíces se hunden mucho más atrás, hasta el siglo XIX e incluso finales del XVIII, por lo que ha ido adquiriendo sus principales rasgos ideológicos en diversas coyunturas históricas, sociales y culturales. Los festivales han representado el punto de encuentro entre el público y el propio movimiento, y han ido evolucionando con él, desde los eventos singulares y contraculturales de los años sesenta y setenta hasta la proliferación de festivales en los años noventa y la primera década del siglo XXI. La selección de una serie de eventos representativos y su comparación permite apreciar el perfil que ofrece el FeMAUB, así como su relevancia en el contexto europeo.

Abstract

The early music movement has been a major force in the shaping of modern concert life. Its phase of greatest development took place during the second half of the twentieth century, but its roots go further back into the nineteenth or even the late eighteenth century, and so it has acquired its defining ideological tenets in diverse historical, social and cultural moments. Festivals represent a meeting point between the public and the movement itself, and have evolved with it: from single, contracultural events in the 1960s and the 1970s to the festival proliferation in the 1990s and 2000s. A selection of representative events for comparison allows for a better appreciation of the profile offered by the FeMAUB and its relevance in a European context.

EL FeMAUB EN EL CONTEXTO DE LA MÚSICA ANTIGUA EN EUROPA*

Isaac Alonso de Molina[1]

Introducción

Un estudio exhaustivo de los festivales de música antigua activos hoy en día sería una tarea casi imposible. Con la enorme proliferación de este tipo de eventos en las últimas dos décadas, contar los festivales de este tipo tan solo en España hace tiempo que requiere dos dígitos, tres si nos referimos a Europa en su conjunto, por no hablar de la multitud de festivales cuya temática se solapa parcialmente con la música antigua (festivales de órgano, de música sacra, festivales corales, festivales de ópera, etc.), o de aquellos que, sin tenerla como principal objetivo, la incluyen hoy como ingrediente habitual, a raíz de su éxito y general aceptación, en su programación. Tampoco podemos tratar aquí de los múltiples festivales dedicados a la figura de un compositor, especialmente abundantes en el caso de Bach y Händel, de larga tradición en Reino Unido y Alemania y que, en mayor o menor medida, han transicionado hacia los instrumentos originales y los postulados historicistas. No obstante, quizás sí sea relevante trazar una panorámica del propio fenómeno, y aun del movimiento que este articula: conviene volver a contar la historia[2], deteniéndose en algunos referentes, ya sea por su significación o por su representatividad, buscando en ellos los elementos que nos permitan cartografiar el fenómeno en su conjunto, para así entender mejor el lugar que el Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza (FeMAUB) ocupa ya por derecho propio en el frondoso paisaje que se ha venido configurando.

* El autor desea agradecer encarecidamente la inestimable ayuda de Johannes Boer en la preparación de este trabajo, así como la abundante información compartida, en comunicación personal, por Sylvester Beelaert, Jolande van der Klis, Delma Tomlin, Enrico Bellei y Björn Ross.

1 Titulado Superior de Música por el Conservatorio de Valencia, Máster en Música (especialidad clavecín) por el Real Conservatorio de La Haya y profesor de solmisación, notación mensural y contrapunto en el Real Conservatorio de La Haya.

2 Las primeras historias del movimiento de la música antigua datan de los años ochenta: Cohen, Joel y Snitzer, Herb. *Reprise: The Extraordinary Revival of Early Music*. Boston, Little, Brown & Company, 1985; y Haskell, Harry. *The Early Music Revival: A History*. Londres, Thames and Hudson, 1988.

Fig. 1 La familia Dolmetsch en Haslemere, *ca.* 1928. Fotografía: Haslemere Society.

1 El primer festival: Dolmetsch en Haslemere

Tratar de los festivales de música antigua exige, inexcusablemente, comenzar por el primero de ellos, el Festival de Haslemere (Reino Unido)[3], y por la figura de su fundador, Arnold Dolmetsch (1858-1940). A su doble faceta de constructor de instrumentos (la manufactura de pianos, órganos y armonios era el oficio familiar) y de músico (estudió en el Conservatorio de Bruselas y en el Royal College of Music de Londres), Dolmetsch añadió una inagotable pasión por la música antigua, los instrumentos "obsoletos" y, lo que es casi más importante, las prácticas interpretativas de épocas pasadas[4]. En torno a sí mismo, a través de su propia actividad como constructor (o reconstructor) de instrumentos, como carismático intérprete en una larga lista de ellos y como ávido estudioso de las fuentes históricas prácticas y teóricas, generó todo un círculo de especialistas en música antigua, comenzando por

3 El festival que se celebra en la actualidad en Haslemere no está ya dedicado a la música antigua, pero es todavía sucesor del fundado por Dolmetsch. Véase <http://www.haslemerefestival.org.uk>. Si no se indica lo contrario, todas las webs citadas en este trabajo permanecían activas en mayo de 2021.

4 Dolmetsch, Arnold. *The Interpretation of the Music of the XVII & XVIII Centuries: Revealed by Contemporary Evidence*. Londres, Novello, 1915, es una de las primeras aproximaciones académicas al mundo de la interpretación "auténtica".

los miembros de su familia y sus discípulos directos (Figura 1). Principalmente en Inglaterra, pero también en su estancia en América y en su breve paso por Francia, sus conciertos (más bien veladas musicales informales) acercaron por primera vez aquellas músicas a un amplio y variado público, y abrieron el camino a muchos que habrían de seguir su ejemplo, cristalizando en la etapa final de su vida en el Festival de Haslemere, cuya primera edición en 1925 incluyó una docena de conciertos a cargo de Dolmetsch y su círculo. Su hijo Carl tomaría las riendas desde 1937, dirigiendo todas las ediciones (incluso durante la Segunda Guerra Mundial) hasta su muerte en 1997, pasando el testigo a su vez a su hija Jeanne.

Dolmetsch no comenzaba de cero, sino que encontró un entorno fértil, ya roturado: para empezar, el desarrollo de la musicología histórica durante el siglo XIX proporcionó no solo una cierta solidez académica en la que basar la experimentación práctica, sino que además fue clave para disponer de las primeras ediciones "modernas" de repertorios hasta el momento casi inaccesibles[5]. Otros factores, menos rigurosos científicamente pero muy influyentes, como los movimientos corales y las reformas de la música sacra, e incluso cuestiones aparentemente menores, como la tendencia decimonónica al anticuarianismo o al coleccionismo, tuvieron como resultado que ciertos repertorios e instrumentos fueran "recuperados" ya en el siglo XIX. Conviene también no perder de vista que algunos repertorios ni siquiera se habían perdido, sino que disfrutaban de una tradición interpretativa ininterrumpida hasta el momento. No obstante, como se verá a continuación, consideramos que en ninguno de estos casos es apropiado hablar todavía de música antigua en sentido estricto[6]: ciframos la posición clave de Dolmetsch en su intuición de que aquellos repertorios (y los instrumentos asociados) tienen su propio valor artístico, y que, más que especímenes anticuados, de interés para el erudito, merecen un estudio en profundidad por parte del músico, especialmente en lo que se refiere a las praxis interpretativas correspondientes, para que su riqueza estética pueda apelar con fuerza propia al público en general.

Sin pretender resolver las dificultades que presenta la expresión "música antigua", es obligado al menos acometerlas y proponer una solución provisional que nos permita entendernos; para ello, acotaremos el significado de la expresión, situándola dentro de la tradición musical occidental, nos apoyaremos en las ideas de repertorio y de praxis interpretativa, y tomaremos como requisito indispensable la perspectiva histórica.

2 La música antigua y sus antecedentes

Entre las múltiples tradiciones musicales humanas, la transmisión escrita es más excepción que regla. La tradición occidental es anómala en este sentido, debido al peso otorgado a la escritura: resulta posible, al menos desde el punto de vista *emic* (es decir, desde dentro de la propia tradición occidental), consignar y preservar ciertos elementos constitutivos del acto musical más allá del propio acto en sí, siempre pasajero, temporal, y no permanente. Fijar una obra musical

5 Durante la segunda mitad del siglo XIX se publican ediciones completas de las obras de Bach, Händel, Palestrina, Couperin y otros, además de aparecer los primeros volúmenes de las colecciones monumentales (*Denkmäler*) en Austria y Alemania.

6 Quizás con la excepción, dentro de las reformas de la música sacra, de la Escuela de Solesmes.

(sin entrar en qué cosa sea tal obra[7]) permite, a su vez, formar un repertorio, en un proceso sin duda condicionado por tendencias culturales y hegemonías sociales[8]. En cualquier caso, el repertorio existe de hecho, y además constituye una parte fundamental e indispensable de la tradición musical occidental, sin la cual esta no podría entenderse, y de la cual depende también el fenómeno de la música antigua. Aunque también puedan ser "antiguas" determinadas músicas de transmisión oral, no nos ocupamos aquí de ellas: sin pretender en modo alguno restar importancia a la oralidad (es más, la consideramos referente imprescindible al que remite siempre la escritura, y por ello tanto o más importante que esta última), no será una antigüedad genérica la que tomemos como patrón, sino más bien aquella que podamos tratar históricamente. El espacio de la transmisión oral es la memoria, a la cual contraponemos aquí la historia, cuyo estudio parte necesariamente de las fuentes escritas.

Una característica consubstancial a la tradición musical occidental es, pues, la fijación de repertorios, con todas las salvedades ya apuntadas. Su corpus fundacional, el denominado canto gregoriano, es el primer ejemplo: una vez fijado, se mantuvo "en el atril" durante más de mil años[9]. También la polifonía sacra de los siglos XV al XVII se habría mantenido viva en algunas catedrales (a veces, como con el *Libera me* de Anchieta, hasta bien entrado el siglo XX)[10], así como algunas músicas para coronaciones, funerales y conmemoraciones relacionadas con dinastías reales (como ciertos himnos de Händel). Lo más habitual es que la música pierda su relevancia con el paso del tiempo y acabe en el olvido, pero estos repertorios constituyen una excepción: parecen representar la continuidad de instituciones (como la Iglesia o la monarquía) desplegando, reforzando y manteniendo vivas las imprescindibles mitologías compartidas. No obstante, tampoco estamos aquí hablando de música antigua en sentido estricto. Por una parte, la supervivencia de la tradición no permite asumir continuidad en la praxis interpretativa (más bien su progresiva actualización). Por otra, estas tradiciones carecen de perspectiva histórica: su misma existencia encarna una negación de la historia.

En los antecedentes del movimiento de la música antigua se puede apreciar la diferencia de perspectiva: por ejemplo, la Academy of Ancient Music (no confundir con la homónima orquesta actual) activa en Londres durante gran parte del siglo XVIII y cuyo objetivo consistía en interpretar repertorio polifónico de los dos siglos anteriores[11], o bien la sociedad creada en Viena a finales del siglo por el barón Gottfried van Swieten, mecenas ocasional de Haydn, Mozart y Beethoven, y en la que figuraron prominentemente obras de Händel y Bach[12]. Ya en el siglo XIX destaca todo un padre de la musicología como François-Joseph Fétis, quien instituyó en 1832 una serie de "conciertos históricos" en París y Bruselas, en los que presentaba diversos repertorios (e instrumentos) de los siglos XVI al XVIII[13] (Figura 2). François Gevaert y Victor Mahillon, aunque con altibajos, continuarían la labor historicista de Fétis en el Conservatorio de Bruselas: el mismo Dolmetsch asistiría en 1879 como estudiante a uno de esos conciertos[14].

7 Esta es una cuestión de ontología musical; a este respecto, véase Goehr, Lydia. *The Imaginary Museum of Musical Works*. Oxford, Oxford University Press, 1992.

8 Cuestión de sociología musical: la formación del canon ha sido tratada en Kerman, Joseph. "A Few Canonic Variations". *Critical Inquiry*, 10, 1 (1983), pp. 107-125; Weber, William. "The Eighteenth-Century Origins of the Musical Canon". *Journal of the Royal Musical Association*, 114, 1 (1989), pp. 6-17; y Erauw, Willem. "Canon Formation: Some More Reflections on Lydia Goehr's *Imaginary Museum of Musical Works*". *Acta Musicologica*, 70, 2 (1998), pp. 109-115.

9 Véase, a este respecto, Treitler, Leo. "Homer and Gregory: The Transmission of Epic Poetry and Plainchant". *The Musical Quarterly*, 60, 3, (1974), pp. 333-372.

10 Rubio Piqueras, Felipe. *Códices polifónicos toledanos*. Toledo, Tip. de A. Medina, suc. de J. Peláez, 1925. La referencia está tomada de Wagstaff, Grayson. "Music for the Dead and the Control of Ritual Behavior in Spain, 1450-1550". *The Musical Quarterly,* 82, 3 (1998), pp. 551-563, p. 552. Otros ejemplos emblemáticos, en el área hispánica, serían el himno *Pange lingua* de Juan de Urrede o el responsorio *Ne recorderis* de Francisco de la Torre.

11 Parte del repertorio de esta academia ha sido identificado y recuperado; véase Johnstone, Diack. "Westminster Abbey and the Academy of Ancient Music: A Library once Lost and now Partially Recovered". *Music & Letters,* 95, 3 (2014), pp. 329-373.

12 Olleson, Edward. "Gottfried van Swieten: Patron of Haydn and Mozart". *Proceedings of the Royal Musical Association*, 89 (1962-1963), pp. 63-74.

13 Corten, Walter. "Fétis, transcripteur et vulgarisateur". *Revue Belge de Musicologie*, 50 (1996), pp. 249-268.

14 Haine, Malou. "Gevaert et la musique ancienne". *Revue Belge de Musicologie*, 64 (2010), pp. 205-219.

N° 17. SAMEDI. DEUXIÈME ANNÉE. — 1835. 25 AVRIL.

BIBLIOTHÈQUE ROYALE

COLLABORATEURS POUR La Musique.

MM.
Adam.
Andrade.
Beauplan (A. de).
Berton.
Berlioz.
Blanchard.
Bruguière.
Carafa.
Doche.
Gomis.
Halévy.
Labarre.
Monpou.
Marliani.
Plantade.
Etc.

COLLABORATEURS POUR Les Dessins.

MM.
Bouchot.
Charlet.
Decamps.
Devéria.
David (Jules).
Gigoux.
Grenier
Grevedon.
Julien.
Johannot.
Maurin.
Menut (Alophe).
Noel (Léon).
Roqueplan.
Etc.

DIX FRANCS pour six mois, 16 fr. en sus pour les départemens, et 2 fr. 50 c. pour l'étranger.

VINGT FRANCS pour un an, 2 fr. en sus pour les départemens, et 5 fr. pour l'étranger.

La Romance,

Journal de Musique,

Paraissant tous les samedis, et donnant par année **52 ROMANCES INÉDITES, 52 BELLES LITHOGRAPHIES, 30 VIGNETTES** dans le texte et **12 PORTRAITS**, gravés ou lithographiés; chaque livraison contiendra une Romance et une Lithographie, une Revue des Théâtres lyriques, des Concerts et des Soirées musicales.

On s'abonne

A PARIS, rue Richelieu, n° **47** (*bis*);

Et à BRUXELLES, aux Sociétés de Paris, Londres et Bruxelles, Montagne de la Cour, n° 80.

PREMIER CONCERT HISTORIQUE DE M. FÉTIS.

M. Fétis, qui, il y a quelques années, avait éclairé le public sur l'histoire des transformations de la musique, est venu exprès de Bruxelles pour donner deux concerts historiques, et certes on doit lui savoir gré de son dévouement à l'art qu'il cultive avec autant de zèle que de goût.

Le premier concert, qui avait pour objet de développer les progrès de la mélodie et de l'harmonie pendant les seizième et dix-septième siècles, était divisé en trois parties : la première, *la musique d'église*, la deuxième, *la musique de concert*, et la troisième, *la musique de danse*.

Coro di Lauds, en chœur à quatre parties, tiré de l'oratorio d'Émilio del Cavaliero, ouvrait le programme. Ce chant, rempli d'une harmonie simple et pure, a produit beaucoup d'effet.

L'Ave-Maria, à six voix, par Nicolas Gombert, maître de chapelle de l'empereur Charles V (1520), a été fort bien chanté. L'exécution de l'*Antienne* à quatre parties de P. Palestrina (1560), a produit de l'effet. — Un air d'église, *Aria di Chiesa*, par Stradella (17e siècle), a été chanté avec ame et expression par Alexis Dupont. — Un fragment de *Psaume*, par Marcello, pour contralto, deux ténors et basse, exécuté par madame Baptiste Quiney, MM. Alexis Dupont, Jansenne et Dérivis, a terminé d'une manière fort remarquable la première partie de ce concert.

Dans la deuxième partie, qui se composait de sept morceaux, nous avons particulièrement remarqué la *Vellanico*, à quatre voix de femmes, avec accompagnement de six guitares, par Soto de Puebla (1561), — un air de Scarlatti, *Aria alla Leccese*, chanté avec beaucoup d'ame par mademoiselle Lambert, — un *Dialogue sentimental* sur le violon, par Henri Schürz (1605), dans lequel M. Baillot a fait admirer la puissance de son talent; il est juste de dire qu'il a été parfaitement secondé par MM. Gras, Urhan, Basta et Franchomme; — enfin un duo pour deux voix de soprano, avec accompagne-

FIG. 2 Crítica del primer concierto histórico de Fétis en la revista *La Romance. Journal de Musique*, n.° 17, 25 de abril de 1835. Fotografía: Biblioteca Nacional de Francia.

Un evento bien diferente, que tuvo lugar en Berlín durante la Semana Santa de 1829, apelaría a un público mucho más amplio que los mencionados clubes eruditos y experimentos académicos: la *Pasión según San Mateo* de J. S. Bach fue interpretada en la Singakademie por primera vez desde la muerte de su compositor, bajo la dirección de un Mendelssohn que apenas contaba veinte años[15]. En las descripciones contemporáneas del evento encontramos una poderosa mezcla de elementos historicistas, religiosos y nacionalistas (Bach como padre de la música alemana). El enorme entusiasmo generado dio el impulso definitivo al redescubrimiento de Bach y tuvo una gran influencia en el movimiento coral de la segunda mitad del siglo. En estos movimientos, de amplia participación, ligados al mundo amateur y semiprofesional, y de resonancias religiosas, es posible apreciar el arquetipo del festival como peregrinaje musical, cuyos componentes vamos a intentar reconstruir.

3 De las reformas de la música sacra a los movimientos contraculturales

Los procesos de reforma de la música sacra católica impulsaron un renovado interés por el canto gregoriano y la polifonía renacentista, principalmente de Palestrina[16]. Relacionada con estas tendencias, la Escuela de Solesmes proporciona la pieza central que necesitamos para constituir nuestra idea de música antigua: se trata no solo de un enorme esfuerzo musicológico centrado en el estudio de las fuentes del canto gregoriano, sino también de la propuesta de una praxis interpretativa basada en dicho estudio, como elemento indispensable para la restauración del repertorio[17]. Las cuestiones suscitadas por este proceso tienen plena validez, no ya solo en sí mismas, sino porque pueden aplicarse a todos los repertorios que hayan sido tratados como música antigua. ¿Se puede reconstituir una práctica musical partiendo de documentos históricos? ¿Hasta qué punto dicha práctica refleja la que pudo existir contemporáneamente a la formación del repertorio? ¿Cómo valorar el mérito artístico de tal recuperación, si responde a estéticas que nos son ajenas? Y, lo que es no menos importante, ¿qué se ha perdido por el camino?[18]

Un importante elemento estético presente tanto en Solesmes y el Cecilianismo como en gran parte de los movimientos corales consiste en el rechazo hacia lo que se consideraron "excesos" del Romanticismo. Es fácil entender estas tendencias en el terreno de una música sacra muy influenciada por la ópera, el sinfonismo y el virtuosismo, pero es crucial también advertir la transferencia de dichas motivaciones de tipo teológico hacia el resto de repertorios: como si de textos sagrados se tratara, se enfatiza la necesidad de interpretar las obras musicales "como eran originalmente", con fidelidad al texto y a las intenciones del compositor. Esta idea de fidelidad, aunque no exclusiva de la música antigua, sí tuvo mucho peso en el desarrollo del movimiento, y todavía hoy constituye un elemento más o menos evidente en la ideología de muchos intérpretes[19]. Por su parte, las tendencias artísticas de corte neoclásico de principios del siglo XX, también ciertamente

15 El trabajo de referencia acerca del evento es Geck, Martin. *Die Wiederentdeckung der Matthäuspassion im 19. Jahrhundert: Die zeitgendssischen Dokumente und ihre ideengeschichtliche Deutung*. Ratisbona, Bosse, 1967; véase también Marissen, Michael. "Religious Aims in Mendelssohn's 1829 Berlin-Singakademie Performances of Bach's St. Matthew Passion". *The Musical Quarterly*, 77, 4 (1993), pp. 718-726.

16 Estas tendencias se pueden englobar, de forma un tanto imprecisa, en el Cecilianismo. Para una breve historia de los orígenes bávaros del movimiento (no obstante su importante desarrollo ulterior también en Francia e Italia), véase Liebergen, Patrick M. "The Cecilian Movement In The Nineteenth Century: Summary Of The Movement". *The Choral Journal*, 21, 9 (1981), pp. 13-16. Sobre la recuperación de Palestrina, véase Garratt, James. *Palestrina and the German Romantic Imagination. Interpreting Historicism in Nineteenth-Century Music*. Cambridge, Cambridge University Press, 2002.

17 Para la historia de este proceso, véase Combe, Pierre. *Histoire de la restauration du chant grégorien d'apres des documents inédits*. Solesmes, Solesmes et l'Édition Vaticane, 1969; y, como contraste, Bergeron, Katherine. *Decadent Enchantments: The Revival of Gregorian Chant at Solesmes*. Berkeley, University of California Press, 1998.

18 Por ejemplo, la adopción generalizada del método de Solesmes durante el siglo XX acabó, de hecho, con las tradiciones de canto llano existentes, cualquiera que sea el valor que se les suponga a dichas tradiciones. Véase Pérès, Marcel y Cheyronnaud, Jacques. *Les voix du plain-chant*. París, Desclée de Brouwer, 2001; para el caso español, Fernández de la Cuesta, Ismael. "La reforma del canto gregoriano en el entorno del motu proprio de Pío X". *Revista de Musicología*, 27, 1 (2004), pp. 43-75.

19 Para un ejemplo de esta transferencia de ideas en el caso específico de los Países Bajos, véase Wentz, Jed. "H.R. and the Formation of an Early Music Aesthetic in The Netherlands (1916-1921)". *Forschungsportal Schola Cantorum Basiliensis* (2016). <https://forschung.schola-cantorum-basiliensis.ch/de/forschung/ina-lohr-project/rutters-and-the-early-music-aesthetic.html>.

Fig. 3 Wanda Landowska y Manuel de Falla en Granada en 1922. Fotografía: Archivo Manuel de Falla.

antirrománticas, establecieron influencias mutuas con la música antigua: figuras como Stravinsky o Hindemith estudiaron e interpretaron repertorios antiguos, y tanto Falla como Poulenc escribieron obras dedicadas a la pionera del clavecín Wanda Landowska (Figura 3, página anterior). La Schola Cantorum de Basilea muestra en sus inicios (que datan de los años treinta) una conexión similar: su fundador Paul Sacher fue también fundador y director de la Orquesta de Cámara de Basilea, con la que interpretaba tanto repertorio contemporáneo como preclásico.

El otro rasgo que queremos destacar es el aspecto contracultural que la música antigua adquirió en los años de efervescencia inmediatamente anteriores a su éxito generalizado. Aunque la idea de música antigua sea necesariamente subsidiaria respecto del fenómeno de la transmisión escrita del repertorio, contiene también en sí misma una crítica tanto hacia la gran tradición interpretativa como hacia el propio canon de la música clásica. La reacción natural, que ya había tenido su precedente a mediados de siglo con las críticas de Theodor W. Adorno[20], generó un choque no exento de fuertes polémicas, especialmente en la medida en que los especialistas avanzaban en la historia de la música hacia posiciones sobre las que el *establishment* reclamaba soberanía. Tal fue el caso con los trabajos centrados en la música de Bach por parte de los laureados Gustav Leonhardt y Nikolaus Harnoncourt (Figura 4) con sus respectivos ensembles, el Leonhardt Consort y el Concentus Musicus Wien, verdaderos portaestandartes del movimiento desde los años sesenta[21], así como posteriormente con la proliferación de orquestas "barrocas" que ocuparon en su totalidad el siglo XVIII e iniciaron sus incursiones en el XIX[22]. El debate de mayor calado es, posiblemente, el que se dio en torno a la idea de autenticidad[23], que contribuyó a un reajuste ideológico, causando la acuñación del término "interpretación históricamente informada"[24].

Todas estas tensiones, aunque no resueltas, han pasado a un plano muy secundario con el nuevo milenio, una vez relativizado el componente de autenticidad histórica y valorados en términos artísticos y musicales los méritos de las interpretaciones de los especialistas[25]. La cultura de masas acogió la música antigua en los años noventa, a juzgar por dos producciones que representaron tremendos éxitos: en 1991, el film *Todas las mañanas del mundo*, con la viola da gamba como protagonista y en cuya banda sonora tuvo un papel protagonista Jordi Savall, y en 1999 el álbum de Cecilia Bartoli dedicado a Vivaldi juntocon la Il Giardino Armonico[26]. La música antigua está hoy plenamente integrada en el paisaje general de la música clásica; no obstante, es en aquel contexto contestatario, contracultural, o al menos "subcultural", en el que hay que situar el nacimiento de los festivales de los que trataremos a continuación.

20 Adorno se tomó el trabajo de "defender" a Bach de los intérpretes especialistas en música antigua: Adorno, Theodor W. "Bach gegen seine Liebhaber verteidigt". *Prismen: Kulturkritik und Gesellschaft*. Berlín, Suhrkamp Verlag, 1955, pp. 162-179.

21 Los escritos de Harnoncourt se pueden considerar como manifiestos del movimiento: Harnoncourt, Nikolaus. *Musik als Klangrede: Wege zur einem neuen Musikverständnis*. Salzburgo, Residenz, 1982; y *Der musikalische Dialog: Gedanken zu Monteverdi, Bach und Mozart*. Salzburgo, Residenz, 1984.

22 En los años setenta se fundaron nada menos que La Petite Bande (Sigiswald Kuijken), The English Concert (Trevor Pinnock), The Academy of Ancient Music (Christopher Hogwood), English Baroque Soloists (John Eliot Gardiner), London Classical Players (Roger Norrington) y la Amsterdam Baroque Orchestra (Ton Koopman), a los que hay que añadir, ya en los ochenta, la Orchestra of the Eighteenth Century (Frans Brüggen), la Orchestra of the Age of Enlightenment y la Orchestre Révolutionnaire et Romantique (Gardiner).

23 Dos trabajos de referencia encuadrados en ese debate son Kenyon, Nicholas (ed.). *Authenticity and Early Music: A Symposium*. Oxford, Oxford University Press, 1988; y Kivy, Peter. *Authenticities: Philosophical Reflections on Musical Performance*. Ithaca y Londres, Cornell University Press, 1995.

24 Esta etiqueta, sin embargo, también ha recibido su correspondiente crítica; véase Kivy, Peter. "On the Historically Informed Performance". *British Journal of Aesthetics*, 42, 2 (2002), pp. 128-144.

25 Respecto a esta reevaluación de la música antigua "en sus propios términos", véanse Taruskin, Richard. *Text and Act*. Oxford, Oxford University Press, 1995; y Haynes, Bruce. *The End of Early Music: A Period Performer's History of Music for the Twenty-First Century. Century*. Oxford, Oxford University Press, 2007.

26 *The Vivaldi Album* [Decca 289 466 569-2 (1999)].

Fig. 4 Nikolaus Harnoncourt y Gustav Leonhardt reciben el Premio Erasmus en Ámsterdam, en 1980, junto a sus esposas y el príncipe consorte de los Países Bajos. Fotografía: Marcel Antonisse.

4 Los festivales de referencia en Europa

El Festival de Flandes es un conjunto de eventos musicales celebrados en las ciudades de la región flamenca de Bélgica. Fuertemente relacionado con la primera reforma del Estado belga (1967-1971), nace oficialmente en 1972 aglomerando diversas propuestas surgidas durante la década y media anterior, con el objetivo de reivindicar una mayor participación de la cultura y lengua neerlandesa en la alta cultura del país, en la cual había tenido siempre una función subsidiaria frente a lo francés. Bajo este paraguas encontramos nada menos que Musica Antiqua Brugge, el decano de los festivales de su tipo en el continente[27]. Originado a partir de una serie de exposiciones de pintura flamenca, los objetivos de puesta en valor del patrimonio cultural de la región fueron ampliamente superados desde 1964, cuando el festival se centró en la música antigua (algunos de los espacios usados como museos doblaban como salas de concierto, como el hospital de San Juan; Figura 5), conectando con un movimiento en plena efervescencia.

27 El festival se denomina actualmente MA Festival Brugge. <https://mafestival.be>.

Fig. 5 Hospital de San Juan en Brujas, sede de algunos conciertos del festival Musica Antiqua Brugge hasta su uso exclusivo como museo. Fotografía: Zairon.

De inmediato, Musica Antiqua Brugge apeló a un público joven, atraído por un ambiente más informal de lo que era habitual en los eventos de música clásica; no obstante, la importancia histórica del evento puede apreciarse en las diferentes generaciones de especialistas que allí se dieron cita: entre ellos estuvo desde el principio Gustav Leonhardt, pronto seguido de colegas neerlandeses como Frans Brüggen y Anner Bylsma, pero también August Wenzinger (pionero de la viola da gamba), Thurston Dart y los clavecinistas Robert Veyron-Lacroix, Isolde Ahlgrimm y Aimée van den Wiele (que estudió con Landowska). El propio festival tenía ya su precedente en unos seminarios de verano organizados por Safford Cape y su ensemble Pro Musica Antiqua en Brujas desde 1957 (el mentor y suegro de Cape, el profesor Charles van den Borren, había estudiado a su vez con Dolmetsch). Además, residentes en Brujas eran por entonces unos jovencísimos hermanos Kuijken (Wieland, Sigiswald y Barthold), que se convertirían pronto en referentes del movimiento. Desde sus inicios, Brujas incorporó concursos trienales de órgano, clavecín y bajo continuo, posteriormente ampliados a diversos instrumentos históricos, que atestiguarían el alto grado de profesionalización de los especialistas en música antigua: basta recordar que clavecinistas de la talla de Ton Koopman, Scott Ross, o Christopher Hogwood, y grupos como el Huelgas

Ensemble recibieron premios o menciones honoríficas en Brujas entre 1968 y 1972, o que la final de clavecín de 1983 enfrentó a Christophe Rousset con Pierre Hantaï.

En 1968 se fundaron dos festivales en Italia: el Festival dei Saraceni en Pamparato (región del Piamonte)[28] y el de Urbino (cerca de Pésaro)[29]. Ambos están conectados desde su inicio con sus respectivos cursos de verano (Figura 6, siguiente página), actividad esta de central importancia para la diseminación y el desarrollo del movimiento de la música antigua, mucho antes de la aparición de currículos especializados en los conservatorios europeos. La fortuna les ha sido desigual: el Istituto Musicale Stanislao Cordero di Pamparato, fundado para dedicarse enteramente a la música antigua por iniciativa de la Camerata Polifónica de Turín y su director Mauro Uberti, ha sufrido muchos altibajos en su historia, y tiene hoy, al igual que el festival, una presencia mucho más reducida de la que merecería su importantísima aportación al movimiento (aunque la Academia Montis Regalis de Mondovì se puede considerar su natural evolución). Por su parte, la Società Italiana del Flauto Dolce, responsable de los festivales y cursos de Urbino que mantienen a día de hoy una relevancia capital en el panorama italiano, se transformaría alrededor de 1990 en la Fondazione Italiana per la Musica Antica, que, entre otras iniciativas, edita la prestigiosa revista especializada *Ricercare*.

Las primeras iniciativas alemanas aparecerían, como es lógico, en el oeste y el sur, territorios de la entonces República Federal. Las Jornadas de Música Antigua de Herne (Renania) superan las cuarenta ediciones[30]: se celebraron por primera vez en 1976, y ya desde 1980 alcanzaron una gran difusión gracias a la retransmisión en directo y posterior publicación de grabaciones que realizara la Radio de Colonia. Constan de entre unos diez y quince conciertos, combinados con exhibiciones y mercado de instrumentos antiguos y réplicas, y desde 1999 incorporan un simposio musicológico. Por su parte, las homónimas jornadas de Ratisbona (Baviera) fueron fundadas en 1983 por Stephan Schmid, Ludwig Hartmann y Christoph Hartmann, formados los tres desde niños en el coro de la catedral de la ciudad[31]. El evento constó en su primera edición de cinco conciertos y un taller, y tras un desarrollo paulatino durante los ochenta y noventa se estableció también alrededor de la quincena de conciertos, todos ellos durante el fin de semana de Pentecostés. En 1988 dio cabida a uno de los primeros ensembles formados al otro lado del Telón de Acero, la Akademie für Alte Musik de Berlín (Figura 7, siguiente página). Ratisbona evita el formato temático, común en otros festivales, con el objetivo de tener la mayor flexibilidad posible al seleccionar temas y artistas para cada una de sus ya más de treinta y cinco ediciones.

El festival de referencia en el Reino Unido es todavía hoy el que se celebra en York desde 1977[32]. Su primera edición, entonces llamada Semana de Música Antigua, constaba de una serie de clases magistrales, talleres y conferencias, complementadas con conciertos relacionados con los repertorios y temas discutidos, y fue muy bien recibida por un público entonces deseoso del aire fresco que representaba una propuesta situada decididamente fuera de los saturados circuitos

28 Festival dei Saraceni. Festival di Musica Antica e Barocca. <http://festivaldeisaraceni.com>.

29 Fondazione Italiana per la Musica Antica. <https://www.fima-online.org>.

30 Die Tage Alter Musik in Herne. <https://www1.wdr.de/radio/wdr3/musik/tagealtermusikherne/index.html>.

31 Tage Alter Musik Regensburg. <https://www.tagealtermusik-regensburg.de>.

32 York Early Music Festival, The National Centre for Early Music. <https://www.ncem.co.uk/whats-on/yemf>.

Fig. 6 Concierto final del curso de Pamparato de 1982, presentado en la Iglesia de la Virgen del Carmen de Turín. Fotografía: Roberto Goffi, Byterfly.

Fig. 7 La Akademie für Alte Musik Berlin en el Tage Alter Musik Regensburg en 1988. Fotografía: Tage Alter Musik Regensburg.

Fig. 8 Nave de la iglesia de la abadía de Ambronay, vista desde el coro. Fotografía: Espirat.

de la capital londinense. A mediados de los ochenta, gestionado por Delma Tomlin y con Anthony Rooley como asesor artístico, el programa llegó a superar la cifra de setenta eventos en apenas diez días. York cuenta con un concurso para jóvenes intérpretes que, si bien en menor medida que el de Brujas, ha tenido también su repercusión en el establecimiento de ciertos artistas en el circuito profesional. En 2000 se fundaba un Centro Nacional para la Música Antigua, que mantiene actividad continua más allá del propio festival.

En Francia, el Festival Internacional de Arte Lírico de Aix-en-Provence[33], que ya supera las setenta ediciones desde que fuera ideado en 1948, es un claro ejemplo del tipo de eventos que, aunque dedicados a la ópera o a la música clásica en general, tienen también una importante repercusión en el mundo de la música antigua, en

33 Festival d'Aix-en-Provence. <https://festival-aix.com>.

este caso por la inclusión de óperas barrocas en sus programaciones. No obstante, si hubiéramos de escoger un festival francés de especial significación, este habría de ser el de Ambronay[34]. En esta pequeña localidad situada entre Lyon y Ginebra y con epicentro en su abadía benedictina (Figura 8, página anterior) estableció Alain Brunet en 1980 un festival muy conectado en su primeros años con la figura de Jordi Savall y con el emblemático sello de grabación Audivis, y que en 2019 celebraba su cuadragésima edición, con cuarenta conciertos distribuidos en cuatro fines de semana consecutivos, acompañados de nada menos que noventa y nueve actividades adicionales. Desde 2003 se configura como "Centro cultural de encuentro", figura del sistema institucional francés que le permite ampliar su actividad y ofrecer todo un programa de residencias para intérpretes y ensembles, situándose junto con otros centros similares de larga tradición que también albergan importantes actividades relativas a la música antigua, como la Fundación Royaumont[35] o la Abadía de las Damas de Saintes[36], en la que juega un papel fundamental Philippe Herreweghe.

Del Festival de Música Antigua de Utrecht[37] se podría decir que, aunque bastante más joven que el de Brujas (su primera edición es de 1982), le ha disputado, quizás efectivamente, la primacía: se trata del mayor evento de sus características, habiendo alcanzado la nada desdeñable cifra de ciento cincuenta conciertos en una sola edición, evidenciando además la centralidad del papel que juegan ambas naciones (Bélgica y Países Bajos) en el movimiento de la música antigua. En el perfil de sus cofundadores (Jan Nuchelmans y Frans de Ruiter) se adivina ya la fuerte conexión del festival con la musicología, habiendo desarrollado ambos una amplia carrera académica, pero también un fino olfato para conectar con el público, que acogió con entusiasmo el formato desde su nacimiento con la propuesta de Nuchelmans de concentrar en unos pocos días el equivalente a toda una temporada de conciertos, y que adquirió inmediatamente el gusto por el repertorio, por los instrumentos antiguos y por las diferentes formaciones y ensembles, como si hubieran estado a la espera de un cambio de paradigma que les permitiera reconectar con la experiencia musical, quizás anquilosada en las salas de conciertos tradicionales. Ya desde 1986 hay una doble extensión del festival, por una parte proponiendo un ciclo de conciertos más amplio geográficamente (no solo en Utrecht) y por otra dando cabida a un simposio organizado por la Stichting voor Muziekhistorische Uitvoeringspraktijk (STIMU) [Fundación para la interpretación histórica de la música], fundación dedicada desde los años setenta al estudio de las prácticas interpretativas históricas y a partir de cuyas actividades se originó el propio festival[38]. En su formato actual, debido a las exigencias de gestionar un festival de estas dimensiones, está ya muy lejos de aquellos modelos originales, ideados y realizados por equipos muy reducidos, en los que los roles se llegaban a confundir, o al menos difuminar, y donde muchos detalles no se cerraban hasta el último minuto (a día de hoy, el tema del Festival de Utrecht se decide con al menos cuatro años de adelanto), pero sigue teniendo un público fiel a la cita, que se apresura entre concierto y concierto por el casco histórico de Utrecht para no perderse nada de su compacta programación.

34 Festival d'Ambronay. <https://festival.ambronay.org>.

35 Royaumont, abbaye et fondation. <https://www.royaumont.com>.

36 Abbaye aux Dames, la cité musicale, Saintes. <https://www.abbayeauxdames.org>.

37 Festival & Seizoen Oude Muziek, Utrecht. <https://oudemuziek.nl>.

38 La historia del movimiento de la música antigua en los Países Bajos ha sido tratada en Van der Klis, Jolande. *Oude muziek in Nederland. Het verhaal van de pioniers. 1900-1975*. Utrecht, Oranisatie Oude Muziek, 1991; y Van der Klis, Jolande. *Een tuitje in de aardkorst. Kroniek van de oude muziek 1976-2006*. Utrecht, Uitgeverij Kok, 2007.

5 La expansión del fenómeno

Hasta la década de los ochenta podemos advertir una clara centralidad de la Europa occidental, especialmente Bélgica, Países Bajos, Reino Unido, Francia e Italia y, quizás en menor medida, los países de habla germánica. Sin embargo, de forma tímida en los ochenta, pero ya con fuerza en los noventa y todavía más en el nuevo milenio, los países que ocupaban una posición de relativa periferia han venido ganando relevancia en el mundo de la música antigua, al tiempo que se multiplicaban los eventos en los países en los que el fenómeno estaba más asentado. Los festivales que se han ido creando, algunos más jóvenes, otros ya acercándose o incluso superando la veintena de ediciones, ofrecen perspectivas diversas sobre los repertorios en cuestión, y por lo general presentan en sus programaciones una combinación de talento local y ensembles más reconocidos internacionalmente. Nombraremos algunos de ellos, de nuevo sin ninguna pretensión de exhaustividad y a riesgo de cometer flagrantes omisiones.

Por lo que respecta a los países nórdicos, hay que mencionar Sastamala Gregoriana (Finlandia), establecido en 1995[39]; el Festival de Música Antigua de Estocolmo (Suecia), que celebra este mismo año su vigésimo aniversario[40]; y el de Copenhague (Dinamarca), especializado en música renacentista, originado en 2006[41]. En los países bálticos, ya desde 1989 tiene lugar Banchetto Musicale en Vilnius (Lituania), que a través de sus treinta ediciones ha prestado especial atención a la música sacra y a proyectos relacionados con el teatro y la danza históricos[42]; y desde 1997 el Festival de Tartu (Estonia), que pasó a llamarse Orient et Occident, natural evolución debida al énfasis otorgado a las conexiones de la música antigua con otras tradiciones musicales[43]. En cuanto a Polonia, Misteria Paschalia tiene lugar desde 2004 en Cracovia, durante la Semana Santa[44]; y All'improvviso se celebra en Gliwice desde 2008, prestando especial atención en su programación a la improvisación musical (aunque la mayor parte de los conciertos sigan constando de repertorio)[45]. En la República Checa, el festival Concentus Moraviae tiene lugar desde 1996 en Brno[46]; y en 2000 se crea un Festival de Verano de Música Antigua en Praga[47], en torno al ensemble Collegium Marianum, conjunto que visitó el FeMAUB en 2018. En Hungría se celebran desde 1985 unas Jornadas de Música Antigua que han pasado por distintas sedes y que en sus últimas cuatro ediciones han tenido lugar en Vác, combinando clases magistrales y conciertos[48]. En cuanto a Irlanda, el Festival de Música Antigua de Galway celebró su primera edición en 1996[49].

Un ejemplo de los festivales surgidos a finales de los noventa, prácticamente coetáneo del de Úbeda y Baeza, es el Festival Musical Estense *Grandezze e Meraviglie*[50]. Su fundador, Enrico Bellei, advirtió en las celebraciones "Modena Capitale" de 1998, con motivo del 400 aniversario del traslado de la corte estense de Ferrara a Módena, la posibilidad de poner en valor el patrimonio musical relacionado con dicha corte, emplazándolo incluso en algunos de sus contextos arquitectónicos históricos como la catedral (Figura 9, siguiente página). Desde su tercera edición en 2000, pasados los fastos celebrativos y reducido el apoyo de la ciudad, Bellei y sus

39 Sastamala Gregoriana. <https://www.sastamalagregoriana.fi>.

40 Stockholm Early Music Festival. <https://www.semf.se>.

41 Copenhaguen Renaissance Music Festival. <http://www.renaissancemusik.dk>.

42 Banchetto Musicale. Senosios muzikos festivalis, Vilnius. <http://www.bmfestival.lt>.

43 Festivitas Artium, Tartu. <https://www.festivitas.ee>.

44 Misteria Paschalia, Cracovia. <http://misteriapaschalia.com>. Gracias a la colaboración del Instituto Cervantes de Cracovia, dos conciertos del FeMAUB fueron retransmitidos como parte de la programación digital de Misteria Paschalia 2021, a través de la plataforma Play Kraków.

45 All'improvviso. Międzynarodowy Festiwal Muzyki Dawnej Improwizowanej, Gliwice. <http://www.allimprovviso.pl>.

46 Mezinárodní hudební festival Concentus Moraviae, Brno. <http://concentus-moraviae.cz>.

47 Letní slavnosti staré hudby, Praga. <https://www.letnislavnosti.cz/en/>.

48 Régi Zenei Napok. <http://regizeneinapok.hu>.

49 The Galway Early Music Festival. <https://galwayearlymusic.com>.

50 Grandezze & Meraviglie – Festival Musicale Estense, Módena. <https://www.grandezzemeraviglie.it>.

Fig. 9 La Catedral de Módena en 1973, en su estado anterior a las obras de restauración iniciadas en 2007. Fotografía: Paolo Monti.

colaboradores acometieron el proyecto de dar continuidad al festival, fundando una asociación que aglutina el patronazgo de diversas instituciones, tanto públicas como privadas. El evento incorpora, además de conciertos, conferencias y significativas colaboraciones con investigadores y entidades académicas, debido al interés por situar histórica, social y culturalmente los repertorios presentados.

La proliferación de festivales durante los años noventa fue el acicate para la constitución, en 2000, de la Red Europea de la Música Antigua (REMA)[51]. Ideada el año anterior tras una conferencia del sector organizada en Ambronay, se acogió de inicio a las estructuras y apoyos de las instituciones francesas, obteniendo posteriormente el reconocimiento de la Comisión Europea. REMA ha permitido a los festivales de música antigua presentar un perfil más sólido ante las instituciones, favoreciendo la captación de fondos e impulsando la realización de proyectos conjuntos que escaparían a las posibilidades de cada evento por separado, aunque hay que decir también que el proceso de confluencia entre festivales ha causado una cierta uniformización en las programaciones. En fechas recientes, REMA ha abierto su estructura para dar cabida no solo a festivales, promotores y programadores en general sino también a ensembles, músicos individuales e instituciones de enseñanza.

6 El caso de España

El fenómeno de los festivales de música antigua arraigó en España desde fechas tempranas: ya en los años sesenta comienzan su andadura Burgos y Estella. La Semana de Música Antigua "Antonio de Cabezón" de Burgos, fundada en 1966 con una clara vocación por recuperar el patrimonio musical hispano, convocó a diversos pioneros de la música antigua española, y contó con la dirección de Ramón Perales de la Cal[52]. Por su parte, en los orígenes de la Semana de Música Antigua de Estella se puede apreciar la doble conexión que consideramos típica: por una parte, con los estudios históricos, y por otro, con las vanguardias musicales[53]. Junto con un congreso de historia medieval que se celebraba desde 1963, se establece desde 1967 una serie de conciertos organizados por Fernando Remacha (1898-1984). Remacha, compositor que formó parte del llamado "Grupo de los Ocho" junto con figuras como Salvador Bacarisse y los hermanos Ernesto y Rodolfo Halffter (Figura 10, siguiente página), invitó a Estella nada menos que al Studio der Frühen Musik, ensemble radicado en Múnich que tuvo una importantísima influencia en la interpretación de música medieval. Tras interrumpirse entre 1982 y 1987, la Semana se reinició con un formato renovado y desde entonces se ha ido adaptando progresivamente a las nuevas corrientes del sector, superando hoy las cincuenta ediciones[54]. Los festivales surgidos en los años setenta y ochenta adoptaron modelos más comparables a los de sus homólogos europeos, sin con esto afirmar que se constituyeran directamente inspirados por ellos. El Curso y Festival de Música Antigua de Daroca, cuya primera edición data de 1979, es asimilable a los modelos de Pamparato y Urbino, configurados en torno a cursos de verano en sedes alejadas de los grandes núcleos urbanos[55]. El Festival de Música Antigua de

51 Réseau Européen de Musique Ancienne - European Early Music Network. <https://www.rema-eemn.net>.

52 En fechas más recientes se ha transformado en una cita menos especializada, centrada en la música de cámara: Festival de Música Antonio de Cabezón. <http://www.aytoburgos.es/cultura/ciclos-teatro-musica-danza/festival-de-musica-antonio-de-cabezon/festival-de-musica-antonio-de-cabezon>.

53 Semana de Música Antigua de Estella. <https://www.smade.es>.

54 Véase el volumen conmemorativo recientemente publicado: García Goñi, Mar (coord.). *Stella Splendens. 50 aniversario de la Semana de Música Antigua de Estella*. Pamplona, Gobierno de Navarra, Institución Príncipe de Viana, 2019.

55 Curso y Festival de Música Antigua de Daroca. <http://musica-antigua-daroca.es>.

Fig. 10 Julián Bautista, Rodolfo Halffter, Gustavo Pittaluga, Fernando Remacha y Salvador Bacarisse, *ca*. 1930-1935. Fotografía: Unión Radio.

Barcelona, creado por la Fundación La Caixa en 1977[56], y el Festival de Música Antigua de Sevilla, fundado en 1983 bajo el nombre de Muestra de Música Antigua por Rodrigo de Zayas (también fundador del Taller Zyriab)[57], tienen más en común con los festivales de Brujas, Utrecht y Ambronay.

España participará también de la eclosión de festivales de música antigua: alrededor de una decena de eventos nacen en los años noventa, y más de una veintena en la de los 2000. El Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza, que se celebra desde 1997, pertenece a esta fase de proliferación, pero representa un caso muy destacado. El FeMAUB recoge no solo un gran número de programas, claramente por encima de la media (llegando en 2019 a la cifra de récord de cuarenta y dos conciertos, cuando la mayoría de festivales incluye entre cinco y quince), sino

56 Asimilado desde 2014 como una serie de conciertos específica dentro de la temporada regular del Auditorio de Barcelona: L'Auditori Barcelona, Música Antiga. <https://www.auditori.cat/es/descargas-musica-antigua>.

57 Festival de Música Antigua de Sevilla. <http://www.femas.es>.

que también incorpora gran parte de los elementos que hemos venido destacando en los festivales más significativos del entorno europeo: el emplazamiento en un entorno arquitectónico monumental; el compromiso con el patrimonio musical, en este caso con la música de la Hispanidad en su sentido más amplio; la labor de recuperación y divulgación de repertorio a través de la confección específica de programas, no solo presentados en concierto sino también grabados y retransmitidos radiofónicamente o incluso por televisión; la vocación pedagógica, discernible tanto en los temas escogidos (desde monográficos dedicados a compositores hasta propuestas relacionadas con conceptos más abstractos) como en los ciclos de conciertos y espectáculos didácticos; la conexión con el mundo académico a través de actividades científicas como los congresos de musicología, conferencias, talleres de interpretación y diversas publicaciones escritas; y la extensión del festival en términos geográficos y temporales con un ciclo de conciertos en la provincia. Por la amplitud y profundidad de su propuesta, el FeMAUB puede considerarse un verdadero referente en su sector, no solo en España, sino en el conjunto de Europa, actuando además como puente entre el Viejo y el Nuevo Mundo.

Conclusión

Es posible que, en su andamiaje, la mayoría de estos eventos se hayan ido homologando plenamente con sus contrapartidas clásicas, respondiendo en su gestión y organización a una música antigua que está ya muy profesionalizada, pero también altamente mercantilizada. Sin embargo, a través de su historia, han representado el verdadero punto de encuentro del gran público con un mundo musical alternativo, reflejando además las distintas facetas que configuran la compleja y a veces contradictoria ideología del movimiento, con sus sucesivas mutaciones. En el núcleo de la música antigua, desde su origen, coexisten rasgos modernos (antirrománticos) con otros que son quintaesencia del Romanticismo, como el exotismo, la mitificación del pasado, o el escapismo con respecto al mundo moderno. Recuperar la música del pasado para hacerla llegar al público en el presente, una vez adquirida la perspectiva histórica, constituye una especie de turismo cultural, si se quiere, inmaterial. Tiene su contrapartida más tangiblemente física en la valorización del patrimonio arquitectónico que precisamente caracteriza muchos festivales (ya se trate de los centros históricos de grandes núcleos urbanos o de pequeñas localidades), y que se ofrecen casi como lugares de peregrinaje, como refugios ante la modernidad. Sin embargo, en muchos casos, como en los barrios "medievales" de Brujas o Barcelona, esos entornos son ellos mismos productos de la modernidad, puesta a la tarea de imaginar el pasado para reconstruirlo en el presente. Del mismo modo, la música antigua no deja de presentar fértiles contradicciones: por fortuna, no parece que estas vayan a resolverse en un futuro próximo.

Resumen

El Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza alcanza veinticinco ediciones en estos difíciles tiempos de pandemia. La ocasión propicia la reflexión sobre la confluencia entre el movimiento de la música antigua y la proliferación de festivales. La música antigua se enfrenta a dificultades que están poniendo a prueba la definición del concepto. Los festivales se han constituido en el cauce idóneo para la difusión de esta música por las ventajas que aporta su ubicación en entornos históricos y su repercusión en la conformación de los conciertos. El de Úbeda y Baeza se ha convertido en uno de los festivales de referencia en el panorama español por su compromiso cultural con el entorno y por un proyecto artístico coherente con ese compromiso.

Abstract

The Early Music Festival of Úbeda and Baeza reaches its 25th edition in the current difficult times of pandemic. The occasion encourages reflection on the convergence between the early music movement and the proliferation of festivals. Early music faces difficulties that are testing its own definition of the concept. Festivals have become the ideal channel for the dissemination of this music due to the advantages provided by their locations in historical settings as well as to their impact on the organization of concerts. The festival in Úbeda and Baeza has become a benchmark on the Spanish scene not only for its cultural commitment to the environment but also for its artistic project.

LA MÚSICA ANTIGUA EN EL HORIZONTE DE LOS FESTIVALES ESPAÑOLES: INDICIOS DE UNA CRISIS

Guillermo Fernández Rodríguez-Escalona[1]

Introducción

Es digno de reseñar que el Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza (en adelante FeMAUB) llegue a las veinticinco ediciones. Tiene su mérito haber sobrevivido a la crisis económica de 2008 y a la actual crisis socio-sanitaria, además de a las dificultades inherentes a una iniciativa de este tipo. Todos los festivales se han dejado pelos en esta gatera y algunos han corrido peor suerte. Auspiciar estrenos, proyectos y grabaciones, llevar la música antigua a diversos rincones poco o nada habituados a ella y capear el temporal con retransmisiones en *streaming* para no faltar a su cita del malhadado 2020 han consolidado el festival como uno de los eventos de referencia en este ámbito. Sin embargo, algunos signos inquietantes amenazan con perturbar el panorama de la música antigua en los festivales y, por extensión, en España. En los últimos años se han podido percibir señales de una doble crisis –de identidad y de continuidad– sobre las que se aventura la reflexión que sigue, examinando la idea de música antigua y la repercusión del papel que desempeñan los festivales en su definición operativa.

1 Doctor en Filología Española por la UNED, Catedrático de Bachillerato y Profesor Asociado de Lingüística General en la Universidad Carlos III de Madrid.

1 Sobre la noción de música antigua

El primer indicio crítico radica en la idea misma de música antigua. Toda la música es música contemporánea; si se hace sonar en un determinado momento histórico, algo debe de aportar a él. Es obvio que hoy no alcanzan la misma vigencia la música de Morricone y la del *Cancionero musical de Palacio*, pero nuestra época concede al cancionero –y a la música antigua en general– una vigencia, por limitada que sea, que lo hace valioso como música digna del oído del siglo XXI. Es pertinente indagar en esa vigencia para acotar la realidad de la música antigua que, aunque no es nueva, se ha establecido sólidamente en los últimos sesenta años con unos caracteres que le son propios.

Para aclarar la idea de "música antigua" importa el significado del adjetivo. En la lengua común, antiguo es lo viejo u obsoleto y se opone a lo nuevo o a lo moderno; con este sentido, el adjetivo describe el sustantivo al que se aplica. Sin embargo, en algunas expresiones tiene un valor terminológico que no coincide con el significado habitual: la "historia antigua" no es una historia anticuada, sino la historia que se centra en una época determinada. Según consideremos el adjetivo en un sentido u otro, llegaremos a distinta idea de música antigua. Con sentido poco preciso lo emplea Kelly, para quien "con el tiempo suficiente, toda la música puede ser música antigua"[2]. Así, se llegaría a un momento en que bajo esta etiqueta se aunarían el canto ambrosiano y la música de Ligeti, hermanadas por el rasgo común de ser creaciones pertenecientes a una época caducada.

Además de poco preciso, el criterio cronológico resulta insuficiente para identificar la música antigua. La cronología únicamente nos dice que las mentalidades y el sentido de los actos varían a lo largo del tiempo. Pero no es el calendario el que modifica las prácticas musicales, sino las convicciones de los creadores. A pesar de todo, la etiqueta está justificada si al adjetivo se le otorga un valor terminológico y no descriptivo. Hay algo común a toda la música antigua, de lo cual carece la posterior: su relación con el lenguaje. La música anterior a 1650 está compuesta con arreglo a la particular linealidad del decurso lingüístico, toma como referencia las peculiaridades modales del lenguaje y obedece a un fin comunicativo compartido con el hablar. Hasta la música instrumental sigue de cerca el mismo patrón. La posterior al Barroco es muy distinta; en primer lugar, tiene otro encaje en su relación con el lenguaje –es el lenguaje el que se adapta a la sucesión musical– y, en segundo lugar, la música se exhibe y halla en sí misma el fin único y exclusivo del arte musical. Desde esta perspectiva, la música antigua se nos aparece estable y ligada a una cronología propia, no determinada por un presente que se proyecta invariablemente hacia adelante y se deshace de cuanto no cabe en sus vigencias para igualarlo en un abigarrado revoltijo.

1.1 Música y concepción del mundo

La música se alimenta de la vida y también de su propia tradición. Como acto humano que es, la música cobra sentido por su relación con las concepciones

2 Kelly, Thomas Forrest. *Early Music. A Very Short Introduction*. Nueva York, Oxford University Press, 2011, p. 15.

del mundo y está en continuidad con todas las demás actividades humanas. Como actividad específica, su sentido está también iluminado por la evolución de las formas musicales. Por lo general, las historias de la música se centran en la sucesión evolutiva; sin embargo, creo que resultaría más interesante y más apropiado buscar las notas distintivas de la historia musical en su entronque con las mentalidades[3]. A lo largo de los siglos que abarca la historia musical de Occidente, cada época no solamente ha dejado unas formas musicales; también ha dejado una idea del hombre que puede resumirse en pocas palabras: el cristiano medieval, el individuo moderno, el ciudadano ilustrado y el usuario posmoderno. Y a estos modos de encarnar el ser del hombre corresponden las creaciones musicales de cada época. El cristiano del medievo ve en su música un modo de orar; el individuo, una manifestación de su singularidad; el ciudadano, un deleite sonoro; y el usuario, un objeto de consumo. ¿Puede escucharse una misa gregoriana con los oídos del ciudadano o un motete de Victoria con los del usuario? Como puro hecho, sí, pero a condición de reducir la música a simple sucesión acústica. Si se escucha la música de una época desde las pautas perceptivas y categoriales de otra, es inevitable un choque que se ha repetido constantemente a lo largo de la historia.

El criterio conceptual conduce a una delimitación de la música antigua distinta de lo habitual, al menos en los últimos tiempos. Puede aceptarse el Barroco como su final, pero en tal caso el problema se traslada a la delimitación de lo barroco. Un clásico de la historiografía musical, Bukofzer, subtitula su historia de la música barroca con los músicos que acotan el período y categoriza en bloque sus diferencias con el Renacimiento (Figura 1)[4]. Pero no todo es barroco en la misma

RENAISSANCE	BAROQUE
One practice, one style	Two practices, three styles
Restrained representation of the words, *musica reservata* and madrigalism	Affective representation of the words, textual absolutism
All voices equally balanced	Polarity of the outermost voices
Diatonic melody in small range	Diatonic and chromatic melody in wide range.
Modal counterpoint	Tonal counterpoint
Intervallic harmony, and intervallic dissonance treatment	Chordal harmony and chordal dissonance treatment
Chords are by-products of the part-writing	Chords are self-contained entities
Chord progressions are governed by modality	Chord progressions are governed by tonality
Evenly flowing rhythm regulated by the *tactus*	Extremes of rhythm, free declamation and mechanical pulsations
No pronounced idioms, voice and instrument are interchangeable	Vocal and instrumental idioms, the idioms are interchangeable

Fig. 1 Caracterización del Renacimiento y el Barroco musical en la edición original de Manfred F. Bukofzer, *Music in the Baroque Era. From Monteverdi to Bach*. Nueva York, W. W. Norton, 1947, p. 16.

3 El marco cultural general es bien conocido gracias a auténticos clásicos de la historiografía, entre los que merecen destacarse los siguientes: Gurievich, Aron. *Las categorías de la cultura medieval*. Madrid, Taurus, 1990; Huizinga, Johan. *El otoño de la Edad Media*. Madrid, Alianza Editorial, 2001; Maravall, José Antonio. *La cultura del Barroco*. Barcelona, Ariel, 1975; y De la Flor, Fernando R. *Barroco. Representación e ideología en el mundo hispánico (1580-1680)*. Madrid, Cátedra, 2002. Son escasos los trabajos que se ocupan de estudiar las relaciones entre la expresión y la concepción del mundo. Yo mismo lo he abordado, con carácter general, en los capítulos 1-5 de *La concepción cervantina del hablar. Lenguaje y escala de valores en* Don Quijote. Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá de Henares, 2016, pp. 25-141. Aunque aquí se aplica el modelo a la expresión literaria, el planteamiento general resulta fácilmente trasladable a la expresión musical, como he tratado de hacer en el estudio de dos géneros literario-musicales: los cantares de gesta ("La cantilación de la épica medieval". *Estudios gregorianos*, 3 (2008-2010), pp. 105-175) y la poesía renacentista ("Música y lenguaje poético en el Renacimiento español: el impulso expresivo". *En la Villa y Corte. Trigesima Aurea*. Ana Martínez Pereira *et al*. (eds.). Madrid, UNED y Universidad Complutense, 2020, pp. 359-368).

4 Bukofzer, Manfred F. *La musica en la época barroca. De Monteverdi a Bach*. Madrid, Alianza Editorial, 1986 (ed. original 1947).

medida. La literatura, el arte y la música discurren paralelamente; si tomamos como referente la literatura, el Barroco no pasa de los primeros años del siglo XVIII. Vivaldi no es barroco en el mismo grado que Monteverdi. Para un hombre de mediados del Setecientos, lo barroco era una excentricidad; Voltaire se horrorizaba de las erupciones pasionales en el teatro de Shakespeare y Rousseau hablaba con desprecio de la música que tachaba de "barroca"[5]. Las formas entran en conflicto con las concepciones musicales y a estas acaban adaptándose, invariablemente, las formas: su pervivencia no siempre es indicio de la pervivencia de las actitudes.

Es común incluir en la música antigua la medieval, la renacentista y la barroca, hasta la muerte de Bach (1750), aproximadamente; sin embargo, es habitual –cada vez más– encontrarse con música de la segunda mitad del siglo XVIII y aun de comienzos del siglo siguiente también etiquetada como música antigua. No hace falta profundizar mucho para comprobar que difícilmente pueden englobarse en el mismo concepto obras distantes cientos de años entre sí. No pueden escucharse ni de manera remotamente parecida un madrigal y una sonata de Antonio Soler. Y, sin embargo, estas piezas podrían encontrarse juntas en un festival de música antigua. Igualar cosas tan distintas en la misma categoría confunde y proyecta una visión poco acorde con la realidad de la música antigua.

La denominación "música antigua" sugiere que la verdadera historia del arte musical comenzara, como pronto, en el Clasicismo e invita a considerar todo lo anterior como auténtica prehistoria igualada por un rótulo aplanador. Y a la conciencia salta de inmediato la asociación con un opuesto (¿la música moderna?) que, significativamente, carece de denominación propia. A la música antigua se opone la música, simplemente. No hay que hacer más que echar un vistazo a la denominación de los festivales musicales para comprobarlo: a los festivales de música antigua se oponen los festivales de música, sin más. No digo que se proponga explícitamente esta distinción, pero las connotaciones son evidentes.

1.2 La cuestión de la autenticidad

La práctica de la música antigua, al menos tal como hoy la conocemos, nació en la década de 1960, por obra de Nikolaus Harnoncourt[6]. En los 70 y 80, el movimiento se consolidó y tomó un auge que llega hasta la actualidad, y se ha concretado en un número creciente de conciertos, en grabaciones de calidad y en el nacimiento de festivales especializados, sustentado todo ello sobre la labor de unas formaciones de reconocida solvencia.

La revitalización llegó acompañada por una polémica sobre el afán de recuperar la "autenticidad" del sonido de la música antigua mediante una interpretación históricamente documentada. Los músicos emprendían investigaciones entusiastas encaminadas a la asunción de prácticas interpretativas históricas y al remozamiento de los instrumentos antiguos. Actualmente, no hay ya una discusión viva sobre los instrumentos y las prácticas históricas; es común reconocer la conveniencia de ajustar la ejecución, en lo posible, a lo que requiere

5 Rousseau, Jean-Jacques. *Dictionnaire de musique*. París, Chez la Veuve de Duchesne, 1768, p. 40: "Une musique baroque est celle dont l'harmonie est confuse, chargée de modulations et de dissonances, le chant dur et peu naturel, l'intonation difficile, et le mouvement contraint" ["Es música barroca aquella en la que la armonía es confusa, cargada de modulaciones y de disonancias; el canto, áspero y poco natural; la entonación, difícil y el movimiento, forzado"].

6 Harnoncourt, Nikolaus. *La música como discurso sonoro. Hacia una nueva comprensión de la música*. Barcelona, Acantilado, 2006. Con orientación bien distinta se pronuncia sobre la autenticidad Dreyfus, Laurence. "Early Music Defended against Its Devotees: A Theory of Historical Performance in the Twentieth Century". *Musical Quarterly*, 69, 3 (1983), pp. 297-322. Una visión general se ofrece en Sherman, Bernard D. *Inside Early Music. Conversations with Performers*. Nueva York, Oxford University Press, 1997. Y también en Haynes, Bruce. *The End of Early Music. A Period Performer's History of Music for the Twenty-First Century*. Nueva York, Oxford University Press, 2007.

cada época. Tampoco se discute la interpretación de la música vocal, que provocó bastante menos ruido que la instrumental, o al menos no se discute que deba seguir las prácticas históricas. El resultado se plasma en lo que actualmente son las señas distintivas de la música antigua: interpretaciones con "instrumentos de época" y/o cantadas por reducidas formaciones corales. También se admite hoy que no es posible recuperar el sonido "auténtico". Podría añadirse que el sonido "auténtico" no puede llegar muy lejos. La música antigua es una cosa y la interpretación histórica, otra. La igualación de ambas es la base del criterio cronológico. La interpretación histórica puede aplicarse a la música romántica, por ejemplo, igual que a la antigua. Pero no todo lo "histórico" es "antiguo" en el específico sentido que estos adjetivos cobran en referencia a la música.

El mundo sonoro de la música antigua es una quimera. No puede reconstruirse la música antigua de la misma manera que no puede reconstruirse el pasado. En el hipotético caso de que la documentación permitiera una reconstrucción fidedigna del sonido, la música podría escapársenos de entre las manos si no captásemos su sentido. Y el sentido de la música no radica únicamente en el sonido, sino que tiene que ver con todos los elementos situacionales que la rodean. La música antigua forma parte indisoluble de un mundo que ya ha desaparecido porque así se ha querido que suceda: dejamos atrás una época histórica para ingresar en otra que nos hace la vida más fácil. La fidelidad a las prácticas documentadas tendría que subordinarse a la fidelidad al sentido. Y el sentido pasa por conocer: a) la concepción del mundo que hace posible esa música; b) la concepción artística y musical del compositor y de su auditorio; y c) la información documental. La concepción del mundo impone las condiciones de posibilidad de este tipo de música; con la concepción del mundo vigente en la actualidad no sería posible el madrigal del Quinientos. La concepción artístico-musical nos habla del sentido de la música en relación con la vida: el papel de la ética, las emociones, el deleite, etc.; tampoco nuestras emociones (que son tan históricas como la indumentaria) hubieran dado la menor oportunidad al madrigal. Y la información documental explica las circunstancias en que se desenvuelve la creación musical. Ninguno de estos elementos es sonido, pero mediatizan el sonido y son indispensables para conformar su ejecución (musical) y su interpretación (especulativa).

Los ejecutantes de música antigua se enfrentan a estas dificultades suplementarias, que la música vigente puede pasar por alto. Cuando escuchamos música "viva", las concepciones del mundo y la artístico-musical del compositor y de su auditorio son sustancialmente idénticas y, por tanto, no hay para qué insistir en ellas. Pero las de Josquin, por ejemplo, y las nuestras distan mucho de ser las mismas; esto exige a los cantantes actuales y a sus oyentes un esfuerzo extra que, por lo demás, no es distinto del que exigiría el montaje actual de una comedia de Tirso de Molina. Difícilmente aceptaríamos ahora un montaje de Tirso como los de principios del siglo XVII; es imprescindible ponerlo en pie de otra manera, pero no por eso habría de ser, necesariamente, menos fiel a su sentido (los dramaturgos

Fig. 2 Cubierta del programa de la I la Semana de Música Religiosa de Cuenca en 1962. Fotografía: Biblioteca Pública "Fermín Caballero" de Cuenca.

barrocos ya se quejaban de la manipulación de sus creaciones). No hay que confundir el formato con el arte, ni la fidelidad con la arqueología: Tirso y Josquin, en sus respectivas épocas, ya eran muy modernos. La tarea, dificilísima, consiste en mostrar –sin traicionar los textos o las partituras– que en el siglo XXI Tirso y Josquin siguen siendo tan modernos como en su momento. Y no se piense que la modernidad consiste en estar al día sobre la última moda; la modernidad es una concepción del mundo que se basa en la singularidad del individuo, en la legitimidad de sus emociones y en su compromiso ético consigo mismo y con los demás.

2 Luces y sombras de los festivales españoles

Los festivales musicales nacieron en la segunda mitad del siglo XX impulsados por el deseo de institucionalizar la presencia de la música en la vida cultural española y los de música antigua surgieron paralelos al auge de este

Fig. 3 Cartel de la I edición del Festival de Música Antigua de Aranjuez en 1994. Fotografía: Música Antigua Aranjuez.

movimiento. Esta música fue abriéndose hueco como parte de festivales de ámbito más general, como la Semana de Música Religiosa de Cuenca (desde 1962; Figura 2) y el Festival Internacional de Música y Danza de Granada, y en eventos independientes desde los años sesenta: la Semana de Música Antigua de Estella inició su andadura en 1967; el extinto Festival de Música Antigua de Barcelona, en 1977; el de Daroca, en 1979 y el de Música Antigua de Sevilla, en 1984.

Pero la gran eclosión se produjo a partir de los 90 con, entre otros muchos, los festivales de Aranjuez (1994; Figura 3), Peñíscola (1996), Úbeda y Baeza (1997) y Comunidad Valenciana (1999). En los últimos tiempos, la crisis económica y dificultades de todo tipo se han llevado por delante algunos como el añorado ciclo Los Siglos de Oro (Madrid, 1996-2011), el entrañable Pórtico de Zamora (2003-2018) y el itinerante El Camino en Castilla y León, que de modo deslumbrante inauguró en 2004 The Monteverdi Choir con John Eliot Gardiner al frente. Pero

Fig. 4 Ángel músico (Basílica de Santa María de los Reales Alcázares, Úbeda). Fotografía: Guillermo Fernández Rodríguez-Escalona.

también han nacido otros como el Festival de Música Antigua de los Pirineos (2011), Abulensis (2012), centrado en la música de Victoria, o Palencia Antiqva (2019), a lo que hay que añadir el ciclo Universo Barroco del Centro Nacional de Difusión Musical, sin ánimo de ser exhaustivos. Hasta 2011 se han multiplicado festivales, ciclos o conciertos aislados que han programado música antigua favorecidos por tiempos de bonanza económica, aunque con fines no muy homogéneos. En el apartado siguiente se examinarán las peculiaridades del FeMAUB; ahora es tiempo de detenerse en lo que tiene en común con los festivales de música antigua más reconocidos en España.

2.1 El entorno de los conciertos

Los festivales de música antigua son el marco apropiado para la difusión de esta música. El concierto como hecho comunicativo singular, su ubicación en ciudades y edificios históricos y los simposios o cursos simultáneos distinguen a estos festivales y propician el ambiente adecuado para la interpretación y la recepción musical. En el entramado de las ciudades históricas se conserva la huella de acciones y de vigencias que durante siglos han conformado la fisonomía de una ciudad; esas vigencias han sido compartidas por la propia música que se escucha en el festival, y eso produce mayor identificación entre la ciudad y la música que albergue (Figura 4). Y esta concordancia se incrementa por el hecho de que la música se difundiera en espacios históricos similares (iglesias, palacios, etc.). Por otra parte, no hay que olvidar que la mayor parte de la música antigua es funcional, es decir, música concebida para servir a un fin distinto de la música misma: la celebración religiosa, la fiesta cortesana o el teatro, por ejemplo.

Si la ciudad histórica facilita la reconstrucción del universo mental en que se produjo lo que ahora llamamos música antigua, algo similar se produce con los cursos y congresos: como la ciudad y como el escenario, ayudan a salvar la distancia mental entre el tiempo de la creación y el de la recepción. En ocasiones, el concierto adopta la forma de recreación de alguna ceremonia; fueron memorables la del oficio de difuntos con música de Hernando Franco por La Grande Chapelle en Baeza en 2005 (Figura 5, siguiente página) y, el Viernes Santo de 2014, la del oficio completo de las horas por Schola Antiqua y The Tallis Scholars en la Semana de Música Religiosa de Cuenca. Aunque menos frecuente, alguna vez el evento musical se incorpora a la celebración religiosa y se vivifica así la música con el evento para el que nació. En buena parte de las ediciones, el FeMAUB ha propiciado estas celebraciones; inolvidable fue la experiencia de quienes tuvimos la suerte de asistir a las celebraciones litúrgicas en la catedral de Cuenca por Schola Antiqua, auspiciadas por la Semana de Música Religiosa en los primeros años 2000.

El concierto de música antigua no consiste simplemente en la recepción del sonido; en muchos aspectos, el concierto es una verdadera celebración. La música antigua aporta a nuestra vivencia algo a lo que no llega la música convencional. Esta es un regalo para el oído y aquella, una llamada de lo absoluto en medio de lo relativo.

FIG. 5 *El oficio de difuntos en la Catedral de México* ca. *1700*, La Grande Chapelle (Baeza, 2005). Fotografía: *Úbeda Baeza Información*.

En su oda *A Francisco Salinas*, fray Luis de León habla de la elevación moral que la música suscita en el oyente-participante: un impulso ascendente dirigido a producir una conmoción ética y estética (si es que hay diferencia entre estas dos cosas)[7]. La audición en vivo es un acto único y singular en el que, mediante el sonido, entra en comunicación el compositor –y los ejecutantes en tanto que portavoces suyos– con el auditorio. Se produce una compleja red de relaciones entre distintos estratos enunciativos y receptores que puede explicarse desde el análisis lingüístico del discurso, que aquí no puedo pormenorizar[8]. Lo destacable es que en el concierto de música antigua el sonido pasa a un segundo plano, desplazado por la acción comunicativa. Esto lo saben muy bien los intérpretes cuando en plena actuación captan señales palpables de conexión con el público. Otros modos de recepción –el disco o la sala de conciertos– disuelven esa atmósfera y hacen pasar al primer plano la relación entre el sonido y el oyente. Es verdad que cualquier concierto es único, pero en el caso de la música convencional las distintas ejecuciones son sustancialmente idénticas: no resulta fácil distinguir dos interpretaciones de una sinfonía de Haydn; en cambio, dos versiones del *Vespro della Beata Vergine*, de Monteverdi, pueden estar tan alejadas como dos obras diferentes. La escucha de música antigua está siempre abierta a la expectación ante lo nuevo.

7 Dice fray Luis de la música de Salinas: "A cuyo son divino, / el alma, que en olvido está sumida, / torna a cobrar el tino / y memoria perdida / de su origen primera esclarecida" (Fray Luis de León. *Obras completas castellanas*. Félix García (ed.). Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1951, p. 1436). Aunque aquí está más desarrollada, la idea de la catarsis mediante la música aparece en otros muchos pasajes del autor. También en un par de ocasiones se refiere santa Teresa de Jesús a que unos versos cantados por una hermana de religión le producían "arrebatamientos y vuelos de espíritu".

8 Son referencias clásicas en este campo DUCROT, Oswald. *El decir y lo dicho. Polifonía de la enunciación*. Barcelona, Paidós, 1986; ECO, Umberto. *Lector in fabula*. Barcelona, Lumen, 1993; y SMITH, Barbara Herrnstein. *Al margen del discurso*. Madrid, Visor, 1993.

2.2 La programación: del criterio conceptual al criterio cronológico

Los veinticinco años del FeMAUB dan ya perspectiva suficiente para prestar atención a la evolución del repertorio que se programa en estos eventos. En los inicios predominaban la música medieval y la renacentista, en especial la de los compositores españoles. El repertorio barroco creció gradualmente en los últimos años 90 y en la primera década de este siglo. Desde no hace mucho se ha convertido en predominante la música dieciochesca, al tiempo que ha desplazado a la medieval, la renacentista y la del Seiscientos. En la programación de las cinco primeras ediciones del FeMAUB (véase el Directorio), el 25% de los conciertos correspondía a música medieval y el 37% a música renacentista; la del siglo XVIII llegaba a un 14%. En las cinco últimas, las proporciones se han invertido: el 39% de los programas corresponde a música dieciochesca, el 15% a música medieval y el 22% a música renacentista; la proporción del siglo XVII es similar en ambos períodos (23 y 24%, respectivamente). La música del siglo ilustrado ha pasado de ser la cenicienta a ser dominante veinte años después, y con tendencia creciente. Sospecho que si se hiciera recuento en otros festivales, las proporciones podrían incrementarse a favor de la música del siglo XVIII[9].

Quiere esto decir que de los casi mil años que caen bajo el rótulo de música antigua, los últimos cuarenta o cincuenta de dicho periodo son los que más atención merecen actualmente. Estos años son, precisamente, el período en que se disuelven las particularidades del Barroco, en tránsito ya hacia otro tipo de música. El centro de la programación en 1997-2001 era el Renacimiento, mientras que el XVIII estaba en posición periférica; en los últimos años, el centro es la música del XVIII y la periferia, todo lo demás. De manera casi imperceptible, pero continua y creciente, la noción operativa de música antigua que va cobrando vigencia en las decisiones de los programadores es la que se atiene al criterio cronológico, en detrimento del conceptual. El director del FeMAUB, Javier Marín-López, lo reconoce cuando afirma: "La música antigua es más un concepto que un periodo concreto, asociado a la interpretación de cualquier música de una forma históricamente informada"[10]. Y esto supone una verdadera crisis de identidad: aunque la denominación se mantenga, la cosa a la que se refiere la expresión "música antigua" es –al menos parcialmente– distinta de la que era un cuarto de siglo antes. A la pregunta ¿qué es la música antigua?, no se puede responder ahora de la misma manera que se respondía tiempo atrás. Lo que se está produciendo es un cambio cualitativo, no cuestión de grado o de matiz: como si alguien utilizase como propio el nombre de una persona desaparecida. ¿Continuará acentuando su vigencia este concepto cronológico en el futuro inmediato? ¿Se ensanchará el concepto de música antigua hasta englobar a compositores como Schubert o Mahler?

Asociada a esta crisis de identidad galopa una crisis de continuidad. Aunque el panorama goza por el momento de buena salud, desde hace algún tiempo se viene advirtiendo que escasean nuevas agrupaciones especializadas en música medieval o renacentista. Se vislumbra un difícil relevo de las que aún se mantienen en activo, y la previsible merma de la presencia de esta música en los festivales no hace augurar

9 Sirva como muestra la elocuente estadística de la Semana de Música Religiosa de Estella, donde el repertorio barroco pasó de ocupar el 10% de la programación en las primeras ediciones (1967-1971) al 52% en las últimas (2016-2018), llegando al 66% en determinados momentos de su historia reciente; véase Horno Gracia, Manuel. "La SMADE a través de sus programas". *Stella Splendens. 50 aniversario de la Semana de Música Antigua de Estella*. Mar García Goñi (coord.). Pamplona, Gobierno de Navarra, Institución Príncipe de Viana, 2019, pp. 210-267: 248.

10 Marín-López, Javier. "Retrospectiva FMAUB: veinte años de música antigua en Úbeda y Baeza (1997-2016)". *Las edades de la música. XX Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza*. Javier Marín-López y Virginia Sánchez-López (eds.). Jaén, FeMAUB, 2016, pp. 7-53: 9.

nada bueno. Este circuito es muy importante para la consolidación de formaciones nuevas y para abordar nuevos proyectos. Mientras no se demuestre otra cosa, la gran música española es la polifonía renacentista, y sería descorazonador que en el futuro no hubiera en España agrupaciones capaces de interpretarla con solvencia. No puede aducirse que este repertorio se haya agotado y esté seco su cauce. Están todavía por revitalizar un madrigal español al que se le ha prestado escasa o nula atención y se echa de menos algún intento de reconstruir la vertiente musical de la comedia barroca española en colaboración con las gentes de teatro, por poner un par de ejemplos.

Hay, sin duda, algo que se me escapa y no acierto a explicarme las razones del cambio. Lo cierto es que poco a poco va imponiéndose el juzgar lo pasado no por el sentido que le dieron quienes emprendieron la tarea de ponerlo en pie, sino por la incoherencia que le atribuyen quienes no admiten otra mirada sobre las cosas que la que impone la dictadura del presente inmediato. Nada me complacería más que equivocarme.

3 El Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza

Es innegable el afán de los festivales de música antigua por dar a conocer un tipo de música poco conocido –si no desconocido– por el público; pero, por otro, no puede ignorarse que algunos se han creado por la atracción de un "prestigio" mal entendido; la música antigua ha ganado presencia en el panorama cultural español y europeo con la proliferación de grabaciones de calidad y la consiguiente repercusión en los medios, a pesar de ser muy limitada si se compara con la música comercial. Aun así, los directores más conocidos (William Christie, Gardiner, Savall) han puesto la música antigua en el horizonte de los intereses de un público mucho más numeroso de lo que podría sospecharse cuando el movimiento nació. Programar música antigua se ha convertido en signo de distinción cultural y han proliferado eventos y festivales, a veces con objetivos poco claros. Pese a declaraciones enfáticas, los hechos se corresponden poco o nada con los supuestos fines. Caben en este desajuste todo tipo de posibilidades: desde la desconexión entre el festival y su entorno hasta la subordinación al reclamo turístico. Algunos, incluso muy prestigiosos, exhiben su programación como pudiera hacerlo una sala de conciertos: la interacción con el público y con el medio es escasa o nula. Con estos planteamientos, habrá que ver cuántos sobreviven a la actual crisis económico-sanitaria.

Otros están mejor encaminados en su empeño de ofrecer un proyecto cultural basado en la integración en el medio y en una programación coherente. El empeño lo comparte el FeMAUB. Su director, Javier Marín-López, recoge las líneas esenciales de la idiosincrasia del festival; en el aspecto estratégico, describe el festival como un "instrumento vivo de acción cultural, turística, educativa y socio-económica"[11]; y en el artístico, revela un proyecto concretado en una programación abundante y variada. Dos son, a mi juicio, las peculiaridades que lo distinguen en el panorama de los festivales españoles: la extensión y la presencia en la programación de los maestros meridionales y novohispanos.

11 Marín-López, J. "Retrospectiva FMAUB…", p. 8.

Fig. 6 *"Chorus angelorum te suscipiat": polifonía religiosa para voces blancas*, Escolanía de la S. I. Catedral de Jaén (La Guardia de Jaén, 2013). Fotografía: Antonio Medina.

3.1 Compromiso cultural

El FeMAUB no se limita a los conciertos de Úbeda y Baeza entre el 4-5 y el 7-8 de cada diciembre. En realidad, comprende varios ciclos distintos y un programa de actividades académicas (cursos, congresos, conferencias y talleres) que ha ido ampliando su extensión desde la última decena de noviembre hasta la primera de diciembre. La columna vertebral es un ciclo monográfico desarrollado en las ciudades sede, complementado por conciertos sociales y familiares, conciertos didácticos, un ciclo de órgano y otro más, "La música en los monumentos de Vandelvira", con un número creciente de conciertos desde 2005 (un total de dieciocho en 2020, a pesar de la pandemia) que se extienden a otras localidades siguiendo la estela de los monumentos del arquitecto[12]. No es el FeMAUB el único

12 En 2021 adquirió su nombre definitivo: Festival de Música Antigua "Andrés de Vandelvira".

festival que programa actividades de este tipo; lo que le otorga singularidad es, por una parte, su número y variedad y, por otra, su compromiso cultural.

Los ciclos complementarios tratan de formar nuevos públicos para la música antigua; el ciclo/festival de Vandelvira acercándola a público que, por lo general, es ajeno a ella y los conciertos escolares incorporándola a la formación académica de los jóvenes. Esta labor no es un rasgo más. El diseño del FeMAUB ha ido acomodándose con el tiempo a una estructura que evidencia una palpable identificación entre el festival y sus sedes. Por una parte, atrae público que reporta beneficios económicos y un plus de prestigio a las ciudades, como cuna de un evento de relevancia cultural, y esto produce la atención de los *media* nacionales y locales, y el consiguiente incremento de nuevos visitantes. A su vez, Úbeda y Baeza lo hacen repercutir en mejora de las infraestructuras y en la restauración de edificios históricos, ambas cosas muy notorias desde 2003, año en que fueron reconocidas como Patrimonio de la Humanidad. Y en lo que atañe a los visitantes, la estancia no se limita a los conciertos, sino que se enriquece con la faceta histórico-cultural y otras actividades.

Por otra parte, la constante expansión del FeMAUB propicia una amplia gama de intérpretes. Junto al prestigioso plantel internacional que concurre a los ciclos centrales, el Festival Vandelvira acoge coros, agrupaciones y artistas radicados, preferentemente, en Andalucía e incluso a músicos del ámbito local o comarcal (Figura 6, página anterior), con lo que el festival contribuye a promocionar variadas facetas y niveles en la consolidación de la música antigua.

3.2 La programación: los maestros andaluces y la música novohispana

Un rápido examen de la programación del FeMAUB muestra tres líneas de preferencia coherentes con el entorno: los grandes maestros andaluces, las músicas del Nuevo Mundo y las de la diversidad étnica y religiosa. Varias ediciones se han dedicado, con actividades académicas complementarias, a Guerrero (2001), el compositor más programado, Morales (2004; Figura 7), la música colonial latinoamericana (2005), la de las catedrales andaluzas (2006), tradiciones musicales alternativas en España (2009, en conmemoración del IV centenario de la expulsión de los moriscos), nuevamente la música colonial (2013) y México (2017). Otras, aunque no monográficamente, han prestado atención a figuras singulares con jornadas sobre Juan Manuel de la Puente (2011) e Ignacio Jerusalem (2019), acompañadas de sus correspondientes conciertos; y otros compositores, como Rodrigo de Ceballos, han alcanzado relevancia ocasionalmente (2002). Al margen de esto, la inclusión de programas en la línea de estas áreas preferentes es constante a lo largo de la historia del festival.

La música andalusí y la sefardí tienen una presencia limitada e incluso intermitente: tras las primeras ediciones desapareció en 2001 y no regresó hasta 2009. Desde esta fecha forman parte habitual del programa en los ciclos centrales. La novohispana apareció en 2003 y, sobre todo, irrumpió con fuerza creciente a partir de

Fig. 7 Cristóbal de Morales, *Officium defunctorum*, Ensemble Plus Ultra y Schola Antiqua (Úbeda, 2004). Fotografía: *Úbeda Baeza Información*.

2007, bien asentada también en los ciclos centrales. Los compositores renacentistas, por su parte, constituyen la columna vertebral del festival; en la primera mitad de la historia del FeMAUB su presencia fue claramente predominante; sin embargo, desde 2012 ocupan menor espacio en la programación de los ciclos centrales y son desplazados frecuentemente al Festival (antes Ciclo) Vandelvira, donde se incluyen en programas no muy homogéneos, por lo general.

Lo andalusí, lo sefardí, los maestros renacentistas, la música en las catedrales y las músicas novohispanas están unidos por un nexo: la proximidad cultural. Pero la promoción cultural de la música andaluza y sus derivaciones está muy lejos de suponer una exaltación complaciente y provinciana. Los grandes maestros meridionales forman parte de un patrimonio universal que se proyecta mucho más allá de lo regional. Y esta visión es la que preside el proyecto del FeMAUB: la incardinación, sin estridencias, de lo local en lo universal. Morales, Guerrero, Ceballos o Alonso Lobo desarrollaron su labor en un espacio y un tiempo que supuso uno de los grandes focos de creación musical y cultural en Europa. Y desde estas referencias, el festival contribuye a difundir la obra de otros creadores menos conocidos como Diego de Pontac, Juan Manuel de la Puente, Ignacio Jerusalem, Ramón Garay, etc. que, sin ser andaluces, desarrollaron parte de su obra en Andalucía, pero con una orientación no menos universal que la de los maestros renacentistas.

Coda: sobre el elitismo de la música antigua

La difusión musical, la captación de públicos nuevos y la promoción de artistas locales como parte del empeño del FeMAUB por asentar la música antigua en su radio de acción rebate por la vía de los hechos uno de los más injustos tópicos sobre esta música: su carácter retrógrado y su vocación elitista. El público reúne unas características evidentes como la edad relativamente avanzada –se ven pocas personas menores de cuarenta años en los conciertos–, la formación académica superior a la media, la fidelidad y el compromiso con esta música. Se trata de un público minoritario en relación con lo normal en la cultura del consumo desbocado. Pero nada de esto tiene que ver con el pretendido elitismo, que presupone una superioridad ilusoria en este caso. Así lo ve el sociólogo Pierre Bourdieu, partidario decidido de los gustos mayoritarios, quien atribuye a esnobismo el auge de la música antigua[13]. Estas (des)calificaciones justifican la demonización de quienes tienen poco interés en sumarse a la corriente avasalladora de la cultura del consumo.

La música de consumo se recibe como un producto efímero al servicio de la satisfacción de inmediatas necesidades de ocio. Escuchar música de consumo es, en el fondo, un acto de la misma naturaleza que jugar con dispositivos electrónicos o asistir a espectáculos deportivos; estas son acciones en las que se hace uso de un "objeto" con finalidad evasiva y, una vez consumido, acaba el refugio evasivo y se vuelve a la normalidad cotidiana para reafirmar el modo de vida generalizado en nuestra sociedad y las convenciones sociales de nuevo cuño. El consumo de "objetos culturales" conlleva una descarga de adrenalina que nos hace recuperar plácidamente, una vez amansados, nuestro lugar en un mundo que no nos obliga a plantearnos problemas que vayan mucho más allá de la materialidad cotidiana. El consumo de productos culturales –el videojuego o los juegos en línea son los más demandados– obedece a la necesidad de minimizar los daños de la tensión vital sustrayéndose a ella y confirmando el estado de cosas que la produce.

Escuchar música antigua es algo muy distinto. Se trata de una experiencia estética, con todo lo que eso conlleva[14]. La recepción del arte, del verdadero arte –música, literatura, etc.–, cuestiona el fundamento mismo de la vida social mostrando la presencia de lo absoluto en lo relativo y de lo universal en lo particular. Es una experiencia transformadora y comprometida. No se puede leer a Cervantes o escuchar a Monteverdi y volver a la realidad cotidiana de la misma manera; probablemente nuestros actos no cambien lo más mínimo, pero puede que cambie nuestra percepción de las cosas y tengamos distinta conciencia de nuestro lugar en el mundo.

No es verdad, pues, que la música antigua sea un indicador de conservadurismo ni que implique una actitud nostálgica de apego a un pasado definitivamente extinguido. En su mayor parte, es la música de una época a la que los historiadores han llamado Edad Moderna. No hay en esto la más mínima ironía ni se trata tampoco de una casualidad. La modernidad es una concepción

13 Bourdieu, Pierre. "La métamorphose des goûts". *Questions de sociologie*. París, Les Éditions de Minuit, 2002, pp. 161-172.

14 Johnson, Julian. *Who Needs Classical Music? Cultural Choice and Musical Value*. Nueva York, Oxford University Press, 2002.

del mundo y del hombre que ha hecho posible el mundo en el que vivimos. Pero la arrolladora homogeneidad de la cultura de consumo dominante se basa en un imaginario elaborado a base de estereotipos que descalifica cuanto cae fuera de sus preferencias. He pasado parte de mi vida docente mostrando a los estudiantes cómo los héroes homéricos –Aquiles, Héctor– son mucho más "modernos" que Batman o Harry Potter. No escuchamos música antigua porque queramos retroceder a un pasado arcádico o glorioso; la escuchamos porque aspiramos a entender –apoyados en los hombros de gigantes como Petrarca, Shakespeare o Victoria– las claves decisivas del presente y, así, encarar con seguridad el futuro. Y sé que en esto no me equivoco.

fe
ma
U·B

II_

IMAGEN E IDENTIDAD CORPORATIVA

Resumen

Este trabajo presenta una interpretación iconográfica del logotipo del Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza a partir de la similitud que presenta su trazo principal, situado en el centro (perfil de un laúd), con una palabra de la lengua árabe. Se exponen las dos lecturas posibles de dicha palabra, su significado y posible simbología: *min* (preposición "de", "desde", que sugiere el origen o la procedencia, la materia) y *man* (pronombre relativo "quien" e interrogativo "quién", que evoca e invoca al protagonista de lo representado en el icono). Ambas interpretaciones (origen-procedencia o referencia a persona) se justifican plenamente desde el punto de vista histórico, cultural y musical, pues Úbeda, Baeza y Jaén (tanto provincia como capital) atesoran un rico y extenso acervo árabo-islámico. También se explica la similitud gráfica del logotipo mediante la evocación de caligramas epigráficos de la Alhambra y la presentación de la palabra en diversas caligrafías árabes.

Abstract

This chapter presents an iconographical analysis of the logo of the Early Music Festival of Úbeda and Baeza, based on the similarities between the lute profile that forms this logo and a particular Arabic word. The two possible interpretations of this word are discussed, as well as its meaning and symbology: *min* (the preposition "from", which suggests the origin or the precedence, the matter) and *man* (the relative or interrogative pronoun "who", which evokes and invokes the protagonist depicted in the icon). Both interpretations (origin-precedence or a reference to a person) are fully justified from historical, cultural and musical points of view, as Úbeda, Baeza and Jaén (both the province and the capital city) host a rich and broad Arabic-Islamic heritage. Moreover, the graphical similitude of the logo is explained through the evocation of epigraphic calligrams from the Alhambra and the inclusion of the word in a diversity of Arab calligraphies.

LENGUA ÁRABE, CALIGRAFÍA Y ARTE. EL SIMBOLISMO DEL LOGOTIPO DEL FeMAUB DESDE EL ARABISMO

Francisco Vidal-Castro[1]

El Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza (FeMAUB), desde su primera celebración en 1997, cuenta con un logotipo característico que se ha mantenido hasta la actualidad, de manera que se ha convertido ya en un sello consolidado que claramente identifica y se asocia con el certamen (Figura 1, siguiente página). El motivo central de dicho diseño consiste en un cordófono arabizante de perfil, en diagonal, con la boca suspendida en perspectiva frontal, en color marrón dorado, dispuesto sobre dos cuerpos de arcadas grises que simulan un palacio renacentista. Este logotipo original o A posteriormente evolucionó hacia un diseño más estilizado que se comenzó a utilizar en 2008, y que se configura a partir del cordófono del logotipo A, del que sale una curva formando una gran "F", a partir de la cual se compone el nombre del FeMAUB, hasta 2016 con el nombre desarrollado en letras romanas, y desde 2017 solo con el acrónimo FeMAUB (Figura 2, siguiente página)[2].

Hace unos años, en 2014, cuando se cumplía el decimoctavo aniversario del mismo y con motivo de esa celebración, redacté una breve entrada en mi modesto blog académico acerca del curioso y sugerente logotipo del Festival, que se titulaba "El logotipo del Festival Internacional de Música Antigua de Úbeda y Baeza: ¿símbolo de interculturalidad involuntario o secreto de referencia misteriosa?". Su texto era el siguiente:

> La música siempre ha traspasado fronteras a lo largo de la historia y ha sido uno de los elementos culturales que más se han transmitido entre los diferentes pueblos. El logotipo del Festival Internacional de Música Antigua de Úbeda y Baeza, que

1 Doctor en Filología Semítica Árabo-Islámica por la Universidad de Granada, Profesor Titular del Área de Estudios Árabes e Islámicos de la Universidad de Jaén y Director del Grupo de Investigación "Sociedades árabes, islámicas y cristianas" (Plan Andaluz de Investigación, HUM 761).

2 Este logotipo B se ha venido utilizando hasta la actualidad, en convivencia con el logotipo A, adquiriendo distintas variantes cada año, relacionadas con el número de edición, los colores de las letras y el fondo, o la escritura desarrollada de las siglas.

Fig. 1 Logotipo A del Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza (1997).

Fig. 2 Logotipo B del Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza en dos versiones, en uso entre 2008-2016 (arriba) y 2017-2020 (abajo).

celebra su XVIII edición en 2014, tiene un logotipo en el que, quizás involuntariamente y porque la casualidad lo ha querido, se representa una palabra árabe con el perfil del instrumento que se traza en su diseño.

Esta palabra árabe es, además, muy significativa, simbólica y sugerente, pues puede leerse e interpretarse de dos maneras al mismo tiempo:

1) من , vocalizada y leída como مِنْ (*min*), es una preposición y significa "de", "desde", que sugiere el origen o la procedencia de las cosas o las personas, la materia de que está hecho algo o alguien. Es decir, es una referencia a algo que, en cualquier caso, es esencial.

2) من , vocalizada y leída como مَنْ (*man*), es un pronombre relativo y significa "quien", o un pronombre interrogativo y significa entonces "quién". En ambos casos, se trata de un referente gramatical a alguien, a una persona. Alude así al protagonista de la historia que se narra, de la realidad que se construye o de la actividad que evoca ese símbolo.

Ambas interpretaciones (origen-procedencia o referencia a persona) tienen mucho sentido en un festival de música antigua y en un festival que se celebra en ciudades de Jaén como Úbeda y Baeza.

Las tres, Jaén (tanto provincia como capital), Úbeda y Baeza, tienen un rico, extenso e intenso pasado andalusí con un amplio legado histórico-cultural (no solo monumental) construido durante siglos: si nos limitamos al periodo de presencia en las tierras de la provincia de Jaén de árabo-musulmanes con poder político, abarca desde el año 711 hasta, en el caso más duradero, 1485 (en el caso de Jaén capital, 1246).

En ese período de tiempo, pero también posteriormente, la aportación de la civilización de al-Andalus, crisol de culturas, también abarca el campo de la música, en el que incluye desde aspectos como las melodías, canciones y ritmos hasta instrumentos cuyo nombre es significativamente de origen árabe (como laúd, derivado de العود , *al-ʿūd*), pasando por usos y funciones sociales para hombres y para mujeres.

Por tanto, el diseño del logotipo es un feliz hallazgo y acierto cultural por las sugerencias que evoca y el misterio de un simbolismo "secreto" que un sencillo dibujo puede atesorar y desvelarnos[3].

Evidentemente, era una interpretación subjetiva que emana de la imaginación personal para percibir y leer una representación plástica, pero se trataba de ofrecer una perspectiva distinta, una lectura con la óptica de la lengua árabe y la mirada desde el campo de los Estudios Árabes e Islámicos para un blog de esta temática.

Para entender mejor la dimensión de esta interpretación es preciso indicar que en la civilización árabo-islámica la caligrafía ha alcanzado unas excepcionales cotas de desarrollo y logros iconográficos de extraordinaria riqueza, elevada complejidad y admirable belleza. La elaboración de caligramas con figuras artísticas, representación de animales o creación de nuevas formas e imágenes se ha mantenido durante siglos como una de las artes visuales más originales y creativas del Islam[4]. La Figura 3 presenta un caligrama zoomorfo de un ave, muy difundido y con diversas variantes.

3 Vidal-Castro, Francisco. "El logotipo del Festival Internacional de Música Antigua de Úbeda y Baeza: ¿símbolo de interculturalidad involuntario o secreto de referencia misteriosa?". *Blog del profesor Francisco Vidal Castro* (29 de noviembre de 2014). Disponible en <http://blogs.ujaen.es/fvidal/?p=433> [consulta 23-05-2021].

4 Entre la abundante bibliografía y hermosos libros dedicados al tema, se encuentran los elaborados por los propios calígrafos, algunos de ellos disponibles en lenguas occidentales, como los del gran calígrafo iraquí actual Hassan Massoudy; véase, por ejemplo, Massoudy, Hassan. *Calligraphie arabe vivante*. París, Flammarion, 2010. Entre los trabajos más recientes sobre el tema, están los de Mahdis Azimi, Marta Pérez Castro y José Miguel Puerta Vílchez en el libro colectivo *Las artes del Islam (I). Danza y música, cine y caligrafía*. José Ramírez del Río (ed.). Colección Estudios Árabo-Islámicos de Almonaster la Real, 18. Sevilla, Editorial Universidad de Sevilla y Ayuntamiento de Almonaster la Real, 2019, que integra las tres aportaciones en una sección monográfica dedicada a la caligrafía, pp. 171-239 y sus respectivos apéndices gráficos, pp. 261-293.

Fig. 3 Caligrama zoomorfo de un ave delineada con la *basmala* (بسم الله الرحمن الرحيم, "En el nombre de Dios, el Clemente, el Misericordioso"). Fuente: Francisco Vidal-Castro (ed.), *De civilización árabo-islámica*. Jaén, Universidad de Jaén, 1995, contraportada.

Basta citar algunos ejemplos muy cercanos que se pueden encontrar fácilmente, pues están en el monumento más visitado de España, la Alhambra, en el que la palabra escrita sobre sus muros, fuentes y cualquier elemento de su arquitectura o de sus objetos materiales es omnipresente. Y siempre aunando las funciones ornamental y simbólica que se superponen como dos capas más al mensaje literal del texto epigrafiado.

Como muestra de estas realizaciones caligráfico-figurativas de la Alhambra ofrecemos un caso ilustrativo (Figura 4), que contiene un fragmento de uno de los paneles o paños de yesería con decoración epigráfica y ataurique. Estos paneles se componen de figuras que se repiten entrelazándose para componer un cuadro global geométrico perfectamente equilibrado y ajustado con exactitud milimétrica al espacio mural que cubren. Para rellenar los espacios e incluso sostener parte del trazado de lacería que compone la red de elementos decorativos y meta-arquitectónicos del panel, se insertan frases que se conectan a pequeñas cartelas o elementos que también contienen otras frases. Todas las frases están conectadas de alguna manera –lo que insinúa una simbología de red universal o cosmológica– mediante la prolongación del trazo de algunas de sus letras para dibujar las distintas formas diseñadas. El fragmento de la imagen se encuentra en el paramento norte

Fig. 4 Fragmento epigráfico del Salón del Trono del Palacio de Comares en la Alhambra de Granada (caligrama de tres frases dispuestas piramidalmente en tres niveles y albergadas por un arco polilobulado que descansa sobre falsas columnas). Fotografía: Francisco Vidal-Castro.

Fig. 5 Fragmento epigráfico del Salón del Trono del Palacio de Comares en la Alhambra de Granada (resaltado de las letras en el caligrama arquitectónico). Fotografía: Francisco Vidal-Castro.

del Salón de Comares o Salón del Trono en el Palacio de Comares, concretamente, en el paño de yesería que está situado a la derecha de la alcoba derecha[5]. Merece la pena detenerse en una explicación, aunque sea somera, de su trama e indicar la organización interna de sus elementos para percibir su contenido real y simbólico, mostrar su riqueza y desvelar su misterio.

El fragmento muestra un arco polilobulado sobre falsas columnas. El interior de dicho arco acoge una formación piramidal compuesta por tres franjas epigráficas en sendos niveles: inferior, intermedio y superior. En el primer nivel, la franja inferior (que hemos marcado en la fotografía con un recuadro mayor), aparece la frase principal, que funciona como base del conjunto, en escritura de tipo cúfico, con más espacio y extensión a pesar de no ser la más larga de las tres frases: ولا غالب الا الله (“Y no hay vencedor sino Dios”), lema de la dinastía nazarí –nacida en Jaén, dicho sea de paso– repetido miles de veces en toda la Alhambra y otros espacios palatinos del Reino Nazarí de Granada.

Las astas de las letras de esta primera frase funcionan como pilares de apoyo para la cartela alargada (el rectángulo capsular que se sitúa encima de ella, en la franja del nivel intermedio, que hemos marcado en la fotografía con el recuadro mediano). La cartela acoge otra frase que la llena hasta colmar toda su área, pero en este caso se utiliza la escritura de tipo cursivo: عز لمولانا السلطان ابي الحجاج (“Gloria a nuestro señor el sultán Abū l-Ḥaŷŷāŷ”), expresión votiva en favor del emir Yūsuf I

5 Sobre la epigrafía de este palacio existe una monografía de gran claridad, detalle y visualización espacial en soporte digital que recoge todas las inscripciones de dicho espacio áulico: Castilla Brazales, Juan *et al. Corpus epigráfico de la Alhambra. Palacio de Comares*. Granada, Patronato de la Alhambra y Generalife, 2007.

(gobernó entre 1333 y 1354), uno de los mayores de la dinastía nazarí y constructor de este famoso salón del trono, tan repleto de simbología y con la techumbre más espectacular de la arquitectura nazarí (8.000 piezas de madera de cedro coloreadas que forman una estructura de siete niveles ascendentes, los siete niveles del cielo coronado por el trono de Dios, representado por el cupulín blanco). El cambio de escritura cúfica (más ornamental y muy difícil de percibir y leer) a escritura cursiva (más corriente y asequible a la población en general) sirve para marcar también el inicio de una nueva frase, cuya segunda parte se sitúa en el siguiente, el tercer nivel.

En este superior y tercer nivel, coronando esta "pirámide", luce una estrella de ocho puntas que también se apoya en la franja que tiene bajo ella, puesto que la cartela del nivel intermedio actúa como soporte que sostiene la estrella. En el interior de esta estrella se inserta también una frase que se traza igualmente en escritura de tipo cursivo, ya que continúa la frase iniciada en la segunda franja: نصره الله ه ("Que Dios lo ayude. Fin")[6]. Para facilitar al lector no arabista la visibilización de las letras en medio de este exuberante caligrama figurativo, en la Figura 5 (página anterior) se ha marcado el trazado de las tres frases.

Con la breve descripción y análisis de este fragmento solo se pretende ilustrar el inagotable caudal de posibilidades estéticas, grafismo y plasticidad que la lengua árabe y su prodigioso tratamiento caligráfico ofrecen. Y, en consecuencia, justificar que también el logotipo del FeMAUB pueda albergar en su diseño esta potencial lectura desde la iconografía árabe y su consiguiente interpretación cultural propia. Y ello a pesar de que dicha iconografía árabe no haya sido intencionada o consciente, como así nos lo explica (a través del director del Festival, el profesor Javier Marín-López) el autor del logotipo, Nono Sánchez, de la empresa Artifactum Soluciones Creativas y responsable también del diseño de la imagen corporativa anual del FeMAUB desde 2008[7]. Él mismo describe el proceso de creación del logotipo de esta forma:

> El logotipo, que fue un encargo de Diputación, lo realicé inspirándome en una ilustración de Vandelvira que se conserva en el Archivo [Histórico Municipal] de Úbeda de las arcadas del patio del Hospital de los Honrados Viejos de El Salvador, que utilicé para crear un fondo degradado de color al 25%, sobre el que coloqué, centrado, el símbolo del instrumento, enmarcado todo con una cenefa en forma cuadrada que lo envuelve y donde se incorpora la redonda en notación antigua [símbolo en forma de rombo]. Concluyendo el diseño con la incorporación del nombre del festival en los cuatro lados, con remate en esquina de la notación reiterada. La composición constituye un cuadrado, forma que suelen tener los patios renacentistas, que a modo de contenedor acota y realza a la vez un instrumento antiguo que habla de la música traída de otros lugares. Dicho de manera poética, el diseño está inspirado en la música (notaciones antiguas) que podía ser escuchada en los patios renacentistas de Úbeda y Baeza (el entorno cuadrado de la composición con el fondo de arcadas hace referencia a los patios), música de diferentes orígenes y estilos (el símbolo del instrumento con origen árabe)[8].

6 La abreviatura que suele aparecer al final del lema nazarí y de otras expresiones o eulogias tras la palabra Allāh (Dios) se ha venido leyendo tradicionalmente como تع e interpretándola como equivalencia de تعالى (taʿālà, Dios "Ensalzado sea" o Dios "Altísimo"), doxología que suele acompañar, en cualquier otro contexto piadoso o religioso en general, a la mención de la palabra Dios. Pero esta inscripción muestra que dicha abreviatura es un monograma de la letra ه (hāʾ), que se utiliza para abreviar la palabra انتهى, (intahà, "se terminó") al final de un escrito. Si no fuera así, también habría aparecido escrita la abreviatura en la primera línea (la inferior), que termina igualmente con la palabra Dios. Sin embargo, la abreviatura solo se indica en la frase final de la secuencia que forman las tres frases (o, como mínimo, la secuencia formada por la segunda y tercera, es decir, la intermedia y superior), una secuencia que el arco alberga y unifica. La posibilidad de interpretar esta abreviatura como انتهى (intahà) cuando aparece al final de la gāliba o lema dinástico nazarí ya la sugirió hace tiempo el profesor Salvador Peña Martín.

7 Para un análisis de los carteles del FeMAUB, véase el ensayo de José Antonio Gutiérrez Álvarez en este mismo volumen.

8 Sánchez, Nono. "Explicación logo FeMAUB". Correo electrónico [15 de marzo de 2021].

Por ello, quizás se hace necesario mostrar de una manera más gráfica, sobre todo para aquellos que no conozcan la lengua árabe, cuál es la escritura de esas palabras árabes que, interpretamos, se pueden leer sobre el perfil del instrumento que se delinea en el logotipo.

A continuación, se muestran las posibilidades de trazado en diversos estilos de caligrafía árabe de la palabra en cuestión *min*/*man*. Para entenderlo mejor ha de tenerse en cuenta que la lengua árabe se escribe de derecha a izquierda y que no suele notar (indicar en la escritura) las vocales, por lo que un mismo *ductus* consonántico puede, en ocasiones y fuera del contexto de una frase, leerse con diferentes vocales, con el consiguiente cambio de significado. Es lo que sucede en el caso de la palabra objeto de esta interpretación: من puede vocalizarse y leerse de dos maneras: مِنْ (min) y مَنْ (man), como se explica en la entrada del blog reproducida más arriba. Téngase en cuenta también que el trazo de unión entre dos letras puede alargarse lo que se considere necesario o más estético; esta opción era usada en su práctica habitual por los copistas de manuscritos y escribas de cualquier documento oficial o elegante para rellenar el espacio que queda al final de la línea, pues en árabe no es correcto dividir una palabra al final de línea para completarla al inicio de la siguiente; esto último obliga a "justificar" el texto como, siglos después, hacen hoy de una manera similar aunque automáticamente los procesadores de texto informáticos, ajustando el espacio entre caracteres o palabras.

En la lista siguiente se incluyen diversos ejemplos con tipos de letras o fuentes tipográficas (*font* o fundiciones) disponibles para usos informáticos que han sido creadas en la actualidad, inspirándose en los distintos estilos caligráficos árabes históricos. Sin duda, sería preferible ofrecer estos ejemplos mediante la realización de un calígrafo profesional de los distintos tipos de letra, pero dado que esa posibilidad escapa a nuestro alcance en este momento, la escritura mecánica suplirá la mano del hombre para ofrecer, al menos, una imagen aproximada de estas variaciones artísticas (Tabla 1).

Nombre de la tipografía	Caligrafía árabe
Cursiva corriente (*nasjī*)	من
Andalus	من
AGA Granada regular	من
Arabswell	من
DecoType Naskh Extensions	من
DecoType Thuluth	من
Diwani Bent	من
Diwani Letter	من
Tholoth	من

Tabla 1 La palabra *min*/*man* en diversos estilos de caligrafía árabe.

Como, sin duda, el lector observador habrá percibido ya, basta con girar la palabra y disponerla en posición diagonal de un recuadro, como si se tratase de un caligrama alhambreño, para que la similitud con el instrumento del logotipo sea totalmente evidente. Como ejemplo, véase a continuación el resultado de este giro con algunos de los tipos de letra antes indicados (Figura 6):

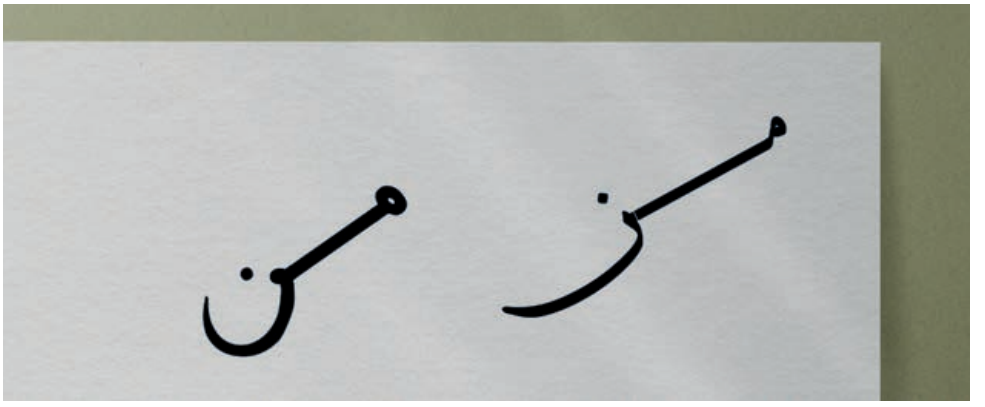


Fig. 6 La palabra *min/man* girada, en dos estilos de caligrafía árabe.

Cabe señalar, como complemento a lo anterior, que la presencia de música árabo-islámica ha sido un elemento característico del propio Festival, en particular en sus primeras ediciones. De hecho, el primer concierto del certamen, que tuvo lugar el 5 de diciembre de 1997 en el Auditorio del Hospital de Santiago de Úbeda, estuvo a cargo del conjunto marroquí Nassim Al-Andalus, dirigido por Mohammed Elakel, que propuso el programa *La música y la danza en la tradición andalusí-magrebí* (Figura 7). Una revisión de sus libros-programa muestra la existencia de otros conciertos dedicados a esta temática, a cargo de Ensemble Al-Arabi Serghini de Mohamed Al-Arabi Serghini (1998), Cinco Siglos y Ensemble Ibn Zaiyun (2000), Ensemble Mudéjar (2011) o Ensemble Andalusí de Tetuán (2012), entre otros[9].

Fig. 7 *La música y la danza en la tradición andalusí-magrebí*, por Nassim Al-Andalus (Úbeda, FeMAUB 1997). Fotografía: *Diario Jaén*.

9 Todos los libros-programa del FeMAUB se encuentran accesibles en PDF en la página web del Festival. <https:/festivalubedaybaeza.com/publicaciones/libro-del-festival/> [consulta 29-05-2021].

Fig. 8 Gráfico en forma de árbol que representa los modos de la música andalusí (los cinco principales y sus derivados secundarios). Fuente: *al-Ḥā'ik, Kunnāš al-Ḥā'ik* (1789).

En conclusión, el legado cultural árabo-islámico de al-Andalus en el ámbito de la música parece proyectarse sobre un festival actual como el FeMAUB de diversas formas y desde distintas perspectivas.

En primer lugar, porque enlaza con la importante tradición e intensa actividad de la música andalusí con un legado posterior que abarca desde melodías, canciones y ritmos hasta instrumentos como el laúd o usos y funciones sociales. Parte de este extenso legado musical andalusí todavía pervive hoy en el Magreb, como acredita la imprescindible obra del tetuaní Muḥammad b. al-Ḥusayn al-Ḥā'ik al-Tiṭwānī al-Andalusī escrita en 1789 y titulada simplemente *Kunnāš* (cuaderno, libreto), donde recoge las *nūba*-s (géneros y modos de la música andalusí; Figura 8)[10].

En segundo lugar, por el propio emplazamiento geográfico en el que se desarrolla el FeMAUB: el solar de destacadas ciudades andalusíes como *Ubbaḍa* (Úbeda), *Bayyāsa* (Baeza) y *Ŷayyān* (Jaén, ciudad y provincia) que atesoran un rico y extenso acervo árabo-islámico; destaca el hecho de que los habitantes de la Úbeda andalusí eran grandes apasionados de la música y la danza y que abundaban entre ellos danzadoras famosas por su belleza, elegancia y gusto exquisitos.

En tercer lugar, porque el diseño de su logotipo se centra sobre una especie de laúd, instrumento árabe cuyo trazado permite recrear una palabra escrita en caligrafía artística, de modo similar a la epigrafía nazarí de la Alhambra, que articula formas y dibujos de gran creatividad y belleza. La interpretación iconográfica basada en esta palabra sugiere una simbología evocada por sus dos posibles lecturas y significados: el origen o la procedencia de lo representado por el icono, y el protagonista de lo representado por el icono.

10 Sobre esta obra, véase Valderrama Martínez, Fernando. *El cancionero de Al-Ha´ik.* Tetuán, Instituto General Franco de Estudios e Investigación Hispano-Árabe, Editora Marroquí, 1954; al-Ḥā'ik, Muḥammad b. al-Ḥusayn. *Kunnāš al-Ḥā'ik*. Ed. facsímil del manuscrito de Fernando Valderrama Martínez. Presentación Manuela Cortés García. [Sevilla], Consejería de Cultura; Granada, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 2003 (el manuscrito de Valderrama Martínez fue copiado del original en 1931 por Muḥammad Bū ʿAsal). Otras referencias fundamentales sobre el tema en castellano son las siguientes: Zayas, Rodrigo de. *Orígenes de la ópera. Aportaciones arábigo andaluzas*. Madrid, Alpuerto, 1982; Fernández Manzano, Reynaldo y Santiago Simón, Emilio de (coords.). *Música y poesía del sur de al-Andalus*. Granada, El Legado Andalusí, 1995 [incluye el CD *Nūba de los poetas de al-Andalus*, con libreto, interpretado por El Brihi]; Cortés García, Manuela. *Pasado y presente de la música andalusí*. Sevilla, Fundación El Monte, 1996; Guettat, Mahmoud. *La música andalusí en el Magreb. Simbiosis musical entre las dos orillas del Mediterráneo*. Manuela Cortés García y María del Mar Carrillo (eds.). Sevilla, Fundación El Monte, 1999; y Chaachoo, Amin. *La música andalusí. Al-ála. Historia, conceptos y teoría musical*. Prefacio de Muhammed Ibn Azzuz Hakim. Córdoba, Almuzara, 2011. Entre las aportaciones más recientes están las de Amin Chaachoo, Alejandra Contreras Rey y Manuela Cortés García en el citado libro colectivo *Las artes del Islam (I)*…, pp. 19-99 (apéndices en pp. 241-254).

Resumen

El Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza, a lo largo de las veinticuatro ediciones celebradas hasta hoy, ha generado un interesante conjunto de carteles con el objetivo de promocionar sus conciertos y actividades. En este trabajo, presentamos un estudio sobre la evolución estética y temática de esta colección, atendiendo a las circunstancias contextuales que han influido en el diseño de cada ejemplar y a las personas que participaron en su confección. El análisis global de esta cartelería nos ha llevado a establecer tres fases principales en cuanto a la relación entre lo visual y lo conceptual: una inicial, ligada al logotipo (1997-2004); otra de transición y experimentación (2005-2007); y una última de construcción y asentamiento de un estilo reconocible (2008-2020). Además, ha posibilitado detectar una serie de elementos iconográficos recurrentes que, mostrados de diversas y originales maneras, han aportado unidad y coherencia gráfica a la imagen pública del FeMAUB.

Abstract

The Early Music Festival of Úbeda and Baeza has created an interesting series of posters with the aim of advertising its concerts and activities over the twenty-four editions celebrated until now. This chapter presents an analysis of the aesthetic and thematic development of this collection, taking into consideration the contextual circumstances that have influenced on the designs and also the people who participated in their creation. The global study of these posters leads us to establish three main stages as regards the relationship between the visual and the conceptual: and early stage, linked to the logo (1997-2004); a phase of transition and experimentation (2005-2007); and a last stage of creation and establishment of a recognizable style (2008-2020). Moreover, it has been possible to detect a series of recurrent iconographical elements, which have been presented in diverse and original ways, providing unity and graphic coherence to the public image of the FeMAUB.

LA CARTELERÍA DEL FeMAUB: LA CONSTRUCCIÓN DE UNA MARCA GRÁFICA DISTINTIVA

José Antonio Gutiérrez Álvarez[1]

Introducción

Hoy parece indiscutible que toda iniciativa que pretenda alcanzar una cierta proyección pública debe contar con una imagen que la difunda y caracterice de algún modo. En ese sentido, el cartel –en papel o digital– ha sido y es el recurso más práctico. Sus antecedentes se remontan al origen de la imprenta, e incluso antes, si bien fue especialmente utilizado y teorizado desde finales del siglo XIX[2]. El cartel, como medio de comunicación, tiene que ser persuasivo, valiéndose para ello de instrumentos iconográficos y textuales que, a través de las principales técnicas del diseño gráfico[3], logren su máxima eficacia informativa y, en su caso, comercial.

Como cualquier otra institución con vocación divulgativa, las entidades organizadoras de eventos musicales no han sido ajenas a la importancia de cuidar esta dimensión de su labor. Dicho afán salta a la vista, por ejemplo, cuando examinamos la traza de las páginas webs, logotipos, carteles, programas de mano y folletos de los principales festivales de la asociación FestClásica[4]. Ahí no solo se percibe un intento por anunciar eficazmente sus actividades, sino también la voluntad de diseñar una marca visual distintiva. Entre ellos, el Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza (FeMAUB) ha atendido esta faceta con notable énfasis desde sus inicios, lo que ha dado como resultado veinticuatro carteles que conforman un corpus lo suficientemente amplio para ser susceptible de un estudio que permita extraer algunas conclusiones sobre su evolución estética y conceptual[5].

1 Doctor en Musicología por la Universidad Complutense de Madrid y Profesor Ayudante Doctor en el Área de Música de la Universidad de Granada.

2 Entre la abundante bibliografía que ha tratado la cuestión, destacamos, por su utilidad, actualidad y síntesis de contenido, el libro de Checa Godoy, Antonio y Garrido Lora, Manuel. *Teoría e historia del cartel publicitario*. Madrid, Editorial Síntesis, 2017.

3 Entendido como una disciplina creativa que tiene por finalidad generar comunicaciones de naturaleza visual con la intención de transmitir un mensaje concreto, valiéndose de imágenes predeterminadas o elaboradas *ex profeso*; se diferencia del Arte en que, a diferencia de este, donde la obra tiene un valor intrínseco, la forma del producto de diseño gráfico estará influida por un objetivo previo, normalmente publicitario. Para profundizar en cuestiones relacionadas con los conceptos básicos de esta materia, recomendamos Montes Vozmediano, Manuel y Vizcaíno-Laorga, Ricardo. *Diseño gráfico publicitario. Principios fundamentales para el análisis y la elaboración de mensajes visuales*. Madrid, OMMPRESS, 2015. Sobre su historia y desarrollo, es de interés la recopilación de escritos de profesionales relacionados con el tema desde finales del XIX, publicada en Bierut, Michael *et al.* (eds.). *Fundamentos del diseño gráfico*. Buenos Aires, Ediciones Infinito, 2001 (1ª ed. en español).

Cartel FeMAUB de 1997 (detalle). Logotipo A.

Cartel FeMAUB de 2008 (detalle). Logotipo B.

Cartel FeMAUB de 2016 (detalle). 20 aniversario.

Cartel FeMAUB de 2017 (detalle). Logotipo B'.

FIG. 1 Evolución cronológica del logo FeMAUB sobre distintos carteles del festival.

1 El punto de partida: los logotipos

El interés del FeMAUB por construir una imagen gráfica característica se remonta a su propia fundación, tal y como lo demuestra el encargo de un logotipo original para el folleto y el cartel de la primera edición en 1997 (FIGURA 1). Esta tarea fue encomendada a Nono Sánchez, creativo y socio fundador de la empresa ubetense ArtificiS, especializada en servicios turísticos y culturales. Para la ocasión, el artista confeccionó un diseño formado por un cordófono de color marrón dorado –semejante a un laúd de estilo arabizante[6]–, dispuesto en diagonal sobre dos cuerpos de arcadas grises que emulan un claustro o el patio de un palacio renacentista; todo encuadrado por un grupo de antiguas figuras semibreves blancas, dentro de un marco granate. Estos tres sencillos elementos simbolizan de manera efectiva –y de un solo vistazo– música, patrimonio e historia, sustancias últimas del Festival.

4 Una panorámica de la variedad y calidad gráfica de los más de treinta festivales miembros de esta asociación la encontramos en su calendario de eventos: <https://www.festclasica.com/festivales> [consulta 03-07-2021].

5 Encontramos un primer acercamiento a este acervo, centrado principalmente en el periodo 2007-2016, en MARÍN-LÓPEZ, Javier. *La programación como acción estratégica de innovación en la dirección de industrias culturales y creativas: el caso del Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza*. Trabajo Final de Máster inédito, Universidad Europea Miguel de Cervantes, 2017, pp. 101-107.

6 Sobre esta peculiar silueta y sus posibles significados, véase el ensayo de Francisco Vidal-Castro en este mismo volumen.

Esta configuración exacta, a la que denominaremos Logotipo A, bien con los colores originales, bien con otras combinaciones cromáticas –verde oliva; blanco y rojo; o blanco, negro y gris–, será la utilizada hasta hoy como logotipo clásico e institucional del FeMAUB. Ello denota un homenaje a los valores que propiciaron la iniciativa primigenia y su trayectoria posterior, vertebrando con su imagen un proyecto cultural común que pretende conservar su esencia más allá de los cambios de equipos de gestión o la fluctuación de presupuestos. Conviene apuntar esta cuestión, ya que en 2008 Nono Sánchez diseñó un nuevo logo –más estilizado y actual, pero inspirado en el anterior– que sirviera como recurso gráfico abreviado, innovador y unificador de la cartelería. Se recuperó la silueta del cordófono característico del logotipo A para construir la idea, sacando de la parte baja de su caja de resonancia una línea curva que termina transformándose en una gran "F" –que recuerda al signo de *forte* de la edición musical clásica–, a partir de la cual se compone el nombre del FeMAUB, con el número de edición arriba, en letras romanas. Llamaremos a este icono Logotipo B.

Desde entonces, se han realizado dos versiones de este logo. La primera fue en 2016, en conmemoración de la vigésima edición del festival –y exclusivo para ella–, conformado por un "2" y un círculo, que hace las veces del "0", en cuyo interior encontramos el logotipo B y la leyenda "1997-2016". La segunda versión surge en el cartel de 2017 y es de más calado, ya que el nombre completo del festival se desligó del logo, sustituyéndose por el de su acrónimo (FeMAU·B). Esta última variación –Logotipo B'– es la empleada en la actualidad, y permite un mayor juego creativo a la hora de ubicar los títulos, ya que evita redundancias textuales.

2 La cartelería: la imagen al servicio de los conceptos

El análisis conjunto de la cartelería de las veinticuatro ediciones del FeMAUB celebradas hasta hoy, atendiendo, sobre todo, a la relación entre lo estrictamente gráfico y lo conceptual, revela la existencia de tres fases; dos principales y una intermedia o de transición. Hemos confeccionado una tabla –que ofrecemos al final de este trabajo como Anexo– en la que se coordinan los datos extraídos de los veinticuatro carteles, dispuestos en los siguientes apartados: año de la edición, dirección, título principal, responsables del diseño, formato (con medidas), iconografías recurrentes y breve descripción. También aparecen reproducciones de los distintos carteles para así facilitar su visionado en forma seriada y comprender mejor las transformaciones operadas en el proceso de construcción de la marca gráfica.

2.1 Fase I: la dependencia del logotipo (1997-2004)

Una primera etapa iría desde 1997 hasta 2004 y se caracteriza por el uso del logotipo como elemento visual protagonista –a veces casi exclusivo– a partir del cual se construye cada composición. Comienza con el cartel de 1997, con la ya comentada autoría de Nono Sánchez[7]; el logo, enmarcado por el propio nombre del festival dividido en cuatro frases separadas por semibreves, es el motivo único y acapara la práctica totalidad de un lienzo gris. El cartel de 1998, impreso por

7 No ha sido posible localizar físicamente la cartelería de las dos primeras ediciones del FeMAUB. Según el testimonio de Alfonso Fernández, miembro de la Asociación Cultural "Amigos de la Música" de Úbeda, una de las instituciones colaboradoras en los años iniciales, el cartel presentaba el mismo diseño que la portada del folleto, que ha sido el material utilizado en nuestro estudio.

Gráficas Úbeda[8], también se elaboró a partir del logo, ahora emplazado en el tercio central. No obstante, se percibe un intento por variar, ubicando el nombre del FeMAUB en el tercio superior –sobre una figura semibreve de gran tamaño– y añadiendo en el inferior dos entrañables intérpretes de corte medieval, un gaitero y un chirimía[9], todo sobre fondo granate con marco marrón dorado. El cartel de 1999, también salido de Gráficas Úbeda, es particular dentro de esta primera etapa, ya que el logotipo se relega al encabezado y el cuerpo es ocupado por tres pentagramas con notación mensural blanca. Sin embargo, el uso del color gris y el rosado para el fondo, con marco granate, no es más que otra variación de los tonos del logotipo, aportando una evidente uniformidad cromática. Todo ello nos lleva a agrupar estos tres primeros carteles en una subetapa dentro de la primera fase, resultado del trienio en que comienza a andar un festival con medios limitados, gestionado por directivas eficaces, pero colectivas, como la Asociación Cultural "Amigos de la Música" de Úbeda, y que quizá no había alcanzado aún la perspectiva suficiente para mantener conscientemente un estilo visual propio y consistente.

Esta situación cambió en parte con la llegada de Rodrigo Checa Jódar a la dirección del FeMAUB en el año 2000. A lo largo de sus siete ediciones al frente no solo aportó la estabilidad que el proyecto necesitaba para asentarse y crecer, sino también la voluntad de avanzar en la construcción de una marca gráfica caracterizadora. De este modo, con los carteles y folletos de 2000, 2001 y 2002, encomendados a Manuel Tallada (Publimax, Baeza), empezó una segunda subetapa dentro de la primera fase. Lo entendemos así, y no como un periodo independiente, puesto que, si bien hubo una clara disrupción respecto a la impronta visual de los certámenes anteriores, los cambios notables se quedaron en el ámbito de lo cromático. Se trocaron los fondos blancos, grises y granates por el negro –color, sin duda, distintivo de esta etapa, con la que se pretendía aportar modernidad–; los letreros pasaron a rojos, verdes y amarillos contrastantes; y el logo se tiñó de la gama del verde oliva, acaso aludiendo al paisaje jiennense. Cabe reconocer que se exploraron nuevos recursos, por ejemplo, usar la silueta del laúd del logo en varios tamaños y colores, como en la diagonal azul de 2000, o en las cuatro esquinas grises de 2001; e incluso en 2002 se añadieron fotografías de detalles urbanos y escultóricos de Úbeda y Baeza[10]. Pero la base conceptual de estos diseños seguía anclada al logotipo, que presidía y también limitaba la composición.

Entre 2003 y 2005, la responsabilidad gráfica del Festival pasó a Cristóbal Tornero (Tornero Fotógrafos, Baeza). Siguiendo la línea introducida en 2002 de incluir imágenes icónicas de las dos sedes del evento, se aumentó el número y tamaño de estas en los carteles de 2003 y 2004, ocupando la mitad del margen izquierdo y el total del inferior, y desplazando el logotipo a la esquina superior izquierda, compartiendo un protagonismo más equilibrado con el resto de los elementos[11]. También como novedad, se integró la programación de conciertos y actividades en la mitad derecha. Sin embargo, el fondo negro, los letreros rojos y amarillos –ahora suavizados–, y el logo en verde oliva mantenían, sin apenas alteración, la unidad visual de las tres ediciones anteriores.

8 Los encargados actuales de Gráficas Úbeda no han podido confirmar si el taller participó en el diseño o si se limitó a estamparlo.

9 Estos personajes ilustraban la temática del tipo de repertorio más programado en la edición de ese año que, además, incluyó un mercado medieval itinerante. Aparte, se publicó un libro con breves notas y síntesis curriculares de los participantes, cuya portada era una variación del folleto: el fondo era amarillo claro y el gaitero izquierdo fue sustituido por un tañedor de viola de arco.

10 Concretamente, un detalle de los relieves de los Apóstoles en los casetones de las bóvedas de la Capilla de los Benavides en el antiguo Convento de San Francisco (Baeza), y otro del relieve de Santiago Matamoros de la puerta principal de acceso al Hospital de Santiago (Úbeda); ambos separados por el logotipo de "Úbeda y Baeza, Renacimiento para la Humanidad". Cabe destacar que ese mismo año, como parte de una incipiente política de *merchandising*, se obsequió al público con un marcapáginas negro que, aparte del logo verde oliva, contenía una foto de la fuente de la Plaza de Santa María de Baeza cubierta por la niebla.

11 En 2003 fueron nueve las fotografías, en este orden: en vertical, detalle de la fuente de Santa María (Baeza); detalle interior de la Catedral de Baeza; y detalle de la Capilla de los Benavides en el convento de San Francisco (Baeza); en horizontal, fachada de la capilla del Hospital de Santiago (Úbeda); torre y león exterior del mismo Hospital de Santiago; y detalle del relieve de Hércules luchando con el centauro Neso en la fachada de El Salvador (Úbeda). En 2004 fueron siete, en este orden: en vertical, detalle de la fachada del Palacio de Jabalquinto (Baeza); torre izquierda del Hospital de Santiago (Úbeda); y detalle de la fuente de Santa María (Baeza); en horizontal, cariátide y ojo de buey del Palacio Juan Vázquez de Molina (Úbeda). Agradecemos a Cristóbal Tornero su ayuda para la identificación de los detalles escultóricos y arquitectónicos presentes en sus diseños de 2003, 2004 y 2005.

2.2 Fase II: transición y experimentación (2005-2007)

El punto de inflexión llegó en 2005, aún bajo la dirección de Rodrigo Checa. El negro de fondo, en contraste con los verdes oliva usados entre 2000 y 2004, había aportado ya una personalidad gráfica reconocible al FeMAUB. No obstante, lo musical –salvo los intérpretes medievales de 1998 y los pentagramas de 1999– solo se había representado a través del cordófono y la semibreve mensural, elementos ambos derivados del logotipo. De hecho, desde un punto de vista conceptual, la iconografía agregada a partir de 2002 era en su totalidad de naturaleza arquitectónica, desplazando el peso argumental hacia los escenarios en detrimento de lo sonoro, lo que dificultaba percibir de un vistazo la verdadera sustancia del evento.

En 2005 fue la primera vez que se decidió plasmar en el cartel la temática del FeMAUB, con el título "De Andalucía al Nuevo Mundo"[12]. Esta novedad abrió la puerta a cambiar la tónica visual llevada hasta entonces. La incorporación de Javier Marín-López como coordinador en 2004 fue clave en este sentido, ya que propuso a la dirección construir el cartel de 2005 con elementos gráficos de índole musicológica. Para ello se facilitó a Cristóbal Tornero una serie de imágenes relacionadas con la música andaluza e hispana: el cuadro *Dios, Padre y Espíritu Santo*, un anónimo del siglo XVIII conservado en el convento de San Joaquín de la Ciudad de México; el facsímil de la partitura de la cantata para soprano y continuo *En la funesta sombra*, de Agustín de Contreras, maestro de capilla de la Catedral de Córdoba entre 1706 y 1751[13]; y la lámina "Los cantores de la S[an]ta Yglesia" perteneciente al manuscrito de Guamán Poma de Ayala, *Primer nueva corónica* [sic] *y buen gobierno*[14]. De esta manera, sobre un fondo integrado por un fragmento del cuadro mexicano en tonos grisáceos –donde aparecía un ángel tañendo un violón–, se compuso un collage con detalles de la partitura y de los cantores de la *Corónica*, más dos fotografías del patrimonio arquitectónico de Úbeda (Capilla de El Salvador) y Baeza (Capilla de los Benavides); en paralelo, se recuperó el logotipo con su colorido original de 1997.

Aun presentando un esquema compositivo muy similar al de 2003 y 2004, el cartel de 2005 rompió con la tendencia seguida hasta entonces: se sustituyó el negro por una tonalidad más clara y luminosa, se utilizó una imagen como fondo del lienzo, y las referencias musicales pasaron a un primer plano temático. Con él comienza la segunda etapa de las tres en las que hemos dividido el desarrollo de la cartelería del FeMAUB. Una fase que comprende hasta 2007 y que entendemos de transición porque, si bien ya se intuye el germen de las tendencias conceptuales que se han seguido hasta hoy, los resultados de estas tres ediciones no mantienen apenas coherencia estética. Por ejemplo, en el cartel de 2006, encargado a Nuria López Pérez (La Fábrica de Diseño, Jaén) con motivo del décimo aniversario, se observa un notorio cambio. Se recuperó el fondo negro con letreros en blanco y rojo, la foto del mástil de un cordófono cruza el lienzo –ese año el festival acogió el II Encuentro de la Sociedad de la Vihuela–, y el logotipo, con un reducido tamaño que lo hace casi anecdótico, pasó a ser blanco y rojo. Un cartel quizá más al uso, pero efectivo y elegante, que contrasta con el de 2007, diseñado por Víctor Yanes Córdoba, ya con

12 Desde unos años antes, por iniciativa de Rodrigo Checa, cada edición del festival tenía un hilo conductor que articulaba la programación: Francisco Guerrero en 2001, la música en tiempos de Velázquez en 2002, la música del siglo XVIII en 2003 y Cristóbal de Morales en 2004.

13 Forma parte del denominado *Manuscrito Mackworth*, conservado en la biblioteca de la Universidad de Cardiff (Gales), Ms 1.14; véase Carreras, Juan José. El *manuscrito Mackworth de cantatas españolas*. Madrid, Alpuerto, Fundación Caja Madrid, 2004, pp. 95-98; facsímil en p. 58. Esta pieza, de la que se conserva una copia en el Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia, Ms. Música 953, fue interpretada en el Auditorio de San Francisco de Baeza por el grupo Los Músicos del Buen Retiro el 6 de diciembre de 2006, dentro del marco del X FeMAUB.

14 Redactado alrededor de 1615 en el Virreinato del Perú y hoy conservado en la Biblioteca Real de Dinamarca, GKS 2232 4º; Poma de Ayala, Felipe Guamán. *El primer nueva corónica [sic] y buen gobierno* (1615/1616), p. 666.

Javier Marín-López al frente del FeMAUB. En este caso, el fondo se transformó en blanco; el laúd del logo tomó la diagonal –tal como ocurría en el de 2000– sobre un collage armado por fragmentos de un pentagrama con notación mensural en violeta y amarillo verdoso[15]; y los letreros (en rojo, celeste y blanco) se ubicaron en forma de aspa con centro en la roseta del instrumento, acaso simbolizando el poder del que emanan los distintos sistemas de mecenazgo musical, temática de esa edición. Parece evidente que, aunque lo musical primó en lo conceptual, a lo largo de estos tres años, con tres diseñadores y dos directores distintos, los productos resultantes fueron dispares y el FeMUAB parecía lejos de conseguir un estilo visual característico.

15 La música pertenece al libro de polifonía 4 de la Catedral de Baeza (E-BAE 4).

16 Por lo habitual, integrado por Virginia Sánchez-López y quien firma estas líneas.

2.3 Fase III: asentamiento de una marca distintiva (2008-2020)

Esta manifiesta inconsistencia debió de ser el acicate para que, en 2008, la dirección del festival se propusiera hacer un esfuerzo consciente y definitivo por construir una marca gráfica distintiva. En esa iniciativa fue fundamental la labor de Nono Sánchez –artífice del logotipo y del primer cartel del FeMAUB– junto con la de un pequeño grupo de musicólogos dirigidos por Javier Marín-López. El examen de la cartelería impresa desde entonces hasta hoy, incluso reflejando una llamativa variedad estética, revela una serie de elementos e intenciones recurrentes que la vertebran lo suficiente como para unificarla en una sola etapa que dura hasta el presente. Dos de ellos son de naturaleza visual. El primero no es otro que la confección y el uso de los logotipos B (2008-2016) y B' (2017-2020) que, bien en negro y rojo, negro o blanco, presiden e identifican el conjunto, ligándolo de una sola ojeada con el FeMAUB. El segundo está relacionado con la propia composición, siempre en formato vertical con una banda al pie, normalmente blanca, pero también azul (2008) o negra (2009), sobre la que se disponen los distintos logos de las instituciones organizadoras y colaboradoras. Además, a partir de 2012 se añadió a cada lado de esta sección el logotipo A (en negro, blanco y gris) y un código QR, ambos en tamaño reducido y que, quizá sin haberlo buscado, aportan cierta unidad.

Esta configuración ha devenido un marco fijo y estable que permite construir el cartel con materiales y colores variados sin perder la impronta ya característica del FeMAUB. No obstante, pensamos que, más allá de cuestiones visuales, el verdadero elemento representativo o, más bien, la esencia de esta tercera etapa es el propósito de dar a cada diseño un simbolismo conceptual relacionado con la temática de la edición. Esta intención, que ya asomaba en 2005 y 2007, se afianzó en 2008; desde entonces, año tras año, cada cartel se elabora mediante un proceso casi ritual. Una vez definido el título que va a dar nombre a la edición, entre mayo y junio, se reúne un pequeño equipo constituido por el director del FeMAUB y un grupo de asesores[16]. A lo largo de un par de sesiones se plantean ideas y se buscan imágenes que puedan reflejar el argumento. Estas propuestas se plasman en un texto que se envía, junto con material gráfico y documental que pueda servir de inspiración, a Nono Sánchez; tras un complejo y original trabajo de diseño argumentado, el artista lo concreta en un boceto que, después de ciertos ajustes acordados por ambas partes, se convierte en el cartel de ese año.

De este modo, los diseños se han ido complejizando, sumando en cada ocasión más capas de significados. Siempre, eso sí, en la órbita de lo figurativo, ya que lo abstracto, salvo quizá con Yanes en 2007, o con Sánchez en 2017, no ha sido una prioridad en la cartelería del FeMAUB. Así, en 2008, con el lema "Sones de batalla", los simples tubos de un órgano ibérico simulaban los cañones de guerra. Al año siguiente, la música de los colectivos marginados de Europa e Hispanoamérica, silenciada por las élites, se representó con un mapa mudo continental integrado con la silueta de un violín. En 2010, la globalización de la cultura musical portuguesa se expresó a través de una esfera armilar sobre un mapa del reino luso; y el de 2011 mostró la coexistencia entre las categorías de "tradición" y "modernidad" en la música antigua tiñendo de un contrastante verde a un intérprete de zanfoña.

En el cartel de 2012 se percibe un salto cualitativo en el plano representativo –que seguirá *in crescendo*–, materializando los paisajes sonoros urbanos, tema de la edición, con el *skyline* de varias ciudades que resuenan como armónicos de la vihuela que las comprende. La pintura de un ángel de estilo colonial tañendo un cordófono europeo[17], ubicado entre España y América, sirvió en 2013 para simbolizar el intercambio musical en la época de los virreinatos. En 2014, con "Músicas mediterráneas", varias embarcaciones surcan un mapa del *Mare Nostrum*, aludiendo a las distintas tradiciones musicales que han convivido en sus costas; y la interinfluencia entre lo culto y lo popular, temática de 2015, se plasmó mediante un ángel tocando el laúd[18], asomado por una roseta que imita una celosía, a su vez atravesada por una llama de colores fríos y cálidos.

Estos ocho carteles (2008-2015), aun siendo variados en estructura y concepto, podrían englobarse en una subetapa caracterizada por diseños construidos a partir de un elemento de gran potencia iconográfica (órgano, 2008; esfera armilar, 2010) o de varios que se contraponen (intérprete verde/fachada histórica, 2011; ángel músico en colores cálidos/roseta en colores fríos, 2015), se complementan (violín/mapa, 2009; ángel músico/mapa, 2013) o se contienen (vihuela/ciudades, 2012; mapa/barcos/cordófonos, 2014). Sin embargo, tras 2015, este tipo de composición por bloques figurativos empezó a desdibujarse, dejando paso a otra más cercana al collage, donde el peso simbólico se desplaza de imágenes concretas a un conjunto formado por múltiples componentes.

Inaugurando esta línea, en 2016, conmemoración del vigésimo aniversario del FeMAUB con título "Las edades de la música", el cartel rompió la inercia de cuatro ediciones de mapas, vihuelas y laúdes, con un lienzo rojo de textura aguada y una amalgama de notaciones antiguas occidentales, árabes y chinas, focalizando la atención en la música como manifestación universal, atemporal e interconectada. Un año después, con el lema "México mestizo", se aumentó incluso el grado de frescura con una catrina formada por la parte inferior de un cordófono de la familia de los violines[19], flanqueada simétricamente por instrumentos, animales y motivos florales y frutales.

Es cierto que, en 2018, edición dedicada a los estilos nacionales en la música antigua, se recuperó parte de la estética anterior a 2016, con la ilustración de una

17 Detalle del cuadro *Ángel reconforta al padre San Francisco con música*, conservado en el convento de San Francisco, Santiago (Chile), pintado por Basilio de Santa Cruz Puma Callao, *ca*. 1670.

18 Detalle del *Altar relicario* del Monasterio de Piedra, en Nuévalos (Zaragoza), *ca*. 1390.

19 La caja de resonancia del instrumento tiene como fondo un fragmento del *Cancionero poético-musical de Gaspar Fernández* (1563/1571-1629), custodiado en el Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Antequera Oaxaca (México).

vihuela superpuesta sobre un heterogéneo conjunto de rosetas de cordófono que parecen sobrevolar un mapa azul de Europa; lo que, en el fondo, era una alegoría de la música como elemento identitario de la cultura europea en su unidad y también en su diversidad. Pero en 2019, con "Italia global", se exploraron nuevos caminos, con un original cartel protagonizado por una moto Vespa –símbolo por antonomasia de lo italiano– construida por fragmentos de diversas obras pictóricas[20], representando el viaje de la música italiana por el mundo, con punto de llegada en las ciudades de Úbeda y Baeza. Este espíritu renovador se mantuvo en 2020 con un colorido collage formado por 108 pequeñas fotografías de personas vinculadas con el FeMAUB en todas sus dimensiones (arte, gestión, producción, investigación, etc.), imitando los mosaicos propios de las aplicaciones de comunicación virtual que distinguieron las relaciones sociales durante los confinamientos producidos por la pandemia de la COVID-19.

La mirada aérea de la cartelería del FeMAUB nos ha permitido, además, identificar una serie de iconografías recurrentes que, con o sin intención por parte de los diseñadores, entendemos han ido aportando, a través de lo visual, unidad conceptual a la organización desde su propia fundación. La naturaleza de tres de ellas, las más frecuentes, ya estaba presente en el logotipo A, conformándolo en esencia. Primeramente, la arquitectura y la escultura de Úbeda y Baeza; no solo de forma alegórica, como en el logo, sino mediante fotografías de gran calidad (2002-2005 y 2011). Por otro lado, la notación musical; bien como recurso gráfico (en el logo, o con semibreves en 1998 y 2020), bien como material destacado de la composición (1999, 2005, 2007, 2016-2017 y 2019). Finalmente, encontramos la figura del cordófono, sobre todo, representada por instrumentos de cuerda pulsada o rasgueada (aparte del logo, en 2000-2001, 2006-2007, 2012-2015 y 2018-2019), pero también frotada (1998, 2005, 2009, 2011, 2017 y 2019), destacando el laúd (2000-2001, 2007, 2014-2015 y 2019), la vihuela (2012-2014 y 2018) y, como detalle ligado a estos, la roseta con lacería (2012-2015 y 2018-2019). Otro de los elementos iconográficos más utilizados es el mapa, moderno o con pátina histórica (2009-2010, 2013-2014 y 2017-2019). Por último, cabe destacar la presencia de intérpretes de instrumentos musicales variados (1998, 2011, 2013, 2015 y 2019) y, en menor medida, de cantores (2005 y 2019).

Este breve recorrido analítico por los veinticuatro carteles del FeMAUB parece demostrar no solo un interés evidente por parte de sus diferentes equipos directivos en construir una imagen gráfica distintiva, sino también que ese mimo ha ido creciendo edición tras edición, de forma paralela al propio festival. Así, comprobamos cómo asesores y diseñadores, especialmente en la etapa de Nono Sánchez (2008-2020), han pretendido ir más allá de lograr una publicidad efectiva, confeccionando un producto lleno de sutilezas y significados, siguiendo con fidelidad la política de impregnar de musicología cada una de las facetas de este evento sonoro. Estamos seguros de que en el futuro la cartelería del FeMAUB seguirá ofreciéndonos estos guiños estéticos y conceptuales como complemento a una experiencia musical y patrimonial que hoy ya es referencia en el ámbito de la cultura en España.

20 El chasis y el faro del manillar, con el *Retrato de Clara Bianca von Quandt*, de Julius Schnorr von Carolsfeld, 1820; el sillín delantero y la rueda trasera, con dos detalles del *Concierto de los Ángeles* de la cúpula de la Iglesia de Santa Maria dei Miracoli, Saronno, Italia, de Gaudenzio Ferrari, 1534-1536; el sillín trasero, con el detalle de la partitura de un *Kyrie eleison* de la *Missa Virgo parens Christi* de Jacques Barbireau (1455-1492), copiada en un manuscrito dedicado al papa León X (Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, Cappella Sistina, 160, fol. 2v); la rueda delantera, con laudistas y cantores de una miniatura del Ms. Harley 4425, conservado en la British Library, *ca*. 1490-1500, fol. 12v; y el faro delantero con gaitas, chirimías y danzantes del dibujo *Eschewynge of Ydleness* de la ilustradora Cait Webb, 2003. <http://caitwebb.com/2017/12/29/one-that-got-away/eschewynge-2> [consulta 05-07-2021].

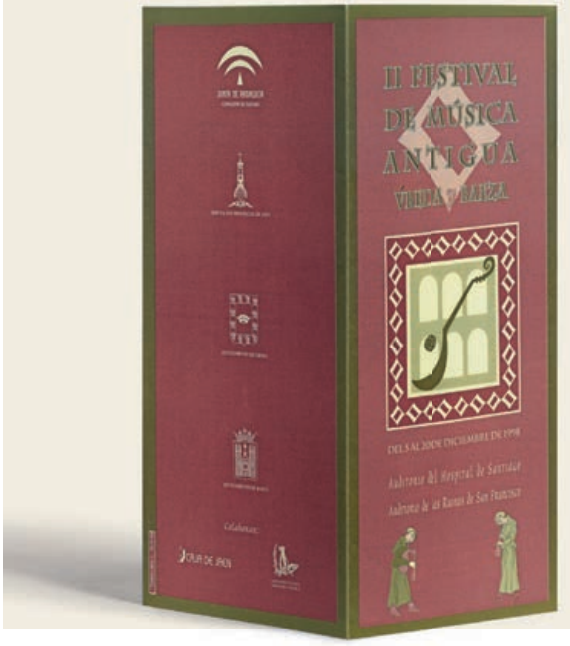
Anexo La cartelería del FeMAUB

EDICIÓN 1997	DIRECCIÓN -
TÍTULO PRINCIPAL	*Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza*
DISEÑO/FORMATO[1]	Nono Sánchez (ArtificiS)
ICONOGRAFÍAS RECURRENTES	Cordófono (laúd); notación musical; arquitectura

BREVE DESCRIPCIÓN

Logotipo A, cordófono de perfil en diagonal (semejante a un laúd de estilo arabizante, con la boca suspendida en perspectiva frontal), en color marrón dorado, y dos cuerpos de arcadas grises simulando el diseño de un claustro o de un palacio renacentista, ambos encuadrados por figuras semibreves blancas dentro de un marco granate cuadrado (colores originales del logo); todo circundado por el nombre del FeMAUB dividido en cuatro frases separadas por semibreves de marrón dorado degradado. Fondo gris. El diseño se limita al propio logotipo.

1 No se ha podido localizar la cartelería de las dos primeras ediciones del FeMAUB, de ahí que no sea posible precisar el formato ni las medidas. Según testimonio de Alfonso Fernández (de la Asociación Cultural "Amigos de la Música" de Úbeda, una de las instituciones entonces colaboradoras), el cartel tenía el mismo diseño que la portada del folleto, que es el material utilizado para elaborar la breve descripción. Por otro lado, los responsables de Gráficas Úbeda –entidad encargada de estampar los materiales del FeMAUB entre 1997 y 1999– no han logrado confirmar si el diseño del cartel fue realizado en la propia imprenta o si ya les vino ejecutado, encargándose ellos únicamente de la impresión.



EDICIÓN 1998	DIRECCIÓN -
TÍTULO PRINCIPAL	*II Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza*
DISEÑO/FORMATO	¿Gráficas Úbeda?
ICONOGRAFÍAS RECURRENTES	Cordófono (laúd); instrumentos (gaita, chirimía); notación musical; arquitectura; intérpretes

BREVE DESCRIPCIÓN

Nombre del FeMAUB sobre el trazo de una figura semibreve. Logotipo A (colores originales) en el centro, sin leyenda alrededor. Un gaitero y un chirimía de estilo medieval al pie. Letras en marrón dorado y pergamino. Fondo granate. Los dos personajes musicales sirven para encuadrar, cronológica y temáticamente, el tipo de repertorio escuchado en el FeMAUB, que ese año incorporó un mercado medieval itinerante.

EDICIÓN 1999	DIRECCIÓN -
TÍTULO PRINCIPAL	*III Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza*
DISEÑO/FORMATO	¿Gráficas Úbeda? / Vertical, 27 x 57 cm.
ICONOGRAFÍAS RECURRENTES	Cordófono (laúd); notación musical; arquitectura

BREVE DESCRIPCIÓN

Nombre del FeMAUB en el encabezado, con el cordófono del logo detrás, junto al logotipo A (colores originales) sin leyenda alrededor. Partitura con notación mensural blanca dispuesta en tres pentagramas en el centro, cuya música no se ha podido identificar. Letras en rojo y verde. Fondo rosado. El tipo de grafía musical renacentista utilizada remite, de manera inequívoca, al ámbito de la música antigua.

EDICIÓN 2000	DIRECCIÓN Rodrigo Checa Jódar
TÍTULO PRINCIPAL	*Festival Música Antigua de Úbeda y Baeza. IV Edición*
DISEÑO/FORMATO	Manolo Tallada (Publimax) / Vertical, 32 x 67,5 cm.
ICONOGRAFÍAS RECURRENTES	Cordófono (laúd); notación musical.

BREVE DESCRIPCIÓN

Logotipo A (colores verdes oliva) en la mitad superior sobre la silueta de su propio cordófono en azul, cruzando en diagonal. Letras en amarillo, blanco, rojo y verde. Fondo negro.

EDICIÓN 2001	DIRECCIÓN Rodrigo Checa Jódar
TÍTULO PRINCIPAL	*Festival Música Antigua de Úbeda y Baeza. V Edición* [TEMÁTICA: Francisco Guerrero]
DISEÑO/FORMATO	Manolo Tallada (Publimax) / Cuadrado, 48,5 x 48,5 cm.
ICONOGRAFÍAS RECURRENTES	Cordófono (laúd); notación musical; arquitectura

BREVE DESCRIPCIÓN

Logotipo A (colores verdes oliva) en el centro, enmarcado por un cuadro de línea fina amarilla. En cada esquina, una silueta del cordófono del logo en gris. Letras en amarillo, blanco y rojo. Fondo negro.

EDICIÓN 2002	DIRECCIÓN Rodrigo Checa Jódar
TÍTULO PRINCIPAL	*Festival Música Antigua de Úbeda y Baeza. VI Edición* [TEMÁTICA: La música en tiempos de Velázquez]
DISEÑO/FORMATO	Manolo Tallada (Publimax) / Cuadrado, 48,5 x 48,5 cm.
ICONOGRAFÍAS RECURRENTES	Cordófono (laúd); notación musical; arquitectura; escultura

BREVE DESCRIPCIÓN

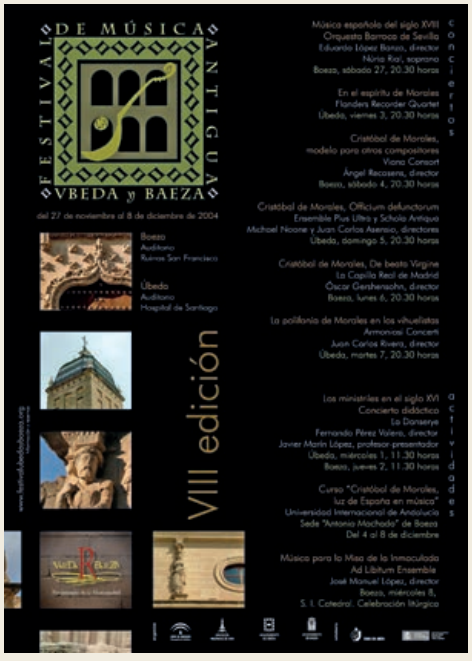
Logotipo A (colores verdes oliva) en la esquina superior izquierda. Nombre del FeMAUB en el centro. Fotos con detalles de dos monumentos, separadas por el logotipo de "Úbeda y Baeza, Renacimiento para la Humanidad": detalle de los relieves de los Apóstoles en los casetones de las bóvedas de la Capilla de los Benavides en el antiguo Convento de San Francisco de Baeza (a la izquierda) y detalle del tabernáculo con el relieve de Santiago Matamoros sobre la puerta principal de acceso al Hospital de Santiago de Úbeda (a la derecha). Letras en gris, amarillo y rojo. Fondo negro. Logos de las instituciones patrocinadoras al pie, en blanco. Los detalles fotográficos remiten a las dos sedes oficiales del FeMAUB: el Auditorio de San Francisco de Baeza y el Hospital de Santiago de Úbeda.

EDICIÓN 2003	DIRECCIÓN Rodrigo Checa Jódar
TÍTULO PRINCIPAL	*Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza. VII Edición* [TEMÁTICA: La música en el Siglo de las Luces]
DISEÑO/FORMATO	Cristóbal Tornero (Tornero Fotógrafos) / Vertical, 48,5 x 68 cm.
ICONOGRAFÍAS RECURRENTES	Cordófono (laúd); notación musical; arquitectura; escultura

BREVE DESCRIPCIÓN

Logotipo A (colores verdes oliva) en la esquina superior izquierda. Programación del FeMAUB en la mitad vertical derecha, en columna. Letras en amarillo, blanco y naranja. Nueve fotografías de detalles escultóricos y arquitectónicos de Úbeda y Baeza, ubicadas en la mitad inferior del margen izquierdo y en el margen inferior completo, en este orden: en vertical, detalle de la fuente de Santa María de Baeza; detalle interior de la Catedral de Baeza, con la reja y el rosetón de la Puerta de la Luna; y detalle de la Capilla de los Benavides en el antiguo convento de San Francisco de Baeza; en horizontal: fachada de la capilla (actual Auditorio) del Hospital de Santiago de Úbeda; torre y león exterior del mismo Hospital de Santiago; y detalle del relieve de Hércules luchando con el centauro Neso en la fachada de la Sacra Capilla de El Salvador de Úbeda[2]. Fondo negro. Logos de las instituciones patrocinadoras al pie, en blanco.

2 Agradecemos a Cristóbal Tornero su ayuda para la identificación de las fotografías con los detalles escultóricos y arquitectónicos incorporados en sus diseños de 2003, 2004 y 2005.



EDICIÓN 2004	DIRECCIÓN Rodrigo Checa Jódar
TÍTULO PRINCIPAL	*Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza. VIII Edición* [TEMÁTICA: Cristóbal de Morales]
DISEÑO/FORMATO	Cristóbal Tornero (Tornero Fotógrafos) / Vertical, 48,5 x 68 cm.
ICONOGRAFÍAS RECURRENTES	Cordófono (laúd); notación musical; arquitectura; escultura

BREVE DESCRIPCIÓN

Logotipo A (colores verdes oliva) en la esquina superior izquierda. Programación del FeMAUB en la mitad vertical derecha, en columna. Letras en amarillo, blanco, granate y naranja. Siete fotografías de detalles escultóricos y arquitectónicos de Úbeda y Baeza, ubicadas en la mitad inferior del margen izquierdo y en el margen inferior completo, en este orden: en vertical, detalle de la fachada del Palacio de Jabalquinto de Baeza; cuerpo superior de la torre izquierda del Hospital de Santiago de Úbeda; detalle de la fuente de Santa María de Baeza; en horizontal: cariátide y ojo de buey del último cuerpo del Palacio Juan Vázquez de Molina de Úbeda (actual Ayuntamiento). Fondo negro. Logos de las instituciones patrocinadoras al pie, en blanco.

EDICIÓN 2005	DIRECCIÓN Rodrigo Checa Jódar
TÍTULO PRINCIPAL	*Festival de Música de Antigua de Úbeda y Baeza. IX Edición De Andalucía al Nuevo Mundo*
DISEÑO/FORMATO	Cristóbal Tornero (Tornero Fotógrafos) / Vertical, 48,5 x 67,5 cm.
ICONOGRAFÍAS RECURRENTES	Cordófono (laúd); notación musical; arquitectura; escultura; pintura; intérpretes

BREVE DESCRIPCIÓN

Logotipo A (colores originales, arcadas en blanco) en la esquina superior izquierda. Programación del FeMAUB en la mitad vertical derecha, en columna. Letras en blanco, negro, granate y marrón, que hacen un juego cromático con los fondos de los fragmentos utilizados como collage. En la mitad vertical izquierda, bajo el logo, cuatro detalles fotográficos: una partitura manuscrita, sobre fondo marrón anaranjado, con un detalle de la cantata *En la funesta sombra* del compositor Agustín de Contreras, tomada del Manuscrito Mackworth 1.14 de Cardiff, con cantatas españolas; el escudo de los Benavides en la Capilla de San Francisco de Baeza, con San Pedro Apóstol en el casetón del primer término; un detalle, sobre fondo granate, de la lámina "Los cantores de la iglesia", de Felipe Guamán Poma de Ayala, *Primer nueva corónica* [*sic*] *y buen gobierno* (crónica de Perú, 1615); y un busto inserto en un medallón, detalle escultórico de la portada principal de la Sacra Capilla de El Salvador de Úbeda[3]. Fondo: ángel tañendo un violón (detalle de un anónimo mexicano del siglo XVIII, titulado *Dios Padre y Espíritu Santo*, conservado en el convento de San Joaquín, Ciudad de México), con tonalidad grisácea. Logos de las instituciones patrocinadoras al pie, en negro. El tema del festival de este año, "De Andalucía al Nuevo Mundo", se explicita mediante la incorporación de una partitura de Agustín de Contreras, maestro de capilla de la Catedral de Córdoba cuya obra se difundió en América, y el detalle de la conocida crónica del autor amerindio de ascendencia incaica Guamán Poma de Ayala.

3 Según MONTES BARDO, Joaquín. *La Sacra Capilla de El Salvador: Arte, mentalidad y culto*. Jaén, Editorial El Olivo, 2002, p. 66, esta figura con el collar de la orden del Toisón de Oro es un emperador cristiano no identificable, pero perteneciente al Sacro Imperio Romano Germánico. Agradecemos a José Joaquín Quesada Quesada su asesoría.

EDICIÓN 2006	DIRECCIÓN Rodrigo Checa Jódar
TÍTULO PRINCIPAL	*Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza. X Edición*
DISEÑO/FORMATO	Nuria López Pérez (La Fábrica de Diseño) / Vertical, 44,5 x 64,5 cm.
ICONOGRAFÍAS RECURRENTES	Cordófono (cuerdas, trastes)

BREVE DESCRIPCIÓN

Mástil de un cordófono de cuatro cuerdas de dos órdenes con trastes, cruzando la diagonal del lienzo. Logotipo A (colores: blanco, negro y rojo) de tamaño reducido en la esquina superior izquierda. Letras en blanco y rojo. Fondo negro. Logos de las instituciones patrocinadoras al pie, en blanco. La presencia del cordófono como elemento figurativo principal constituye un guiño a uno de los instrumentos más utilizados en la historia del festival a lo largo de sus diez años de existencia, coincidiendo con la celebración ese año del II Encuentro de la Sociedad de la Vihuela en el marco del FeMAUB.

EDICIÓN 2007 DIRECCIÓN Javier Marín-López

TÍTULO PRINCIPAL *Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza.*
A la sombra del poder. Música y mecenazgo en Andalucía (siglos XVI-XVIII)

DISEÑO/FORMATO Víctor Yanes Córdoba (Univ. de Jaén) / Vertical, 48,5 x 67,5 cm.

ICONOGRAFÍAS RECURRENTES Cordófono (laúd); notación musical

BREVE DESCRIPCIÓN

Laúd del logotipo A, levemente deformado, sobre un collage armado por fragmentos de un pentagrama con notación mensural blanca (procedente del libro de polifonía 4 de la Catedral de Baeza) en violeta y amarillo verdoso. Los letreros con el nombre del FeMAUB y el título de la edición, en rojo, celeste y blanco, forman un aspa con centro en la roseta del instrumento. Logotipo A (colores originales) de tamaño reducido en la esquina superior izquierda. Fondo blanco. Logos de las instituciones patrocinadoras al pie, en sus colores originales. La idea de poder de los sistemas de mecenazgo musical, tema de esta edición, se expresa a través de la confluencia centralizadora de los distintos letreros en torno a la boca del cordófono.

EDICIÓN 2008 DIRECCIÓN Javier Marín-López

TÍTULO PRINCIPAL *XII Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza.*
Sones de batalla. Música y guerra en el mundo hispano (ss. XVI-XIX)

DISEÑO/FORMATO Nono Sánchez (Artifactum) / Vertical, 49 x 68,5 cm.

ICONOGRAFÍAS RECURRENTES Instrumento (órgano)

BREVE DESCRIPCIÓN

Logotipo B (realizado a partir del cordófono del logotipo A, del que sale una curva formando una gran "F", a partir de la cual se compone el nombre de FeMAUB, con el número de edición arriba; colores: negro y rojo) en el centro, flanqueado en diagonal por cinco ondas celestes. Programación del FeMAUB en la esquina superior derecha (dos columnas). Letras en blanco y azul. Fondo: detalle de los tubos de un órgano, con desenfoque y tonalidades celestes. Logos de las instituciones patrocinadoras al pie, en sus colores originales, sobre banda azul. La imagen principal, con los tubos de un órgano ibérico dispuestos verticalmente, simula un conjunto de cañones de guerra, sobre los que se disponen unos trazos curvados que emulan sonidos.

EDICIÓN 2009 DIRECCIÓN Javier Marín-López

TÍTULO PRINCIPAL *XIII Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza. Exclusiones y resistencias. Las otras músicas hispánicas (ss. XVI-XVIII)*

DISEÑO/FORMATO Nono Sánchez (Artifactum) / Vertical, 48,5 x 68 cm.

ICONOGRAFÍAS RECURRENTES Cordófono (violín); mapa

BREVE DESCRIPCIÓN

Logotipo B (color negro) en la mitad inferior, desplazado hacia la izquierda. Programación del FeMAUB en una columna ocupando el tercio vertical derecho. Letras en negro. Logotipo A (colores: blanco, negro y gris) en tamaño reducido en la esquina superior derecha. Fondo: mapa de América (centrado) y parte de Europa y África (margen vertical derecho), con una amplia gama de colores suaves, fusionado en la mitad vertical izquierda con las cuerdas, el mango y la caja de un violín. Logos de las instituciones patrocinadoras al pie, en sus colores originales, sobre banda negra. La música de colectivos marginados (mujeres, negros, indios, mulatos y otros grupos sociales o étnicos) se representa en el cartel por su ausencia ya que, sin estar destacados explícitamente, se hallan presentes en todos los continentes, aunque silenciados por las élites.

EDICIÓN 2010 DIRECCIÓN Javier Marín-López

TÍTULO PRINCIPAL *XIV Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza. Portugal ao centro do mundo. Siete siglos de globalización musical (ss. XIII-XIX)*

DISEÑO/FORMATO Nono Sánchez (Artifactum) / Vertical, 48,5 x 68,5 cm.

ICONOGRAFÍAS RECURRENTES Mapa

BREVE DESCRIPCIÓN

Logotipo B (color blanco) en el tercio superior, desplazado hacia la izquierda. Programación del FeMAUB en una columna ocupando el tercio vertical derecho. Letras en blanco y negro. Logotipo A (colores: blanco, negro y gris) en tamaño reducido en la esquina superior derecha. Fondo: detalle de una esfera armilar (color blanco) sobre el fragmento de un mapa histórico del Reino de Portugal con tonalidades grises y sepias; difuminado en el lado izquierdo, imitando nubosidad. Logos de las instituciones patrocinadoras al pie, en sus colores originales, sobre banda blanca. Por medio de la utilización de la esfera armilar sobre la silueta del mapa del Reino de Portugal se transmite la idea de globalización de la cultura musical portuguesa, a la que se dedicó la programación del FeMAUB ese año.

EDICIÓN 2011	DIRECCIÓN Javier Marín-López
TÍTULO PRINCIPAL	*XV Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza.* *Tradición y modernidad en la música antigua*
DISEÑO/FORMATO	Antonio Cuenca y Nono Sánchez (Artifactum) Vertical, 49 x 68,5 cm.
ICONOGRAFÍAS RECURRENTES	Instrumento (zanfoña); arquitectura; intérprete

BREVE DESCRIPCIÓN

Logotipo B (color blanco) sobre la fotografía de un moderno tañedor de zanfoña (vestido al estilo medieval), al que se le ha dado una tonalidad verde y que ocupa casi todo el primer plano desplazado hacia la izquierda. Letras en blanco. Logotipo A (colores: blanco, negro y gris) en tamaño reducido en la esquina superior izquierda. Fondo: fotografía de un detalle con las columnas de la fachada de la Sacra Capilla de El Salvador de Úbeda en gris sepia. Título del festival en la esquina inferior derecha. Logos de las instituciones patrocinadoras al pie, en sus colores originales, sobre banda blanca. La coexistencia de las categorías de lo antiguo y lo moderno en la música antigua se hace explícita contraponiendo de manera abrupta al trovador del siglo XXI, teñido de un verde intenso, con el fondo de uno de los edificios clasicistas más representativos de las ciudades sedes del FeMAUB.

EDICIÓN 2012	DIRECCIÓN Javier Marín-López
TÍTULO PRINCIPAL	*XVI Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza.* *Paisajes sonoros urbanos*
DISEÑO/FORMATO	Nono Sánchez (Artifactum) / Vertical, 33,5 x 48,5 cm.
ICONOGRAFÍAS RECURRENTES	Cordófono (vihuela, roseta); arquitectura

BREVE DESCRIPCIÓN

Logotipo B (color negro) centrado en el cuarto superior y ubicado sobre la silueta de una vihuela que abarca casi todo el lienzo. En la mitad inferior del cuerpo de resonancia del cordófono se superponen los perfiles urbanos reconocibles de varias ciudades españolas, europeas y americanas –identificadas por sus nombres– en distintos colores: Valencia (verde), Venecia (turquesa), París (azul), Puebla (fucsia), Leipzig (rojo), Bolonia (granate), Toledo (marrón) y Quito (dorado). La roseta del instrumento emula un sol; en la base de la caja de resonancia se presenta el título de la edición. Letras en negro. Fondo: textura de pergamino. En la esquina inferior derecha, el logotipo A (colores: blanco, negro y gris) en tamaño reducido; en la inferior izquierda, un código QR. Logos de las instituciones patrocinadoras al pie, en sus colores originales, sobre banda blanca. El tema de la edición, paisajes sonoros urbanos, se materializa a nivel gráfico en el *skyline* de varias localidades a las que se dedicaron conciertos monográficos ese año, generando un paisaje de ciudades musicales que resuenan como armónicos del propio instrumento.

EDICIÓN 2013	DIRECCIÓN Javier Marín-López
TÍTULO PRINCIPAL	*XVII Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza.*
Sones de ida vuelta: músicas coloniales	
DISEÑO/FORMATO	Nono Sánchez (Artifactum) / Vertical, 34 x 48,5 cm.
ICONOGRAFÍAS RECURRENTES	Cordófono (vihuela, roseta); mapa; ángel músico; pintura

BREVE DESCRIPCIÓN

Pintura de un ángel músico tocando una vihuela y vestido a la usanza de la época (detalle del cuadro de Basilio de Santa Cruz Puma Callao, *ca.* 1670, titulado *Un ángel reconforta al padre San Francisco con música*, conservado en el convento de San Francisco, Santiago, Chile), ubicado en la línea vertical central de la composición; el ángel está inserto en un arco floral, a modo de hornacina, y despide una aureola radiante que ocupa todo el vano; al pie, un grupo de querubines, que en la pintura original se ubican en la parte superior izquierda. Sobre la composición, se observa una segunda capa superpuesta en transparencia con un mapa azul, de contorno anaranjado, de Centroamérica, Sudamérica y la Península Ibérica, cuyos perfiles geográficos están interconectados por diversas líneas discontinuas bidireccionales. Logotipo B (color blanco) ubicado en la zona inferior derecha, encima del título de la edición, que atraviesa el cartel sobre una banda azul oscuro. Letras en blanco. En la esquina inferior derecha, el logotipo A (colores: blanco, negro y gris) en tamaño reducido; en la inferior izquierda, un código QR. Logos de las instituciones patrocinadoras al pie, en sus colores originales, sobre banda blanca. Los sones de ida y vuelta se representan a través del ángel americano tocando un instrumento europeo como la vihuela y se refuerzan con su ubicación geográfica entre España y América, en la parte que ocupa el océano Atlántico, simbolizando los procesos de intercambio musical durante el periodo colonial.

EDICIÓN 2014	DIRECCIÓN Javier Marín-López
TÍTULO PRINCIPAL	*XVIII Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza.*
Músicas mediterráneas (ss. XV-XIX)	
DISEÑO/FORMATO	Nono Sánchez (Artifactum) / Vertical, 34 x 48,5 cm.
ICONOGRAFÍAS RECURRENTES	Cordófonos (laúd, vihuela, roseta); mapa

BREVE DESCRIPCIÓN

Logotipo B (color blanco) ocupando todo el tercio superior del lienzo. Fondo: un mapa histórico (amarillo pergamino) del Mediterráneo desde el mar de Alborán hasta el Adriático e imágenes de distintas tipologías de embarcaciones (blanco y azul); atravesando el cartel horizontalmente por el centro, la ilustración de una vihuela, y en el margen superior derecho un laúd, cuya roseta coincide con una rosa de los vientos (azul); ambos instrumentos presentan fondo transparente y líneas en blanco; debajo, el título de la edición en azul sobre un juego de ondas blancas imitando el oleaje marino. Letras en blanco y azul. En la esquina inferior derecha, el logotipo A (colores: blanco, negro y gris) en tamaño reducido; en la inferior izquierda, un código QR. Logos de las instituciones patrocinadoras al pie, en sus colores originales, sobre banda blanca. Las embarcaciones de distinto tipo que se divisan aluden a las diferentes tradiciones musicales que confluyen en este continente líquido. Las ondas blancas de la parte inferior reflejan de manera alegórica el dinamismo y mezcla de estas tradiciones.

EDICIÓN 2015 DIRECCIÓN Javier Marín-López

TÍTULO PRINCIPAL *XIX Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza. Músicas cultas, músicas populares*

DISEÑO/FORMATO Nono Sánchez (Artifactum) / Vertical, 34 x 48,5 cm.

ICONOGRAFÍAS RECURRENTES Cordófonos (laúd, rosetas); ángel músico; pintura

BREVE DESCRIPCIÓN

Logotipo B (color blanco) en la esquina superior izquierda. Fondo: cuerpo armónico de un instrumento de cuerda pulsada cuya textura presenta los motivos florales de un grabado en tonalidades celestes. La boca del cordófono tiene solo media roseta, que actúa como una celosía por la que asoma un ángel tocando un laúd (detalle del Altar Relicario del Monasterio de Piedra, Nuévalos, Zaragoza, *ca.* 1390), cuya boca establece un juego con la media roseta, motivo figurativo principal; la composición se basa en el contraste cromático entre colores cálidos (parte derecha del ángel) y colores fríos (en el resto del cartel); atraviesa el conjunto la representación de una llama formada por bloques ondulantes anaranjados, rojos y azules. Título de la edición debajo en dos columnas separadas por un punto. Letras en blanco y negro. El cuarto inferior es un fondo grisáceo sobre el que se ubica la información del festival; el logotipo A (colores: blanco, negro y gris) en tamaño reducido en la esquina inferior derecha; en la inferior izquierda un código QR; y los logos de las instituciones patrocinadoras al pie, en sus colores originales. La oposición entre lo culto y lo popular se materializa por medio de la división de la boca del cordófono en dos mitades; el diseño en forma de llama enlazada que emerge de la parte inferior simboliza la interinfluencia y complementariedad entre las esferas culta y popular a nivel musical a lo largo de la historia.

EDICIÓN 2016 DIRECCIÓN Javier Marín-López

TÍTULO PRINCIPAL *XX Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza. Las edades de la música*

DISEÑO/FORMATO Nono Sánchez (Artifactum) / Vertical, 35 x 50 cm.

ICONOGRAFÍAS RECURRENTES Notación musical

BREVE DESCRIPCIÓN

Logotipo B (color negro) centrado en el cuarto superior del lienzo. Collage de fragmentos superpuestos de notaciones occidentales antiguas (desde la Edad Media al siglo XIX), incluyendo fragmentos en árabe (en la línea central) y en chino (en el margen vertical derecho). Fondo: manchas de tintas rojas y rosadas con textura aguada. En la esquina superior izquierda se presenta el logotipo especial del 20 aniversario del FeMAUB (color blanco). Letras en negro. El cuarto inferior es un fondo blanco sobre el que se ubica la información del festival, el logotipo A (colores: blanco, negro y gris) en tamaño reducido, en la esquina inferior derecha; en la inferior izquierda, un código QR; y los logos de las instituciones patrocinadoras al pie, en sus colores originales. El concepto de edad o paso del tiempo a nivel musical –el FeMAUB celebraba en 2016 su 20° aniversario– se expresa de manera gráfica por medio de la utilización de distintas notaciones musicales a lo largo de la historia, integrando también sistemas de escritura no occidentales.

EDICIÓN 2017 DIRECCIÓN Javier Marín-López

TÍTULO PRINCIPAL *XXI Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza.*
México mestizo. El universo musical mexicano entre centenarios (1517-1917)

DISEÑO/FORMATO Nono Sánchez (Artifactum) / Vertical, 35 x 50 cm.

ICONOGRAFÍAS RECURRENTES Cordófono (violín); notación musical; mapa; instrumentos

BREVE DESCRIPCIÓN

La mitad inferior de un cordófono de la familia de los violines, invertido, imita una calavera de estilo mexicano o catrina, donde dos flores son los ojos, y el número XXI en blanco (número de la edición 2017), ubicado bajo las cuerdas, los dientes; en el eje vertical central, el cordal hace las veces de nariz y las "S" de pómulos; la caja de resonancia tiene como fondo una partitura antigua coloreada en tonos rosados, tomada del *Cancionero poético-musical de Gaspar Fernández* (Oaxaca, México). El nombre del FeMAUB en letras negras está sobre una silueta en sombra del mapa de México. Flanqueando el conjunto, de manera simétrica, hay dos órganos portativos, dos arpas, dos bajones, dos quetzales, dos serpientes y varios motivos florales y frutales; todos multicolores. Entre dos coyotes, el título de la edición. Letras en negro y multicolor. El logotipo B' (color negro) en la esquina superior izquierda; y en la derecha la fecha de la edición. El cuarto inferior es un fondo blanco sobre el que se ubica la información del festival, el logotipo A (colores: blanco, negro y gris) en tamaño reducido, en la esquina inferior derecha; en la inferior izquierda, un código QR; y los logos de las instituciones patrocinadoras al pie, en sus colores originales. En esta fiesta de colores típicos e instrumentos tradicionales, los elementos musicales cobran vida y se personifican en la catrina, uno de los símbolos internacionales de la cultura mexicana, que en 2017 celebró un doble aniversario: el centenario de su constitución política (1917) y la llegada de la primera expedición europea a las costas de Yucatán (1517).

EDICIÓN 2018 DIRECCIÓN Javier Marín-López

TÍTULO PRINCIPAL *XXII Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza.*
Vnitas et diversitas: estilos nacionales en la música antigua

DISEÑO/FORMATO Nono Sánchez (Artifactum) / Vertical, 48 x 67,6 cm.

ICONOGRAFÍAS RECURRENTES Cordófono (vihuelas, rosetas); mapa

BREVE DESCRIPCIÓN

En la línea vertical central, la ilustración antigua de una vihuela, con el mástil en blanco, el clavijero en turquesa y rojo, el contorno de la caja en amarillo y la roseta multicolor. Detrás, un grupo de varias rosetas y cuerdas de cordófonos antiguos se superponen sobre un mapa azul de Europa. Fondo: textura similar a la de un papel de acuarela, con tono grisáceo. Logotipo B' (color blanco) en la esquina superior derecha; debajo, las fechas de la edición. En la parte inferior de la composición, el nombre del FeMAUB y el título de la edición. Letras en negro. El cuarto inferior es un fondo blanco sobre el que se ubica la información del festival, el logotipo A (colores: blanco, negro y gris) en tamaño reducido, en la esquina inferior derecha; en la inferior izquierda, un código QR; y los logos de las instituciones organizadoras y patrocinadoras al pie, en sus colores originales. La vihuela y las rosetas sobre el mapa de Europa simbolizan la presencia de la música como elemento identitario de la cultura europea en su unidad, pero también en su diversidad de manifestaciones y estilos, todo ello en conmemoración del Año Europeo del Patrimonio Cultural celebrado en 2018.

EDICIÓN 2019 DIRECCIÓN Javier Marín-López

TÍTULO PRINCIPAL *XXIII Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza. Italia global: de la Península Ibérica al Nuevo Mundo*

DISEÑO/FORMATO Nono Sánchez (Artifactum) / Vertical, 33,5 x 48,5 cm.

ICONOGRAFÍAS RECURRENTES Cordófono (laúd, rabel, salterio, rosetas); notación musical; mapa; intérpretes; arquitectura; escultura; pintura; instrumentos (chirimía, gaitas, órgano)

BREVE DESCRIPCIÓN

Logotipo B' (color blanco), con las fechas de la edición, en medio del cuarto superior del lienzo. En el centro, el contorno de una clásica moto Vespa cuyos elementos principales (ruedas, chasis, faros y sillines) están formados por fragmentos de diversas obras pictóricas: detalle de laudista y cantores de una miniatura del *Ms. Harley* 4425, conservado en la British Library, *ca.* 1490-1500, fol. 12v; *Concierto de los Ángeles* de la cúpula de la Iglesia de Santa Maria dei Miracoli, Saronno, Italia, de Gaudenzio Ferrari, 1534-1536; *Retrato de Clara Bianca von Quandt*, de Julius Schnorr von Carolsfeld, 1820; gaitas, chirimía, arpista y danzantes del dibujo *Eschewynge of Ydleness*, de la ilustradora Cait Webb, 2003; y partitura en notación mensural (*Kyrie eleison* de la *Missa Virgo parens Christi* de Jacques Barbireau (1455-1492), copiada en un manuscrito dedicado al papa León X (Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, Cappella Sistina, MS 160, fol. 2v). Fondo: collage construido por cuatro secciones divididas por líneas curvadas; la superior presenta un detalle de la cara de la *Venus* de Botticcelli; la izquierda, un mapa antiguo de México y Centroamérica, con tonalidad roja; la derecha, un relieve de Santa Cecilia (convento de Santo Domingo, La Guardia de Jaén); abajo, un montaje de dos fotografías de monumentos emblemáticos de Úbeda y Baeza, con tonalidad verde, formando un cuarto de esfera que imita a un globo terráqueo por el que viaja la Vespa; dentro, el nombre del FeMAUB. Letras en blanco; contornos del collage, en dorado. El cuarto inferior es un fondo blanco sobre el que se ubica la información del festival, el logotipo A (colores: blanco, negro y gris) en tamaño reducido, en la esquina inferior derecha; en la inferior izquierda, un código QR, y los logos de las instituciones patrocinadoras al pie, en sus colores originales. La Vespa representa de manera simbólica el viaje de la música italiana por el mundo, con punto de llegada en las ciudades de Úbeda y Baeza.

EDICIÓN 2020	DIRECCIÓN Javier Marín-López
TÍTULO PRINCIPAL	*Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza. XXIV Edición. De Mvsica Hvmana*
DISEÑO/FORMATO	Nono Sánchez (Artifactum) / Vertical, 29,7 x 42 cm.
ICONOGRAFÍAS RECURRENTES	Notación musical

BREVE DESCRIPCIÓN

Collage formado por 108 pequeñas fotografías de personas relacionadas en 2020 con el FeMAUB en todas sus dimensiones (artísticas, institucionales, gestión, producción, diseño, investigación, público, etc.), en formato rectangular y montadas sobre pantones de diversas tonalidades que no siguen una secuencia fija, imprimiendo gran dinamismo a la composición. Nombre del festival en el margen superior, y el título de la edición en el inferior, con figuras semibreves separando las palabras, actuando como marco de encuadre del conjunto. Logotipo B' en el centro (color blanco) junto a las fechas de la edición. El cuarto inferior es un fondo blanco sobre el que se ubica la información del festival, el logotipo A (colores: blanco, negro y gris) en tamaño reducido, en la parte izquierda; un código QR, en la derecha; y los logos de las instituciones patrocinadoras al pie, en sus colores originales. El diseño imita los mosaicos propios de las aplicaciones de comunicación virtual que marcaron visualmente las relaciones sociales durante los confinamientos producidos por la pandemia de la COVID-19 en 2020.

fe
ma
U·B

III_

ESPACIOS Y ARTISTAS

Resumen

Desde sus inicios hace ya veinticinco años, el FeMAUB tiene la vocación de incrementar con la música antigua los atractivos culturales y artísticos de Úbeda y Baeza, dos ciudades andaluzas que en 2003 fueron declaradas de forma conjunta Patrimonio de la Humanidad por la singularidad de su patrimonio arquitectónico del Renacimiento y por su peculiar trayectoria a lo largo de los siglos como fenómeno urbano "bicéfalo". Este ensayo presenta una aproximación a los espacios monumentales que han servido desde entonces como evocador escenario de las actividades del FeMAUB, en especial sus dos sedes oficiales (los auditorios de las Ruinas de San Francisco de Baeza y del Hospital de Santiago de Úbeda, ambos pertenecientes a la producción de Andrés de Vandelvira), pero también a otros espacios que exhiben la riqueza monumental de Úbeda y Baeza y la del resto de la provincia de Jaén (a través del Festival Vandelvira). El FeMAUB se ha convertido en un motivo para vivir, experimentar y poner en valor este patrimonio monumental.

Abstract

The FeMAUB has had the goal of increasing the cultural and artistic attractions of Úbeda and Baeza through early music from its beginnings twenty-five years ago. In 2003 these two Andalusian cities were jointly declared World Heritage Sites for the uniqueness of their Renaissance architectural heritage and for its peculiar trajectory over the centuries as a "two-headed" urban phenomenon. This paper presents a study of the monumental spaces that have been used as concert venues in the context of the festival, with particular attention to its two official venues (the auditoriums of the Ruinas de San Francisco in Baeza and the Hospital de Santiago in Úbeda, both belonging to the production of Andrés de Vandelvira), but also to other spaces which show the monumental richness of Úbeda and Baeza and that of the rest of the province (through the Vandelvira Festival). The FeMAUB has become a reason to enjoy, experience and place value on this monumental heritage.

MÚSICA, ARQUITECTURA Y TERRITORIO: LOS ESPACIOS DEL FeMAUB

José Joaquín Quesada Quesada[1]

Introducción

En junio de 1916, Federico García Lorca visitaba la ciudad de Baeza. El poeta granadino, conmovido por la belleza monumental de la localidad y de su entorno (Figura 1, siguiente página), vivió la experiencia como una "borrachera espléndida de Romanticismo" y nos dejó además la impresión de una ciudad profundamente aletargada "de tanto hablar cosas muertas", con "calles de cementerio por las que nadie pasa"[2]. Y es que, a pesar del empeño de eruditos locales y provinciales, eran aún tímidos e insuficientes el conocimiento y el reconocimiento propios y ajenos de Úbeda y Baeza. Tres décadas después, en 1946, Eugenio D'Ors no dudaría en afirmar que Úbeda era una de las pocas ciudades de España a cuyo conjunto se podía "aplicar una calificación de belleza", pero a su vez señalaba que estaba "menos favorecida por la fama que asistida por el mérito"[3]; se quejaba, también, de la imprecisión de los datos prácticos que, para facilitar la visita al viajero interesado, figuraban en las escasas publicaciones turísticas de la época en las que aparecía mencionada la localidad.

1 Doctor en Historia del Arte por la Universidad de Jaén y Profesor Numerario de Enseñanza Secundaria, especialidad de Geografía e Historia, de la Consejería de Educación y Deporte de la Junta de Andalucía.

2 García Lorca, Federico. *Obras completas* (tomo III). Madrid, Aguilar, 1986, pp. 65-71.

3 D'Ors, Eugenio. *Novísimo Glosario*. Madrid, Aguilar, 1946, pp. 224-226.

FIG. 1 Baeza, vistas del valle del Guadalquivir y de sierra Mágina desde el paseo de las Murallas. Fotografía: José Joaquín Quesada Quesada.

1 La singularidad de Úbeda y Baeza, ciudades Patrimonio de la Humanidad

Afortunadamente, en estas primeras décadas del siglo XXI este panorama ha cambiado de forma significativa, en especial gracias a la inclusión en julio de 2003 de Úbeda y Baeza –entendidas como un conjunto único– dentro de la Lista Representativa del Patrimonio Mundial de la UNESCO. Una decisión fundamentada, como es prescriptivo, en una serie de valores excepcionales de dimensión universal. Y el primero de ellos es su carácter de conjunto urbano único, aunque materializado en dos ciudades desarrolladas a lo largo del tiempo de forma individual pero complementaria, en paralelo; ello ha dado lugar a un fenómeno verdaderamente singular de urbanismo "bicéfalo", en el que ambos núcleos llegan a

Fig. 2 Úbeda, barrio de San Lorenzo y las sierras de Cazorla y Segura desde el torreón del portillo del Santo Cristo. Fotografía: José Joaquín Quesada Quesada.

funcionar como una sola urbe y, sin embargo, son capaces de mantener su autonomía funcional y administrativa durante siglos[4].

Úbeda y Baeza se asoman al mismo balcón natural de la Loma, que a modo de baluarte domina el extenso panorama formado por el valle del Guadalquivir y las sierras béticas de Mágina, de Cazorla y de Segura, que lo limitan al sur y al levante. Hoy lo vemos como un paisaje pacífico –no podría sugerirnos otra idea la abrumadora y continua estampa de sus olivares– e inspirador, ineludible argumento literario de los poemas de Machado o de las novelas de Muñoz Molina (Figura 2). Pero fue el control estratégico de este territorio la razón de ser de los primeros asentamientos humanos que, en tiempos protohistóricos, constituyen el embrión de ambos núcleos de población, así como el motivo de la consolidación de Úbeda y Baeza como ciudades fronterizas durante la Edad Media y avanzadillas de la Corona de Castilla frente al reino nazarí de Granada. Un dominio del territorio en tiempos bélicos que no excluye su explotación agropecuaria, consolidada en tiempos de paz, y que además de las huertas de la vega y los secanos de la campiña llega hasta la explotación maderera de la sierra. Estos son los fundamentos económicos que sostendrán, en especial en el siglo XVI, la financiación del brillante patrimonio artístico de las dos ciudades[5].

4 Los méritos de Úbeda y Baeza para su declaración como Patrimonio de la Humanidad se pormenorizan en AA.VV. *Conjuntos monumentales de Úbeda-Baeza, Patrimonio Mundial. Enclave dual del Renacimiento español. Sevilla*, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 2003.

5 Sobre el patrimonio artístico de Úbeda y Baeza se han publicado, en las últimas décadas, multitud de estudios particulares y monografías, que sería imposible reseñar aquí. Destacaremos, entre ellas, las siguientes: Cruz Cabrera, José Policarpo. *Patrimonio arquitectónico y urbano en Baeza (siglos XVI-XVIII)*. Granada, Universidad de Granada, 1999; Moral Jimeno, María F. (coord.). *Baeza. Arte y patrimonio*. Baeza, Diputación de Jaén y Excmo. Ayuntamiento de Baeza, 2010; y Moreno Mendoza, Arsenio. *Úbeda Renacentista*. Madrid, Electa España, 1993. De carácter divulgativo, pero no por ello menos rigurosa, Almansa Moreno, José Manuel. *Guía completa de Úbeda y Baeza*. Úbeda, El Olivo, 2008.

Fig. 3 Baeza, Casa del Pópulo (Antigua Audiencia Civil y Escribanías Públicas). Fotografía: José Joaquín Quesada Quesada.

Teniendo una trayectoria histórica paralela, Úbeda y Baeza lograron, no obstante, una "pervivencia equilibrada durante siglos", fenómeno que solamente es posible si "entre ambas poblaciones existe una particular especialización […]. De lo contrario, una de ellas –tarde o temprano– concluye absorbiendo las diferentes energías del territorio"[6]. Es un fenómeno sorprendente, "como si alguien hubiera reflexionado sobre la necesidad de repartir entre ambas ciudades lo que, en otra circunstancia, hubiera sido función de una sola"[7]. El resultado se advierte en el carácter complementario de la arquitectura ubetense y baezana. Así, los edificios de carácter público y civil tienen un protagonismo mayor en Baeza, ciudad en la que estaba establecido de forma habitual el corregidor que ambas poblaciones compartían (Figura 3). Por el contrario, en Úbeda predomina una arquitectura privada palaciega de notable entidad (Figura 4), que ensombrece a sus edificios públicos y que nos advierte de la gran importancia del linaje Cobos-Molina en la corte de los Austrias Mayores, dando como resultado una ciudad en la que la calle "es el camino para ir de palacio en palacio"[8]. Igualmente, y aunque hablamos de dos núcleos profundamente sacralizados, es Baeza la que asume –o en la que al menos permanecen– unos rasgos de ciudad-convento más marcados. Y ello es gracias a su sede catedralicia –la más antigua de Andalucía–, pero también a su universidad –otra función, la cultural y académica, que singulariza a Baeza desde el punto de vista urbano– y a la atracción que supuso para las órdenes reformadas

6 Moreno Mendoza, A. *Úbeda Renacentista…*, p. 13.

7 Ladero Quesada, Miguel Ángel. "Prólogo", en Parejo Delgado, María Josefa. *Úbeda y Baeza en la Baja Edad Media.* Granada, Editorial Don Quijote, 1988, pp. 9-10.

8 Cita del poeta Rafael Porlán tomada de Moreno Mendoza, A. *Úbeda renacentista…*, p. 11.

Fig. 4 Úbeda, Palacio Vázquez de Molina o de las Cadenas, detalle. Fotografía: José Joaquín Quesada Quesada.

tridentinas, constituyendo el "origen del acrecentamiento de tantos Conuentos, y Religiosos como en esta Ciudad ay"[9].

Esta dualidad urbana de Úbeda y Baeza experimenta en el siglo XVI una renovación arquitectónica y urbanística en la que se adopta de forma decidida el lenguaje artístico del Renacimiento, desarrollándose con una calidad y una creatividad verdaderamente propias y originales, hasta el punto de poder considerarlas centros creativos de vanguardia y con notables repercusiones e influencias en España y América. Aquí radica el otro gran valor de ambas ciudades como Patrimonio de la Humanidad: su carácter esencial en la introducción y desarrollo del Renacimiento en España, generando técnicas y formas constructivas de largo alcance. En efecto, y sin negar la importancia del legado creativo y urbanístico del Medievo y del patrimonio mudéjar y gótico de Úbeda y Baeza –ni la de las aportaciones barrocas y posteriores–, es el Renacimiento el estilo artístico que las caracteriza.

Las excelentes condiciones de bonanza económica del siglo XVI coincidieron con un agudo "mal de piedra" –un irrefrenable mecenazgo a través de la arquitectura– en las oligarquías de ambas ciudades. Paradigmático es el caso de Úbeda, donde la iniciativa de la poderosa familia de Francisco de los Cobos –secretario del emperador Carlos V– dio lugar a una magnífica edilicia renacentista que en gran medida ejecutará Andrés de Vandelvira, prácticamente "arquitecto oficial" de los Cobos-Molina. Sin embargo, la febril actividad edilicia desarrollada en Úbeda y Baeza y en su entorno, sumada a la cantidad de encargos y compromisos profesionales que el maestro de Alcaraz asume más allá de la comarca, explican que Vandelvira no llegue al monopolio de todas las empresas arquitectónicas. Recordemos al respecto que es Diego de Siloé el responsable de las trazas de la célebre Sacra Capilla del Salvador de Úbeda –aunque luego las lleve a la práctica Vandelvira–; que el arquitecto real Luis de Vega es quien también en Úbeda edifica el palacio de Francisco de los Cobos; que en la catedral de Baeza intervienen entre otros Francisco del Castillo el Mozo y Juan Bautista de Villalpando, o que los Martínez de Aranda, prolífica dinastía de arquitectos baezanos, van a desarrollar una actividad que supera los límites de su ciudad.

Con todo, ciertamente es Andrés de Vandelvira quien asume, desde la década de 1530 hasta su muerte en 1575, un protagonismo creativo que trasciende a Úbeda y a Baeza y que se extiende a buena parte del antiguo reino de Jaén[10]. Su aportación no se reduce al mero espectro estético, sino que desde el punto de vista técnico supone la adaptación de la cantería tradicional hispana a las demandas formales del Renacimiento: un dominio del corte de la piedra o estereotomía, fundamentado en una práctica sólida, que se aprecia en las grandes construcciones renacentistas de Úbeda y Baeza, dando lugar a soluciones estructurales como la bóveda vaída. Técnicas y soluciones formales de la estereotomía vandelviriana que se acaban trasfiriendo a la América hispana, siendo claves para la edilicia monumental del Nuevo Mundo en los siglos XVI y XVII, como se advierte especialmente en sus catedrales.

9 Ximénez Patón, Bartolomé. *Historia de la antigua, y continvada nobleza de la civdad de Iaen muy famosa, muy noble y muy leal: guarda, y defendimiento de los Reynos de España. Y de algunos Varones famosos, hijos della*. Jaén, Pedro de la Cuesta, 1628, fol. 229r.

10 Sobre Andrés de Vandelvira es preciso mencionar las siguientes publicaciones: Chueca Goitia, Fernando. *Andrés de Vandelvira, arquitecto*. Jaén, Instituto de Estudios Giennenses, 1971; Galera Andreu, Pedro. *Andrés de Vandelvira*. Madrid, Akal, 2000; AA.VV. *Andrés de Vandelvira. Vida y obra de un arquitecto del Renacimiento*. Jaén, Ayuntamiento de Jaén, 2006; y AA.VV. *Andrés de Vandelvira. El Renacimiento del Sur.* Jaén, Diputación Provincial de Jaén y Junta de Andalucía, 2007.

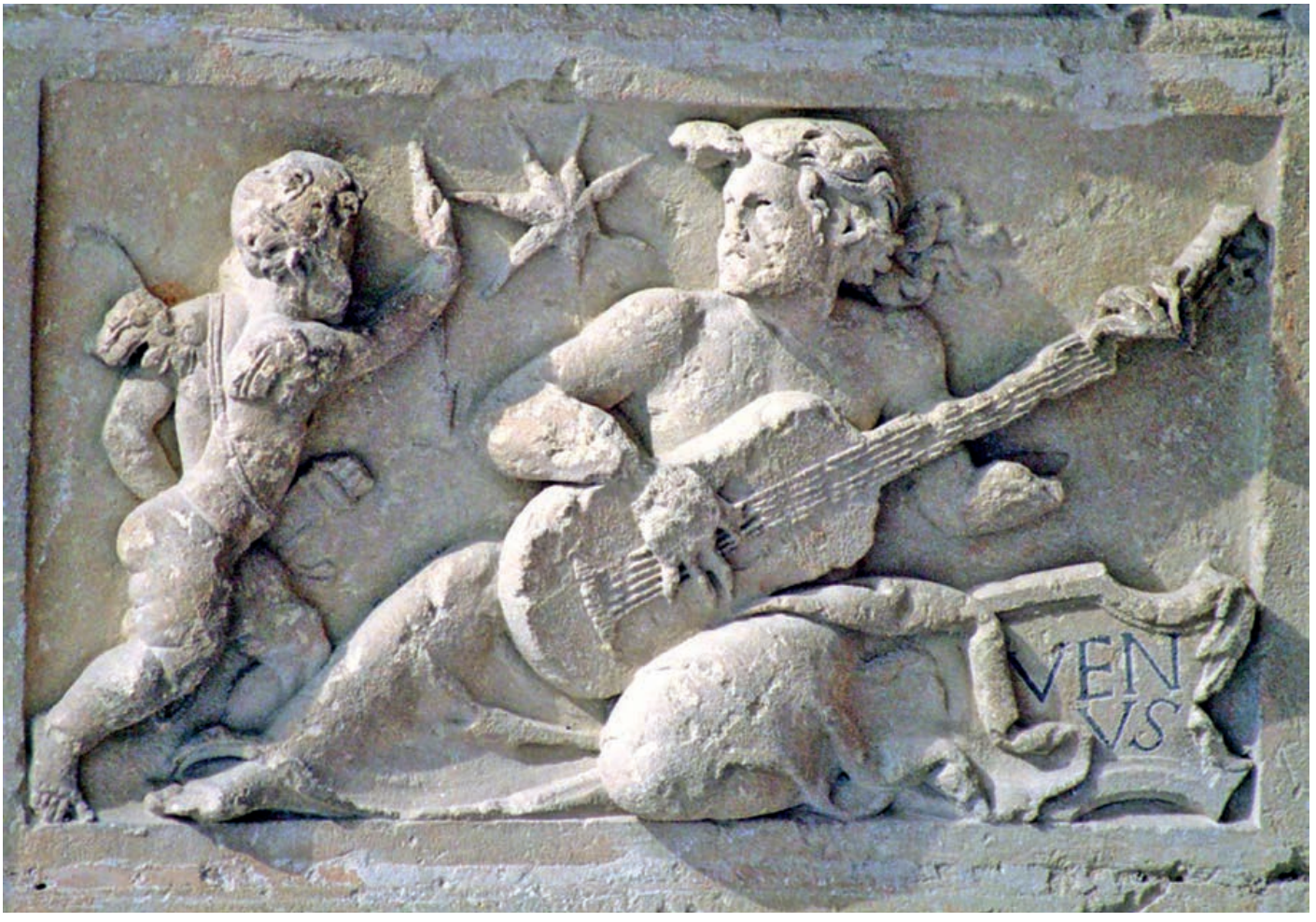


Fig. 5 Úbeda, Sacra Capilla del Salvador, diosa Venus, detalle del intradós de la portada principal. Fotografía: Nono Sánchez.

Pero no fueron solamente destrezas y formas las que pasaron al otro lado del océano, sino que una tipología tan exitosa como la capilla abierta de indios de los conventos franciscanos novohispanos tiene un destacado precedente en el desaparecido altar de la Virgen del Pópulo en la homónima plaza baezana –del que queda el balcón apoyado en el edificio de la Audiencia Civil y Escribanías Públicas–. Una proyección transoceánica que testimonia otra singularidad de Úbeda y Baeza: su relación con América pues, aunque alejadas del Atlántico, mantuvieron un notorio vínculo económico y demográfico con el Nuevo Mundo. Así, la emigración a las Indias fue una opción relativamente frecuente para baezanos y ubetenses en el siglo XVI, como respuesta a la presión demográfica que ambas ciudades conocen en su "gran siglo" por el enorme crecimiento de la población; una evasión trasatlántica que no dejaba de estar en sintonía con el espíritu "aventurero" y "heroico" de una sociedad largamente forjada en la vida en la frontera durante la época medieval.

Igualmente, la arquitectura del Renacimiento de Úbeda y Baeza ofrece la particularidad de constituir el soporte de interesantes discursos iconológicos que expresan las ricas y tensas inquietudes espirituales y socioculturales del siglo XVI en nuestro país. Sorprendente y excepcional –más teniendo en cuenta la escasa presencia de lo mitológico en el arte español– es el recurso a la mitología clásica, propio de un Humanismo cristiano completamente maduro, que se manifiesta en la Sacra Capilla del Salvador de Úbeda, con la intención de expresar mensajes tan contundentes como la necesidad de las obras –desdeñando claramente la *salvatio sola fides* luterana– para obtener la salvación del cristiano, en paralelo a las pruebas de Hércules para obtener el premio de la inmortalidad divina; o el ascenso del alma por las esferas celestiales personificadas con los dioses de la Antigüedad grecorromana (Figura 5, página anterior). Una presencia figurativa de lo mitológico que se extiende a otros edificios, como la capilla de los Benavides en San Francisco de Baeza, y que incluso se hace presente en un edificio tan condicionado por la ideología tridentina y contrarreformista como el Hospital de Santiago de Úbeda. Pero más allá de temas mitológicos, la arquitectura renacentista de Úbeda y Baeza cuenta con una importante presencia de la figuración, que yendo del decorativismo del inicial plateresco –Audiencia Civil y Escribanías Públicas o Casa del Pópulo y Casa y Cárcel de Justicia, actual Ayuntamiento, en Baeza– se convierte en elemento clave y articulador de los paramentos –atlantes y cariátides en la sacristía del Salvador de Úbeda o la fuente de Santa María de Baeza– o en soporte doctrinal, especialmente con la Contrarreforma, que convierte a las portadas de los templos en verdaderos y eficaces retablos –catedral e iglesias de San Ignacio y de la Magdalena de Baeza o colegiata de Santa María de Úbeda– (Figura 6).

Una nómina tan abultada de lugares de interés patrimonial como presentan Úbeda y Baeza hacía de lo más exitosa la iniciativa de convertir a ambas ciudades en escenarios de un festival de música de las características del FeMAUB, dada la variedad de espacios disponibles y las cualidades propicias que estos presentan para el desarrollo de actividades musicales. En este sentido, el festival participa de ese objetivo de restitución del pasado propio de conciertos y festivales de música antigua, a la que estos eventos contribuyen con la frecuente elección de ámbitos históricos, en paralelo a la siempre utópica recreación de la música de otros siglos. El atractivo de los edificios y espacios de Úbeda y Baeza que sirven de escenario al FeMAUB es, sin duda, una de sus señas de identidad; un atractivo que la iluminación y las propuestas escénicas de la producción refuerzan, creando experiencias estéticas complejas con la música antigua como argumento central.

En este sentido, el FeMAUB ha logrado una seductora restitución acústica de espacios arquitectónicos que resulta de lo más fiel con el pasado histórico de Úbeda y Baeza. Bien es sabido que, de forma general, la música era un elemento tan inseparable de la liturgia como expresivo del prestigio de los estamentos privilegiados; por ello, era un componente imprescindible de las celebraciones, tanto públicas y privadas, como alegres y luctuosas, de la sociedad del Medievo

Fig. 6 Baeza, detalles de la fuente de Santa María y de la portada principal de la catedral. Fotografía: José Joaquín Quesada Quesada.

Fig. 7 Baeza, Iglesia de San Andrés, órgano. Fotografía: José Carlos Madero.

y del Antiguo Régimen, –aproximadamente las coordenadas temporales de lo que conocemos como "música antigua"–. En el caso de Úbeda y Baeza consta la existencia histórica de una importante actividad musical en estos siglos: solamente en lo referente al ámbito de la música religiosa, ambas ciudades sumaron durante el Renacimiento y el Barroco la considerable cifra de cinco capillas musicales: las de la catedral y la colegiata de Santa María del Alcázar en Baeza y las de la colegiata de Santa María de los Reales Alcázares, de la Sacra Capilla del Salvador y de la capilla del Hospital de Santiago en Úbeda[11]. Igualmente era común a buena parte de sus templos la existencia de órganos, de los que hoy se conservan –más o menos intervenidos– el del Salvador de Úbeda y los de San Pablo y San Andrés en Baeza (Figura 7). Este último, una evocadora pieza de finales del siglo XVIII, puesto en relación con los organeros de la Redonda Ceballos y con Fernando Antonio de Madrid, es empleado en el Ciclo de Órgano "Ars organica" del FeMAUB[12].

11 Véase la visión de conjunto que ofrece Jiménez Cavallé, Pedro. *La música en Jaén.* Jaén, Diputación Provincial de Jaén, 1991.

12 Sobre este órgano y, en general, la recuperación de estos instrumentos musicales, véase Cea Galán, Andrés; Luengo Gutiérrez, Pedro Manuel; y Moreno de Soto, Pedro Jaime. *La música espirada: los órganos barrocos.* Sevilla, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 2007.

Fig. 8 Baeza, Ruinas del convento de San Francisco, fachada de la iglesia conventual (actual auditorio). Fotografía: José Joaquín Quesada Quesada.

2 Las sedes oficiales del FeMAUB

Dentro de la variedad de espacios que en cada edición han formado parte del FeMAUB, el festival cuenta con sendas salas que actúan como sedes oficiales y que concentran los conciertos más relevantes. Hablamos de los auditorios del Hospital de Santiago de Úbeda y de las Ruinas de San Francisco de Baeza. Los dos son ejemplos significativos y modélicos de la recuperación y reutilización de espacios patrimoniales para uso público y disfrute de la ciudadanía, rescatándolos del abandono y dándoles una nueva vida vinculada a la cultura. Se trata, además, de sendos edificios en los que la historia de las dos ciudades vuelve a estar unida por el nombre de Andrés de Vandelvira, y en los que se manifiesta una dinámica común: la del empeño de los estamentos privilegiados del siglo XVI –el "gran siglo" de Úbeda y Baeza– por materializar a través de la arquitectura su estatus socioeconómico, la grandeza de sus linajes y su piedad religiosa, pero también su orgullo ciudadano y su sentimiento de pertenencia a los lugares que los vieron nacer.

El auditorio de las Ruinas de San Francisco de Baeza ocupa el crucero y la nave de la iglesia del convento de los franciscanos observantes, fundación religiosa de origen medieval que forma parte de la extensa nómina de monasterios y conventos que caracterizaban a Baeza como "ciudad-convento" propia de la Monarquía Hispánica (Figura 8). En 1538, los Benavides, un selecto linaje de la nobleza local, habían obtenido el patronato de su capilla mayor, reedificándola por completo con una atrevida traza de Andrés de Vandelvira. El resultado es una fastuosa edificación en la que el maestro de Alcaraz hace alarde de su experimentación estética, alargando las columnas de orden gigante que articulan la capilla y cubriéndola con una bóveda baída lamentablemente desaparecida, pero que conocemos en sus aspectos técnicos gracias al *Libro de cortes de piedra* de Alonso de Vandelvira, quien describe este espacio como "la mexor capilla particular y mas bien ordenada y adornada que ai en nuestra España"[13]. Que no se trataba de una muestra de entusiasmo filial nos lo asevera la admirativa pero ácida valoración que se cuenta que, sobre la capilla, hizo Felipe IV, uno de los monarcas españoles más sensibles a la creación artística: "Gran Capilla para tan corta capa pareciéndole era digna de solo vn Rey"[14] (Figura 9, siguiente página).

Es interesante destacar al respecto que la edificación de la capilla mayor de San Francisco es coetánea a la de la otra gran construcción religiosa-funeraria vinculada a Vandelvira, el Salvador de Úbeda, pero que en la obra baezana el arquitecto actúa con completa libertad, sin el encorsetamiento que las trazas de Siloé le imponen en la capilla ubetense. Al esplendor de la capilla baezana también contribuía el programa iconográfico de sus paramentos, que conservamos de forma fragmentaria, y que tradicionalmente se ha vinculado con Esteban Jamete y más recientemente con Juan de Reolid[15].

La magnitud del proyecto vandelviriano provocó, a lo largo del siglo XVI y primeras décadas del siglo XVII, la completa transformación del resto de la iglesia, dando lugar al espacio que hoy acoge el auditorio. Aunque menos monumentalizada que la capilla de los Benavides, la iglesia franciscana ofrece una majestuosa fachada, concebida como arco triunfal y claramente dependiente de la pauta marcada por Vandelvira en la capilla mayor. Correspondiente ya al siglo XVII, tiene una notoria vocación de protagonismo urbano y de soporte doctrinal, plenamente contrarreformista, aludiendo a la Inmaculada Concepción y a la Estigmatización de San Francisco. Hasta la desamortización, San Francisco fue sede de dos de las más antiguas cofradías penitenciales de la ciudad, la Vera Cruz y la Humildad; en su vistosa y arraigada celebración de la Semana Santa desde el siglo XVI también Baeza y Úbeda comparten una característica común.

La magnífica capilla vandelviriana de los Benavides, que comenzó a tener problemas estructurales en el siglo XVII, se vio seriamente dañada por la invasión napoleónica y la desamortización de 1836, provocando su desplome. En 1989 concluyeron las obras de restauración, llevadas a cabo por Jaime Nadal y Sebastián Araujo, que adecuaron la antigua iglesia franciscana a su actual función cultural

13 Cita en Galera Andreu, P. *Andrés de Vandelvira...*, p. 85.

14 Torres, Alonso de. *Chronica de la Santa Provincia de Granada, de la Regvlar Observancia de N. Serafico Padre San Francisco.* Madrid, Juan García Infançon, 1683, p. 70.

15 Sobre la ornamentación escultórica del Renacimiento en Jaén, tan ligado como estamos viendo a su arquitectura, véase Domínguez Cubero, José. *De la tradición al clasicismo pretridentino en la escultura jienense*. Jaén, Instituto de Estudios Giennenses, 1995.

Fig. 10 Úbeda, Hospital de Santiago, patio principal. Fotografía: José Joaquín Quesada Quesada.

y que en la capilla mayor crearon la estructura de hormigón armado y metal que, completando los restos conservados, pretende ofrecer una lectura de la volumetría de este espacio tal y como lo ideó Vandelvira[16].

En cuanto al Hospital de Santiago de Úbeda (Figura 10), nace por voluntad de Diego de los Cobos, sucesivamente obispo de Ávila y de Jaén, quien en 1562 otorga estatutos fundacionales para la creación de un hospital en su ciudad natal para la asistencia de enfermos de bubas "e no de otro mal"[17] –la temida sífilis–, aunque la magnitud del edificio permitiera ampliar las dolencias que se trataban y lo convirtieran en hospital general de la ciudad y su comarca hasta 1975. Varios factores convergen en la iniciativa fundacional del obispo Cobos: por un lado, las inquietudes propias de un prelado contrarreformista que desea expresar de forma modélica el imperativo de la práctica de la caridad que negaba el protestantismo, pero también la pertenencia a una verdadera dinastía de "príncipes" del Renacimiento,

Fig. 9 Baeza, Ruinas del convento de San Francisco, Capilla de los Benavides. Fotografía: José Joaquín Quesada Quesada.

16 Acerca de la restauración de las Ruinas de San Francisco y de otros edificios históricos de Baeza, véase Palma Crespo, Milagros. *Baeza restaurada. La restauración del patrimonio arquitectónico baezano en el siglo XX*. Granada, Ediciones Universidad de Granada, 2015.

17 Cita en Moreno Mendoza, A. *Úbeda renacentista…*, p. 241.

Fig. 11 Úbeda, Hospital de Santiago, Capilla (actual auditorio). Concierto *Del mar y otros mundos*, Orquesta Barroca de Sevilla (FeMAUB 2019). Fotografía: FeMAUB.

la de los Cobos, convirtiendo al hospital en capilla-funeraria episcopal; e incluso el orgullo ciudadano, pues Úbeda queda con esta fundación no solamente dotada desde el punto de vista asistencial, sino ennoblecida por un edificio que a lo largo de los siglos recibió la constante alabanza de los viajeros y críticos de arte[18].

La suma e interrelación de estos condicionantes explican que en su vasta fábrica se unan el utilitarismo y el esplendor, que llega a niveles áulicos en la escalera y en la capilla. Sus obras se prolongan hasta 1575, año en el que precisamente muere Vandelvira, por lo que puede afirmarse que fue su última obra; en ella demuestra una novedosa depuración formal y una apuesta por la desornamentación que solamente cede con el relieve de *Santiago en Clavijo* sobre la portada y con las bolas de cerámica vidriada bajo la cornisa, testimonio de la histórica importancia de una actividad artesanal que en Úbeda sigue hoy muy viva. El reto que asume aquí el arquitecto –común a este tipo de grandes hospitales propios de la Monarquía Hispánica en el siglo XVI– es el de la creación de un programa edilicio complejo y vasto –sin las limitaciones que la muralla o la trama urbana imponían intramuros– en el que se combinan los volúmenes horizontales de la extensa fachada y las crujías con las verticales de torres y capilla.

Precedida por un patio columnado, la capilla del hospital es el auditorio, convenientemente reformado por última vez en 2018; se accede atravesando una elegante reja de Juan Álvarez de Molina, destacado ejemplo del desarrollo de la rejería en el reino de Jaén durante el siglo XVI y de su empleo como soporte doctrinal y figurativo[19]. La capilla del Hospital de Santiago es un espacio monumental "que hace revivir la emoción que debían producir las grandes salas abovedadas de las termas de Roma"[20] y en el que Vandelvira vuelve a hacer gala de su capacidad experimental, en este caso con una singular planta articulada no por soportes columnarios sino por el retranqueo de los desnudos muros, y con unas cubiertas en las que las bóvedas baídas se combinan con las de medio cañón (Figura 11). Estas bóvedas ofrecen una fastuosa decoración pictórica –que llevan a cabo los Raxis, linaje de artistas de origen sardo establecidos en Alcalá la Real– y que es común a otros espacios del edificio[21]. También participaron los Raxis en el destruido retablo mayor de este templo, reemplazado por una composición a partir de respaldos de las maltratadas sillerías de coro del hospital y de otras iglesias de Úbeda –Santa María y el Salvador–. Un grandioso templo hospitalario en el que la música tuvo un protagonismo especial, pues contaba con capilla y coro "de músicos y ministriles los mejores que se hallan, auentajadissimos en vozes instrumentos, y destreça"[22].

18 Un completo estudio monográfico de este edificio se plantea en Montes Bardo, Joaquín. *El hospital de Santiago en Úbeda: arte, mentalidad y culto*. Úbeda, Universidad Nacional de Educación a Distancia – Centro Asociado "Andrés de Vandelvira", 1993.

19 Sobre el arte de la rejería en el Renacimiento en nuestra provincia, véase Domínguez Cubero, José. *La rejería de Jaén en el siglo XVI*. Jaén, Instituto de Estudios Giennenses, 1989.

20 Chueca Goitia, F. *Andrés de Vandelvira…*, p. 212.

21 La pintura mural del periodo, que también singulariza a su arquitectura, ha sido estudiada en Almansa Moreno, José Manuel. *Pintura mural del Renacimiento en Jaén*. Jaén, Instituto de Estudios Giennenses, 2008.

22 Ximénez Patón, B. *Historia de la antigua, y continvada nobleza de la civdad de Iaen…*, fol. 234v.

3 Úbeda y Baeza en compañía de la música antigua: otros espacios del FeMAUB

Además de estas dos sedes oficiales y estables, el FeMAUB ha hecho uso de forma continua o puntual de espacios emblemáticos de lo más variado en ambas ciudades, contando con el necesario concurso de instituciones religiosas y civiles y de agentes públicos y privados de Úbeda y Baeza –que hoy gestionan y mantienen buena parte de estos edificios, dotándolos de uso y contenido, ya sea institucional, cultual, cultural, docente u hotelero– y generando un verdadero itinerario patrimonial con la música como hilo conductor. En esta selección de espacios, la arquitectura religiosa ha tenido un protagonismo fundamental, siendo objeto singular de la restitución acústica que antes mencionábamos[23].

Podemos comenzar señalando los templos parroquiales, colegiales y catedralicios, que por sus orígenes medievales y su prolongada utilización en el tiempo ofrecen una completa secuencia de estilos artísticos. En el caso de Úbeda, la colegiata de Santa María de los Reales Alcázares, en cuya estructura pervive fosilizada la planta de la mezquita aljama. Con alzado mudéjar, cuenta con claustro gótico, elegante fachada manierista trazada por Martín López de Alcaraz y una serie de capillas funerarias de la nobleza, en su mayoría del Gótico tardío y con espléndidas rejas del siglo XVI. La parroquia de San Pablo, cuya edificación, de finales del siglo XIV, se ve ennoblecida por elementos previos –la bellísima puerta de los Carpinteros, de un Gótico temprano influenciado por el estilo mudéjar– y con notabilísimos aditamentos posteriores, del Gótico tardío y del Renacimiento, como capillas nobiliarias y valiosas rejas. La parroquia de San Nicolás (Figura 13), también del siglo XIV, pero de excepcional alzado gótico y en la que no faltan elementos vandelvirianos como su portada de poniente y la capilla del Deán Ortega. Y la desacralizada iglesia de San Lorenzo, que más allá de sus elementos medievales, renacentistas y barrocos, destaca como brillante ejemplo de recuperación ciudadana para la cultura y el arte de un edificio abocado a la ruina.

En Baeza, la catedral (Figuras 12 y 14), que a modo de palimpsesto y a pesar del predominio de las formas del Renacimiento derivadas de la reconstrucción de gran parte del templo entre 1567 y 1593 –con la intervención entre otros de Francisco del Castillo, Juan Bautista de Villalpando y Andrés de Vandelvira–, mantiene destacados elementos arquitectónicos del Mudéjar y del Gótico, además de rejas y capillas renacentistas y retablos barrocos. La evocadora iglesia de Santa Cruz, de un Románico tan tardío como exótico dentro de la arquitectura andaluza; la iglesia de San Pablo, de monumental estructura gótica, y que conserva destacables tallas procesionales del siglo XVII y un exquisito tríptico flamenco, además de acoger la sepultura de uno de los personajes más destacados de nuestra Ilustración, como es Pablo de Olavide; y la iglesia de San Andrés –poseedora del órgano dieciochesco antes aludido y con tanto protagonismo en los conciertos del FeMAUB–, cuya estructura remite al Mudéjar levantino y que presenta ornamentación plateresca, un interesante retablo mayor manierista, pinturas

23 Un recorrido por la arquitectura religiosa de ambas ciudades se ofrece en Quesada Quesada, José Joaquín. *Iglesias de Úbeda y Baeza*. Córdoba, Almuzara, 2019.

Fig. 12 Baeza, Catedral, detalle del interior, con la reja del antiguo coro. Fotografía: José Joaquín Quesada Quesada.

Fig. 13 Úbeda, Iglesia de San Nicolás de Bari, interior. Concierto *Polifonías hispano-lusas en parroquias indígenas de Guatemala*, The Hilliard Ensemble (FeMAUB 2009). Fotografía: FeMAUB.

Fig. 14 Baeza, Catedral, interior. Concierto *Un Oficio de Completas para la Catedral de Baeza* (ca. *1620*), Capella Prolationum y Ensemble La Danserye (FeMAUB 2018). Fotografía: FeMAUB.

góticas y esculturas barrocas, y en la que constan las intervenciones de Andrés de Vandelvira y de Francisco del Castillo el Mozo.

No han faltado templos de origen conventual, expresivos de la conventualización de ambas ciudades en tiempos contrarreformistas y caracterizados, en su mayoría, por unas formas barrocas que, dado el peso del legado renacentista, mantienen una fuerte ascendencia clasicista. En Úbeda, la iglesia del Real Convento de la Santísima Trinidad de Úbeda, monumental construcción de los siglos XVII y XVIII; el oratorio de San Juan de la Cruz, que conserva la memoria del célebre místico, reformador y poeta –muerto en Úbeda en 1591 y muy activo en las décadas anteriores en Baeza– y que supone un ejemplo evidente del culto tridentino a los

Fig. 15 Úbeda, Sacra Capilla del Salvador, detalle del primer cuerpo de la portada principal. Fotografía: José Joaquín Quesada Quesada.

Fig. 16 Úbeda, Sacra Capilla del Salvador, interior. Concierto *Tomás Luis de Victoria: Officium Defunctorum – Novo modo*, Los Afectos Diversos (FeMAUB 2020). Fotografía: FeMAUB.

santos y a sus reliquias, y la iglesia del monasterio de la Limpia Concepción, canónica representación de la arquitectura conventual contrarreformista. En Baeza, la iglesia del monasterio de la Encarnación, que atesora en sus pinturas barrocas del sevillano Domingo Martínez la llegada de devociones marianas de la América hispana –un ejemplo de los intercambios culturales de un lado al otro del Atlántico–.

Otro recinto sacro que ha sido escogido de forma recurrente a partir de 2007 por el FeMAUB ha sido la Sacra Capilla del Salvador de Úbeda (Figuras 15 y 16), la emblemática y monumental capilla funeraria de Francisco de los Cobos, trazada por Siloé pero edificada por Vandelvira –su primera intervención en Úbeda y Baeza– y que ofrece una presencia majestuosa con la rica ornamentación escultórica de Esteban Jamete, la magnífica reja de Francisco de Villalpando y el exuberante barroquismo desplegado en torno al *Cristo transfigurado* de Alonso de Berruguete que preside su interior, en el que no falta, alojado en los casetones de la cúpula –ornamentados por Antonio Medina en 1770–, el concurso de ángeles cantores y músicos con los más variados instrumentos[24]. También viene siendo un espacio

24 Marín-López, Javier. "Entre pinceles, cinceles y acordes: algunos ejemplos de iconografía musical en la provincia de Jaén". *Giennium. Revista de estudios e investigación de la diócesis de Jaén*, 11 (2008), pp. 239-296: 249. El tema de la iconografía musical, en este caso centrado en Úbeda, se trata igualmente en Gámez Salas, José Miguel. "La iconografía musical en la Úbeda eclesiástica". *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 218 (2018), pp. 493-526.

predilecto del festival para los conciertos de medianoche la evocadora Sinagoga del Agua de Úbeda, refugio de la memoria de la medieval España de las Tres Culturas.

Además de la arquitectura religiosa, los históricos edificios de carácter civil de Úbeda y Baeza también han servido de escenario para las actividades del FeMAUB. En el caso de Baeza, no han faltado algunos de los espacios arquitectónicos vinculados a la autoridad pública y a la actividad docente y que caracterizan a la ciudad: la llamada Casa del Pópulo –en origen Audiencia Civil y Escribanías Públicas–, cuya fachada de traza plateresca incluye, a modo de *exempla* cívicos, a personajes de la Antigüedad clásica; el Balcón del Concejo, que ofrecía un palco a los cargos municipales en las celebraciones de la plaza del Mercado de la ciudad –ritos festivos en los que la música de ministriles era elemento imprescindible–; el seminario conciliar de San Felipe Neri (Figura 17), edificio del siglo XVII cuyo valor histórico y arquitectónico como espacio docente vinculado a la labor universitaria de Baeza queda resaltado por los vítores académicos de su fachada –en los que figuran hasta un pentagrama[25]–, o el propio edificio de la Antigua Universidad –fundada en 1538–, de exquisito diseño manierista, y del que han servido como espacios escénicos al FeMAUB su capilla de San Juan Evangelista y su paraninfo, ambos de gran bondad acústica (Figura 18, siguiente página). Otro de los edificios históricos baezanos empleados por el festival es el palacio Vela de Almazán, ejemplo de arquitectura doméstica burguesa del siglo XIX, y que además testimonia que el patrimonio artístico de Úbeda y Baeza no se limita al Renacimiento.

En cuanto a Úbeda, resultaba ineludible contar con la rica arquitectura palaciega que singulariza a la ciudad: el soberbio palacio Vázquez de Molina, la mejor aportación de Vandelvira a la edilicia doméstica, cuya planta superior –con una cubierta mudéjar que complementa la espléndida traza renacentista del edificio y que hoy acoge el Archivo Histórico Municipal– ha sido uno de los espacios más intimistas empleados en el FeMAUB (Figura 19, siguiente página); el palacio del Deán Ortega, también obra de Vandelvira, con elementos de singular gracia como su patio porticado o los balcones esquinados que aligeran el volumen de su fachada; el palacio de los Condes de Guadiana, en cuya monumental y exquisita torre mirador, de traza manierista, pervive el espíritu medieval de las fortalezas nobiliarias; la casa de las Bolas o del Blanquillo, caracterizada por el resabio goticista del perlado abulense de la cornisa, que da nombre popular al edificio; el palacio de los Medinilla, ya del primer tercio del siglo XVII, que manifiesta la prolongada dependencia de las formas renacentistas; la casa que en la calle Gradas sirve de sede a la UNED, y cuya fachada es un destacado ejemplo de la arquitectura plateresca de la zona antes de la llegada de Vandelvira, y el palacio de don Luis de la Cueva, en el que –a pesar de reformas posteriores– perviven las formas de sus orígenes bajomedievales, estando vinculado a uno de los personajes más célebres de la historia de España en el siglo XV: Beltrán de la Cueva, el favorito de Enrique IV e hipotético padre de la princesa Juana la Beltraneja. No ha faltado tampoco en el FeMAUB un edificio civil pero de carácter público tan significativo como las Antiguas Casas Consistoriales de

25 En Marín-López, J. "Entre pinceles…", pp. 292-295, se ofrece el estudio y la transcripción de este singular pentagrama, identificado como una versión polifónica de la antífona *Pueri hebraeroum portantes*, correspondiente a la liturgia del Domingo de Ramos –de claras connotaciones triunfales–, y que bien podría usarse en las celebraciones académicas de la concesión de grados de la universidad baezana, tan estrechamente vinculada al seminario conciliar de San Felipe Neri.

Fig. 17 Baeza, Antiguo Seminario Conciliar de San Felipe Neri, detalle de los vítores en la fachada. Fotografía: José Joaquín Quesada Quesada.

Úbeda –hoy sede del Conservatorio Profesional "María de Molina"–, obra del siglo XVII con una sofisticada elegancia clasicista en sus galerías porticadas, largamente ponderadas por la crítica que ha destacado su italianismo.

Precisamente, la utilización –más allá del interior del edificio– de la galería superior porticada de estas Antiguas Casas Consistoriales ubetenses como espacio escénico proyectado hacia el exterior nos muestra otra de las restituciones

Fig. 18 Baeza, Antigua Universidad, Paraninfo. Concierto *Interpretar a Weiss, escuchar a Bach*, Benjamin Narvey (FeMAUB 2012). Fotografía: FeMAUB. Izquierda.

Fig. 19 Úbeda, Palacio Vázquez de Molina o de las Cadenas. Archivo Histórico Municipal. Concierto *"Adiós, mi amor": música española e italiana para dúo de vihuelas*, Delitiae Musicae (FeMAUB 2012). Fotografía: FeMAUB. Arriba, siguiente página.

Fig. 20 Úbeda, Plaza Vázquez de Molina. Pasacalles *Músicas y danzas del Renacimiento*, Syntagma Musicum (FeMAUB 2015). Fotografía: FeMAUB. Abajo, siguiente página.

musicales planteadas por el FeMAUB: el uso de las calles y plazas monumentales de Úbeda y de Baeza como escenario. Una de las características del urbanismo del Renacimiento fue la de crear grandes plazas que solemnizaran a los edificios de relevancia, tanto religiosos y civiles como nobiliarios, y que eran susceptibles de emplearse para celebraciones en las que la música tenía, como cabe esperar, un notabilísimo protagonismo. Recreando este pasado, el FeMAUB ha llevado a los cascos históricos de las dos ciudades pasacalles, danzas y fanfarrias, sirviéndose de sus calles y de sus célebres y monumentales plazas de Vázquez de Molina en Úbeda (Figura 20, página anterior) y de Santa María y de la Constitución en Baeza, sin desdeñar espacios más recoletos como la ubetense plaza de Álvaro de Torres o la baezana de Santa Cruz, y logrando una notable proyección pública y festiva de sus actividades más allá de los recintos cerrados de los conciertos. Igualmente, a las galerías, balcones y patios de varios edificios monumentales se ha asomado la música del festival: en el caso de Úbeda, en los ya mencionados palacios de Vázquez de Molina y del Deán Ortega, y en el de Anguís-Medinilla, interesante edificación de finales del siglo XVI que aúna el clasicismo renacentista con la tradición hispánica, como las galerías de columnas y zapatas. En Baeza, además del patio de la Antigua Universidad, ha sido singular el uso del palacio de Jabalquinto, la mejor obra de la arquitectura palaciega de la ciudad, empleando para los músicos balcones sobre los grandes contrafuertes que enmarcan su fachada –toda una deliciosa fantasía del último Gótico– y su exquisito patio renacentista.

La vocación integradora y diversificadora del FeMAUB ha repercutido en la elección de otros lugares de Úbeda y Baeza más allá de los hitos patrimoniales referidos –que por otra parte no agotan ni de lejos la abrumadora lista de monumentos de ambas ciudades–, sino que con la intención de trasladar la música a todo tipo de ámbitos y públicos y de facilitar su disfrute ha llevado sus actividades; en Úbeda, al hospital San Juan de la Cruz y al Teatro Ideal Cinema; y en Baeza, al Café Teatro Central, al Conservatorio "Ramos de Pareja" (que lleva el nombre del ilustre teórico musical natural de la ciudad) y al Teatro Montemar. De igual forma, el deseo de integrar espacios de carácter agroganadero –actividad sin la que no se puede entender el pasado ni el presente de estas dos prototípicas "agrociudades"– y de formas arquitectónicas vernáculas ha convertido en espacios escénicos del FeMAUB al Centro de Interpretación del Olivar y el Aceite de Úbeda –emplazado en la histórica casa de la Tercia– y a la Hacienda La Laguna de Puente del Obispo, en el término de Baeza, la más significativa de las cortijadas de la zona, que alcanza una dimensión verdaderamente monumental en su decimonónica bodega de aceite, atribuida al ingeniero polaco Tomasz Franciszek Bartmański.

4 El Festival Vandelvira: recorriendo el patrimonio histórico de la provincia de Jaén a través de la música antigua

Además de su reiterada dualidad, otra característica que identifica a Úbeda y Baeza es que no constituyen un hecho urbano aislado, sino que están rodeadas de pequeñas poblaciones que muestran "a escala reducida equipamientos que signan fuertemente a los grandes núcleos, como son los militares y religiosos"[26]. En este sentido, el entorno comarcal de Úbeda y Baeza –y en general toda la provincia de Jaén– testimonia, en sus numerosos y relevantes hitos patrimoniales, un pasado histórico de profundo interés; al igual que ambas ciudades, esta comarca tiene en el siglo XVI y en la arquitectura del Renacimiento una de sus cimas, dado el peso demográfico y económico de este territorio en ese momento. Sensible a esta realidad, y con la convicción de la utilidad de la cultura para el desarrollo, el FeMAUB puso en marcha en 2005, coincidiendo con el quinto centenario del nacimiento de Vandelvira, un ciclo de conciertos que con el nombre de "La música en los monumentos de Vandelvira" extendía las actividades musicales del festival a la provincia, usando espacios vinculados a la actividad del maestro de Alcaraz o, de forma más general, a la arquitectura renacentista. Y, verdaderamente, la nómina de los edificios que el Ciclo Vandelvira ha empleado desde entonces permite hacer un recorrido muy completo por la actividad de este arquitecto en toda la provincia. No hay que olvidar que su vinculación con el linaje Cobos-Molina extendió las realizaciones vandelvirianas más allá de Úbeda, ya que varias localidades como Canena, Sabiote o Cazorla pertenecían en calidad de señoríos jurisdiccionales al poderoso Francisco de los Cobos, ni que el nombramiento de Vandelvira como maestro mayor de obras de la catedral de Jaén confirmaba el prestigio alcanzado por el maestro en las diversas y espléndidas fábricas parroquiales de la diócesis y en sus intervenciones más allá de los límites de la actual provincia, pues fue reclamado por cabildos eclesiásticos y municipales de Sevilla y Cuenca. Denominado actualmente Festival de Música Antigua "Andrés de Vandelvira" (FeMAAV), esta extensión del FeMAUB al entorno provincial contribuye, desde el punto de vista patrimonial, a la puesta en valor del rico patrimonio histórico de Jaén y a la correcta contextualización de las singularidades artísticas de Úbeda y Baeza. Pero, dada la diversidad de este patrimonio y con el deseo de ofrecer un conocimiento más variado de este, el Festival Vandelvira, aun manteniendo su nombre, ha irradiado a espacios de relevancia y a localidades no relacionadas directamente con el arquitecto, en ocasiones recurriendo a efemérides históricas como fundamento[27].

Comenzando con los espacios de carácter vandelvirianos, retomamos la dimensión de Vandelvira como "arquitecto oficial" de las realizaciones vinculadas a Francisco de los Cobos. El poderoso secretario imperial había conseguido la compra, entre otras localidades, de Canena y Sabiote como señoríos, además de su nombramiento como adelantado de Cazorla. La nueva jurisdicción de estos núcleos y territorios queda sancionada con la realización en ellos de empresas arquitectónicas en las que participa Vandelvira; así ocurre con el castillo de Canena, que tras su

26 Galera Andreu, Pedro A. "Úbeda y Baeza en su entorno. Una singular irradiación urbana y arquitectónica". AA.VV. *Conjuntos monumentales…*, pp. 27-30.

27 Entre los estudios que, de forma general, tratan la arquitectura jiennense de la Edad Moderna, más allá del legado de Vandelvira, destacan dos obras de Galera Andreu, Pedro. *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII en Jaén*. Granada, Caja General de Ahorros y Monte de Piedad de Granada, 1977; y *Arquitectura y arquitectos en Jaén a finales del siglo XVI*. Jaén, Instituto de Estudios Giennenses, 1982. Una guía panorámica de la provincia se ofrece en Moreno Mendoza, Arsenio; Almansa Moreno, José Manuel; y Jódar Mena, Manuel. *Guía artística de Jaén y su provincia*. Sevilla, Fundación José Manuel Lara y Diputación Provincial de Jaén, 2005.

Fig. 21 La Guardia de Jaén, Iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción (antigua iglesia del convento de Santa María Magdalena), interior. Concierto *El esplendor de la polifonía italiana: la policoralidad,* Coro de la Basílica de San Juan de Dios de Granada (FeMAUB 2019/Vandelvira). Fotografía: FeMAUB.

exterior fortificado esconde un delicado patio renacentista; o la parroquia de Santa María de Cazorla, cuya nueva edificación quedó dramáticamente frustrada por una catastrófica tormenta a finales del siglo XVII; sus sugestivas ruinas, unidas a la arquitectura popular de la localidad y al agreste perfil de su sierra, forman una bellísima estampa. Sabiote es un ejemplo significativo de estas transformaciones arquitectónicas vinculadas a Cobos y en las que Vandelvira o sus seguidores participan de forma más o menos activa: el castillo, que combina las últimas novedades en edificación militar con una zona palaciega que se está recuperando arqueológicamente; la parroquia de San Pedro Apóstol, de prolongada construcción y con estilemas vandelviranos en su estructura; y el monasterio de Carmelitas Descalzas, que sigue trazas de Alonso de Vandelvira. Son espacios a los que el FeMAUB ha dotado de música, a excepción de las ruinas cazorleñas –son un

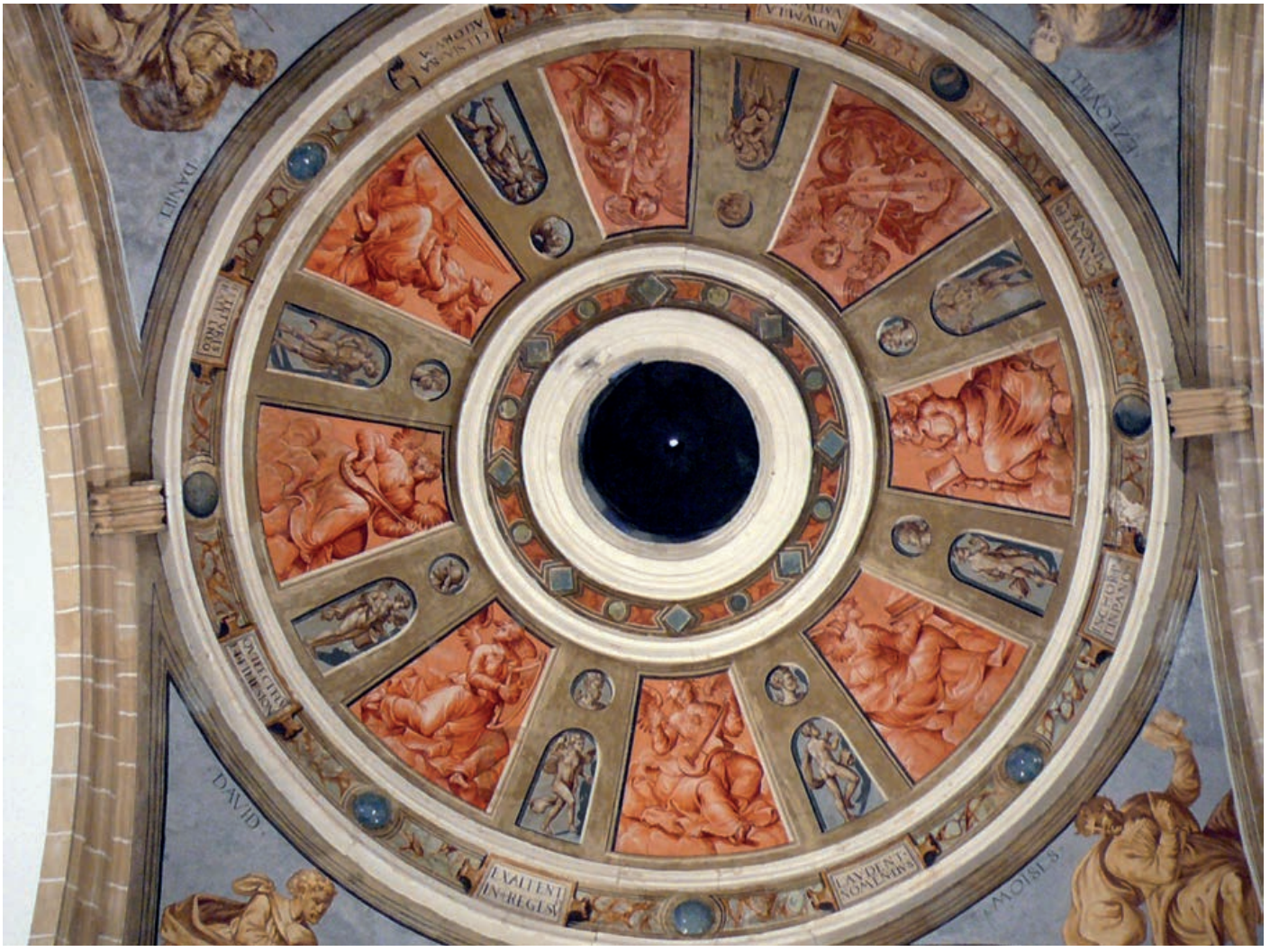


Fig. 22 Villacarrillo, Iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción, interior, detalle de la decoración pictórica de una bóveda. Fotografía: FeMAUB.

recinto al aire libre poco compatible con la climatología prácticamente invernal de las fechas del festival–, recurriendo en su lugar al Teatro de la Merced de Cazorla, emplazado en una antigua iglesia conventual del siglo XVII, y al anexo patio del ayuntamiento, en origen claustro del convento.

En 1542, de forma coetánea a su labor en el Salvador de Úbeda y en la capilla mayor de San Francisco de Baeza, Vandelvira asume las obras de la iglesia conventual de Santa María Magdalena de La Guardia de Jaén, templo dominico que en la actualidad es sede de la parroquia de Nuestra Señora de la Asunción (Figura 21). Las trazas iniciales de Francisco del Castillo el Viejo y Domingo de Tolosa son completamente modificadas por el maestro de Alcaraz, configurando el elegante espacio que hoy observamos y que complementa con un rico programa

escultórico de Juan de Reolid donde no falta una singular representación de Santa Cecilia, la patrona de la música.

Otra intervención sobre trazas de Francisco del Castillo el Viejo y Domingo de Tolosa –en este caso más avanzadas en su materialización que en La Guardia– es la que lleva a cabo Vandelvira, a partir de 1547, en la parroquia de la Inmaculada Concepción de Huelma, culminando uno de los templos renacentistas más monumentales de la diócesis, del todo afín al exitoso planteamiento tipológico catedralicio que Siloé y Vandelvira llevan a cabo en la Andalucía Oriental. El empleo de esta tipología, de tres naves de similar altura y soportes columnarios rematados en un dado de entablamento, permite vincular a Vandelvira –a pesar de las lagunas documentales– con la edificación de la parroquia de la Asunción de Villacarrillo, localidad en la que consta ya en 1534 su presencia y en la que contrae matrimonio. Este templo constituye otro brillante ejemplo de arquitectura sacra, a la que las deliciosas pinturas murales de los Raxis de las bóvedas –que incluyen un concierto angélico[28]– aportan una singular distinción (Figura 22, página anterior).

Sí que consta documentalmente la participación de Vandelvira en la parroquia de Santa María de Linares edificando la monumental cabecera del primitivo templo medieval, rubricando el nuevo estatus de la localidad, que se había independizado de Baeza en 1565; así como en la parroquia de Santa María de Andújar, aunque en esta iglesia, que atesora una notable *Oración en el Huerto* de El Greco, sería de mayor alcance la intervención de Francisco del Castillo el Mozo. En el término de la misma ciudad, Vandelvira acomete la edificación del emblemático santuario de Nuestra Señora de la Cabeza –muy reconstruido tras los destrozos de la Guerra Civil, de los que pudo salvarse su espléndida reja renacentista–, con un lenguaje sobriamente ascético muy conveniente a la espiritualidad tridentina, la misma que lo potenció como un concurrido centro de peregrinación, aún vigente –el propio arquitecto fue devoto de esta advocación mariana, cuya romería ponderaron literariamente Cervantes y Lope de Vega–. También participa Vandelvira en la edificación de la parroquia de San Juan Evangelista de Mancha Real, obra de grandes y solemnes proporciones cuyas obras se dilatan hasta el siglo XVIII y en las que también participarán Juan de Aranda y Salazar, Eufrasio López de Rojas, Ventura Rodríguez y, en la ornamentación de su portada principal, Alonso de Mena.

Pero si hay una fábrica religiosa que puede vincularse a Vandelvira –aunque lo construido en vida del maestro fuera limitado– es la catedral de Jaén[29], expresión de la potencia económica de la diócesis en el siglo XVI, cuando era de las primeras de la Corona de Castilla, y que constituye el más acabado templo catedralicio del Renacimiento en el mundo hispánico –manteniendo una asombrosa homogeneidad estilística a pesar de que se edificara en su mayor parte en tiempos barrocos–. La intervención de Vandelvira, limitada al bloque de dependencias auxiliares del ángulo sureste –sacristía mayor, sala capitular y panteón de canónigos, que se cuentan entre los espacios más sofisticados del Renacimiento español– supuso, en su alzado al interior del templo, la pauta que continuarían sus sucesores al frente de las obras ya en

28 Marín-López, J. "Entre pinceles…", pp. 251-254.

29 La envergadura de este templo merece que señalemos sendas monografías, relativas respectivamente a su arquitectura y a su contenido: Galera Andreu, Pedro. *La Catedral de Jaén*. Barcelona, Lunwerg, 2009; y Serrano Estrella, Felipe (coord.). *Cien obras maestras de la Catedral de Jaén*. Jaén, Universidad de Jaén y Excelentísimo Cabildo de la Santa Iglesia Catedral de Jaén, 2012.

Fig. 23 Jaén, Catedral, interior, coro. Fotografía: José Joaquín Quesada Quesada.

el siglo XVII, de los que hay que destacar a los citados Aranda y Salazar y López de Rojas, este último responsable de la teatral fachada. Un edificio brillante, que aspira al reconocimiento de sus valores como Patrimonio de la Humanidad, y que no podía quedar al margen del Festival Vandelvira, entre otros motivos porque supone uno de los ejemplos más significativos de restitución acústica que propone en sus conciertos el FeMAUB: la catedral de Jaén tiene una larga y fecunda tradición musical, que a modo de ejemplo testimonian tres grandes maestros que estuvieron al frente de su capilla en el Renacimiento, el Barroco y el Clasicismo, respectivamente: Francisco Guerrero, Juan Manuel de la Puente y Ramón Garay. Los espacios catedralicios escogidos para la realización de estos conciertos han sido la vandelviriana sacristía mayor y el coro (Figura 23, página anterior), que cuenta con una soberbia sillería de comienzos del siglo XVI –obra de Gutierre Gierero y Juan López de Velasco, junto con Jerónimo Quijano– y un esplendido órgano dieciochesco de Fernando Antonio de Madrid que la Guerra Civil mutiló. Una espectacular bóveda baída, realizada ya en el siglo XVIII, cubre el coro de la seo jiennense; en ella, una serie de ángeles músicos acompaña a la Asunción de la Virgen; sus instrumentos, cotejados con las Actas Capitulares, pudieran reflejar "la conformación real de la capilla catedralicia a mediados del siglo XVIII"[30].

Sin embargo, y con toda su brillantez, no termina con Vandelvira la riqueza de la arquitectura del Renacimiento en Jaén, ni el Renacimiento cubre la variedad e importancia del patrimonio histórico de la provincia. Por este motivo, y como ya hemos mencionado, el Festival Vandelvira ha recurrido con acierto a destacados espacios que no son ni vandelvirianos ni renacentistas, logrando una eficaz extensión de sus actividades a una amplia lista de localidades de Jaén. Dadas las aptitudes de los espacios arquitectónicos sacros para el desarrollo de conciertos, ha sido recurrente la elección de templos históricos: su nómina nos permite hacer una aproximación a la arquitectura religiosa en la provincia.

A la etapa medieval corresponden edificios como la parroquia de la Asunción de Benatae, testimonio significativo de la edilicia de la orden de Santiago en la sierra de Segura, muy afín a modelos levantinos; la parroquia de la Natividad de Villanueva de la Reina, cuya estructura mudéjar convive con las aportaciones manieristas y barrocas posteriores, y la iglesia de San Andrés de Jaén, interesante templo mudéjar completado con retablos barrocos y con la espléndida Santa Capilla de la Inmaculada, erigida en el siglo XVI y alhajada con importantes obras de arte. También el monumental castillo de Alcaudete, magníficamente conservado y expresión del poder militar de la orden de Calatrava, y que es un ejemplo destacado dentro del abultado elenco de fortalezas con las que cuenta la provincia de Jaén.

Como podía esperarse, el siglo XVI y el Renacimiento aportan una cantidad importante de estos espacios. Comenzando por los dominios de la orden de Santiago en la sierra de Segura, figuran las parroquias de la Asunción de Orcera y de la Asunción de Hornos de Segura, ejemplos de la pervivencia de las estructuras góticas en la primera mitad del Quinientos –las dos edificadas por Juan de Mojica–,

30 Marín-López, J. "Entre pinceles…", p. 271.

Fig. 24 Alcalá la Real, vista de la ciudad y del recinto fortificado de La Mota. Fotografía: José Joaquín Quesada Quesada.

aunque sus portadas sean ya renacentistas. También renacentista es la portada de la parroquia de Nuestra Señora del Collado, en Segura de la Sierra; sin embargo, el templo –que conserva interesantes piezas escultóricas, como la gótica *Virgen de la Peña*– tuvo que ser reconstruido tras la invasión napoleónica. Esta convivencia de formas góticas y renacientes se aprecia en la monumental parroquia de Santa María la Mayor de Alcaudete, en el extremo suroriental de la provincia, cuya edificación corresponde a los siglos XVI y XVII, y en la que está documentada la intervención de Vandelvira en la construcción de una tribuna, no conservada, de Martín de Bolívar –uno de los principales maestros de la comarca en el Renacimiento– y de Francisco de Castillo el Mozo. Bolívar fue también responsable de la construcción, a mediados de la centuria, de las Casas del Cabildo en la fortificada ciudad de la Mota de Alcalá la Real (Figura 24, página anterior), testimonio de la modernización clasicista de este espacio urbano, condenado no obstante a quedar deshabitado en pocos siglos por la expansión de la población hacia el llano[31].

En la comarca de la Loma y las Villas, entorno inmediato de Úbeda y Baeza, se contabilizan otros templos del momento. Con Alonso Barba, discípulo de Vandelvira, se relacionan las sobrias parroquias de la Asunción de Rus y de la Asunción de Iznatoraf, esta última con una monumentalidad que delata la histórica preeminencia de la localidad. También con Barba –aunque no se descarta del todo a Vandelvira– se vincula la parroquia de Santa Águeda de Sorihuela del Guadalimar, que mantiene la tradición mudéjar en la cubierta y que presenta las clasicistas figuraciones de la *Fe* y la *Caridad* en el presbiterio. Fuera de la comarca, pero no de su influencia, la parroquia de San Mateo de Baños de la Encina –que enlaza en su arquitectura el Gótico y el Barroco– evidencia en sus portadas el influjo de la arquitectura manierista de la universidad baezana.

El otro gran maestro de la arquitectura jiennense del Renacimiento, Francisco del Castillo el Mozo[32], muestra su aporte en la remodelación que practica a la parroquia de Santa Marta de Martos –de origen medieval, como testimonia su portada tardogótica–, configurando un espacio de tres naves con cubiertas de madera que reclama en su equilibrada austeridad a las basílicas paleocristianas y que es una alternativa a los espacios abovedados vandelvirianos. En la misma comarca, la parroquia de Nuestra Señora de Gracia de Villardompardo, de trazas sencillas, es otro ejemplo de la fecundidad arquitectónica del periodo en la provincia.

Además de esta nómina de iglesias del Renacimiento, es preciso recordar la utilización para conciertos del festival del palacio de los Condes de Villardompardo en Jaén, edificado a partir de 1590, y que conserva bajo su construcción unos magníficos y célebres baños árabes del siglo XI, restaurados por los almohades, y que constituyen la mejor muestra de esta tipología en nuestro país.

El Barroco, que se inicia en Jaén con una fuerte pervivencia del clasicismo, es una etapa en la que, a pesar de la reducción de la actividad constructiva, se mantiene un elevado interés en las realizaciones artísticas. Juan de Aranda y Salazar,

31 La creatividad artística de Alcalá la Real merece que citemos la siguiente monografía: Gila Medina, Lázaro. *Arte y artistas del Renacimiento en torno a la Real abadía de Alcalá la Real*. Granada, Universidad de Granada y Ayuntamiento de Alcalá la Real, 1991.

32 Sobre este relevante maestro y su entorno, véase Moreno Mendoza, Arsenio. *Los Castillo, un siglo de arquitectura en el Renacimiento andaluz*. Granada, Universidad de Granada, 1989.

maestro mayor de las obras de la catedral de Jaén, cubre con su actividad la primera mitad del siglo, haciéndose cargo de la edificación de la parroquia de San Pedro Apóstol de Castillo de Locubín –su localidad de nacimiento– y del santuario de los Santos Bonoso y Maximiano de Arjona, que constituye uno de los testimonios más representativos de la piedad contrarreformista en la diócesis. Aspecto definitorio de la religiosidad de la Contrarreforma es la multiplicación de las fundaciones conventuales y monásticas –algunas de la mano de reformadores como San Juan de la Cruz y Santa Teresa de Jesús, los dos activos en el territorio jiennense–, muchas de las cuales se construyen en los siglos XVI y XVII. Varios han sido los templos de esta tipología empleados en el Festival Vandelvira: en Alcalá la Real, la iglesia de Nuestra Señora de la Consolación, que conserva interesantes retablos barrocos y en la que intervino Juan de Aranda y Salazar, y la del convento de Capuchinos, que con la desamortización de 1836 se transformó en residencia burguesa y hoy desempeña funciones culturales. En Alcaudete, la iglesia del Carmen, cuyos orígenes se remontan a 1590; en Beas de Segura, la iglesia del monasterio de San José del Salvador, fundación de la propia Santa Teresa, con interesante portada barroca; y en Jaén, la iglesia del monasterio de Santa Teresa, que en gran medida edificó Eufrasio López de Rojas –padre de dos monjas de la comunidad– y que cuenta con destacadas pinturas del siglo XVII en su retablo mayor.

También se ha hecho uso de edificios religiosos de construcción reciente, como la parroquia de la Encarnación de Pozo Alcón, que en la década de 1960 sustituyó al primitivo templo de la localidad, o el santuario de Nuestra Señora de la Fuensanta de Alcaudete, histórica devoción mariana que se aloja en un templo de la misma cronología y con pinturas del linarense Francisco Baños en su camarín. Igualmente, han acogido conciertos del Festival Vandelvira iglesias con carácter histórico pero dominadas por formas sencillas, más afines a lo vernáculo que a la arquitectura "culta". Es el caso de la ermita de la Coronada de La Guardia de Jaén, del siglo XVI, y de la parroquia de San Pedro Apóstol de Larva, del siglo XVIII. En otras ocasiones, se han usado salas culturales modernas, pero ubicadas en localidades que cuentan con interesantes elementos patrimoniales: así ha sucedido en Cabra del Santo Cristo, cuya notoria parroquia, de edificación barroca en la que intervinieron Aranda y Salazar y López de Rojas, fue un frecuentado santuario de peregrinación en los siglos XVII y XVIII; en Torreperogil, con las torres medievales de su antigua fortaleza que inspiraron a Machado y una interesante parroquia a medio camino entre el Gótico y el Renacimiento; y en Puente de Génave, punto clave de las comunicaciones entre Andalucía y Levante. Y también las modernas instalaciones de la Universidad de Jaén, fundada en 1993, pero con los históricos precedentes de la extinta Universidad de Baeza –creada en 1538– y del *Estudio general* instituido por los dominicos en su convento jiennense –que alcanzó de forma breve rango universitario en 1629– han servido de espacio a las propuestas musicales del Festival Vandelvira, dejando clara otra de las características del festival: su estrecho vínculo con el mundo académico y con la investigación.

FIG. 25 Carboneros, Iglesia parroquial de la Inmaculada Concepción, fachada, detalle. Fotografía: José Joaquín Quesada Quesada.

Un elemento destacado en la programación del FeMAUB ha sido la conmemoración de efemérides; hasta un total de 61. En su mayor parte de carácter musical, pero también, como hemos señalado, se han recordado y celebrado acontecimientos históricos de gran relevancia para la provincia de Jaén, sirviendo de fundamento para la extensión del Festival Vandelvira a diversas localidades del territorio. Así, la conmemoración en 2012 del octavo centenario de la batalla de las Navas de Tolosa llevó la música del festival al Museo que, dedicado a este trascendente combate medieval, existe en la localidad de Santa Elena, en pleno parque natural de Despeñaperros. Y en los años 2017 y 2018, el 250 aniversario de la fundación de las Nuevas Poblaciones de Sierra Morena y Andalucía –quizá el proyecto más ambicioso de la Ilustración en España– abrió al Festival Vandelvira varios de los espacios que la colonización carolina edificó en aquel momento: el utilitario Pósito de Guarromán, la parroquia de la Inmaculada de La Carolina –fruto de la remodelación dieciochesca sobre la iglesia de un aislado convento en que habitó San Juan de la Cruz– y la parroquia de la Inmaculada de Carboneros (FIGURA 25), de elegante traza academicista[33].

33 Sobre las realizaciones artísticas de la colonización carolina, véase QUESADA QUESADA, José Joaquín. "Patrimonio cultural de las Nuevas Poblaciones: arte y arquitectura". José Antonio Fílter y Fernando Quiles (eds.). *El paisaje cultural de la Ilustración en Andalucía. Ciudad, territorio y patrimonio cultural en las Nuevas Poblaciones*. Sevilla, Universidad Pablo de Olavide y Fundación de Municipios Pablo de Olavide, 2020, pp. 273-308.

Cierre

Con esta larga lista no terminan en absoluto la riqueza y la diversidad del patrimonio artístico de la provincia de Jaén. Pero sí que es indicativa del profundo y activo compromiso que el FeMAUB, a través del Festival Vandelvira, ha establecido en los últimos años con el territorio jiennense, empleando la música como instrumento. Un vínculo que comenzó hace ya un cuarto de siglo en Úbeda y en Baeza, y que cada año, en las últimas semanas del otoño, llena de música –de buena y selecta música– los espacios patrimoniales de las dos ciudades. En este tiempo, el FeMAUB, avalado por su calidad y prestigio, se ha convertido en un magnífico motivo más para vivir la gratísima experiencia de conocer –o de volver a conocer– Úbeda y Baeza. "Estas dos ciudades, extraviadas, 'mágicas', doradas y azules, (que) son el lugar ideal para aprender arquitectura, para saber ver, y no la periferia, sino la música de la arquitectura, la niebla sutil que la hace extraordinaria"[34].

34 Rodríguez, Delfín. "El Renacimiento del Sur". *Descubrir el Arte,* 58 (2003), pp. 20-24: 24.

Resumen

A lo largo de sus veinticuatro ediciones anteriores, por el Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza han pasado un total de 240 conjuntos, 170 directores, 104 solistas vocales y 186 solistas instrumentales, que han ayudado a confirmar a esta cita como una de las más trascendentes de la música temprana en España. Este trabajo se centra en el estudio y análisis de las perspectivas, enfoques y trayectorias que las distintas ediciones han tomado en función de quienes las han protagonizado: sus artistas. La ausencia de los grandes nombres por los grandes nombres, el establecimiento de líneas de actuación sustentadas en el rigor musicológico, la trascendencia de los encargos y estrenos, así como una mixtura entre los conjuntos extranjeros y una apuesta decidida por los intérpretes nacionales, con el valor añadido que aporta lo específicamente "andaluz" a sus diversas programaciones, son los aspectos principales que forjan una concepción programática de primera línea que ha ido creciendo, fortaleciéndose y ampliando sus miras edición tras edición.

Abstract

Throughout its twenty-four previous editions, a total of 240 ensembles, 170 conductors, 104 vocal soloists and 186 instrumental soloists have taken part in the Early Music Festival of Úbeda and Baeza, which have helped confirm this event as one of the most important early music festivals in Spain. This chapter focuses on the study and analysis of the perspectives, approaches and paths involved in the different editions according to those who have been the protagonists: their artists. The absence of the big names for the big names, the establishment of lines of action based on musicological rigour, the importance of commissions and premieres, as well as a mixture of foreign ensembles and a firm commitment to national performers—with the added value that the specifically "Andalusian" brings to its various programmes—are the main aspects that forge a first-rate programmatic conception that has been growing, strengthening and broadening its perspectives edition after edition.

LOS ARTISTAS DEL FeMAUB: MÁS RÁPIDOS, MÁS ALTOS, MÁS FUERTES

MARIO GUADA GUTIÉRREZ[1]

Introducción

Como aquel que pasa por la vida sin molestar y sin hacer mucho ruido, sino todo lo contrario, promocionando y alentando los sones de conjuntos y artistas desde diversas procedencias del mundo: así ha llegado el Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza (FeMAUB) a su 25º aniversario, efeméride que celebra en su edición de 2021 con un festival que promete grandes momentos. Echar la vista atrás es siempre un ejercicio necesario, porque incita de manera inherente a la reflexión, al análisis y a poner sobre la balanza lo que ha constituido la esencia de lo que ha sido. Por supuesto, en el caso de un festival como este, dicha substancia no puede ser otra que quienes la llevan a los escenarios, esto es, los artistas. El presente texto pretende exponer un análisis retrospectivo de lo que han supuesto estos veinticuatro años para el festival desde algunas perspectivas concretas, siempre enfocadas sobre los artistas que los han conformado como su elemento fundamental; intentaremos también arrojar algo de luz sobre las cifras, es decir, lo que ha supuesto la visita –en trazos gruesos, ante la imposibilidad de detenerse a analizar los cientos de casos de manera particular– de los 240 conjuntos, 170 directores, 104 solistas vocales y 186 solistas instrumentales que han pasado por las diversas localizaciones del FeMAUB desde 1997. Se imbrica dentro de un libro especial editado por su 25º aniversario, el de un festival que lleva años tratando con mucho mimo sus publicaciones, especialmente a partir de 2005, año en el que sus libros-programa dan un salto cualitativo en la amplitud y calidad

1 Musicólogo, redactor jefe y crítico musical de *Codalario. La Revista de Música* y jefe de comunicación de Allegro HD, canal de televisión de música clásica perteneciente al grupo Eurochannel.

de sus contenidos. No son muchos los libros conmemorativos de festivales de música antigua; de hecho, hasta donde sabemos, en España el único existente es el impulsado por la Semana de Música Antigua de Estella con motivo de su medio siglo de existencia[2]. Es un orgullo, pues, poder formar parte de esta efemérides del FeMAUB con una aportación centrada en sus protagonistas: los intérpretes.

1 *Citius* (más rápido)

Lo que se conoce como música antigua –música temprana o música retórica[3] podrían ser otros términos interesantes a tener en cuenta a la hora de etiquetar nada menos que ocho siglos de música– está viviendo en España un momento de absoluto apogeo, con una vigencia como nunca se había observado, especialmente durante los últimos cinco lustros que llevamos de este siglo XXI. Sin embargo, ya desde la década de 1960 nuestro país lleva poniendo el foco en la práctica historicista de estos repertorios, desde el Medievo hasta el Clasicismo, en numerosos festivales y ciclos de importancia. Uno no puede olvidar, al reflexionar sobre ellos, a festivales como el de Estella (nacido en 1967), el de Daroca (1976) –junto con sus cursos formativos, por los que han pasado gran parte de los intérpretes nacionales que se dedican hoy a los repertorios pretéritos– o el FeMÀS (1984)[4]. La década de 1990 vivió un momento de auge, con la creación de varios festivales dedicados de forma específica a la música antigua, algunos de los cuales continúan hoy, como el de Aranjuez (1994), el del Camino de Santiago (1992), la Muestra de Música Antigua "Castillo de Aracena" (1994), el Festival de Peñíscola (1996) o el de Vélez-Blanco (2001), por mencionar algunos. Muchos son, por otro lado, los que se han quedado por el camino, tras abrir algunas puertas realmente refrescantes en el ámbito de la programación musical, tanto en sus localidades –en algunas de ellas estos festivales suponían casi la única actividad musical existente– como en sus Comunidades Autónomas; cabe pensar en festivales de la importancia del "Pórtico de Zamora" (2003) o el de Sajazarra (1990), que lamentablemente no han logrado sobrevivir a las inclemencias económicas o la poca atención que los gobernantes han prestado a propuestas de este tipo durante los últimos años. No todos perviven, como hemos visto, y desde luego no todos consiguen la vigencia que la cita ubetense-baezana ha logrado a lo largo de estos años, por lo que es necesario destacarlo antes de comenzar el análisis.

Muchos han sido, por lo demás, los pioneros que comenzaron a dar vida a estos repertorios pretéritos en nuestro país desde bien entrada la segunda mitad del siglo XX. Tanto es así, que si bien ahora aquellos años parecen poco menos que testimoniales –teniendo en cuenta el ascenso casi exponencial de conjuntos e intérpretes de música temprana que han surgido en España en los últimos años–, no es posible desdeñar toda aquella labor pionera que abrió la senda para todos los que han venido después. A finales de la década de 1990, la revista *Ritmo* publicó un dosier para dar cuenta de aquel evidente momento de auge en el ámbito de la música temprana y de su interpretación con criterios históricos[5]. En uno de aquellos breves artículos, uno de los intérpretes que visitaría el FeMAUB, precisamente ese

2 García Goñi, Mar (coord.). *Stella Splendens. 50 aniversario de la Semana de Música Antigua de Estella*. Pamplona, Gobierno de Navarra, Institución Príncipe de Viana, 2019.

3 Término acuñado por el oboísta y musicólogo estadounidense Bruce Haynes (estudioso de la música temprana y de las prácticas interpretativas históricamente informadas) y desarrollado en libros como *The End of Early Music. Period Performer's History of Music for the Twenty-First Century*. Nueva York, Oxford University Press, 2007.

4 Fundado en 1984 por Rodrigo de Zayas como Muestra de Música Antiqva de Sevilla, el FEMÀS adquirió su estructura y proyección actual con el nombramiento de Manuel Ferrand, quien en los tres años que estuvo al frente del certamen (2006-2008) reorientó los criterios de programación, dando cabida a la gran polifonía sevillana y a la floreciente escuela de intérpretes andaluces.

5 AA.VV. "El 'Boom' de la música antigua" (dosier). *Ritmo*, 69, 695 (1998), pp. 60-65.

mismo año de 1998, el flautista de pico Álvaro Marías –al frente del Conjunto Zarabanda–, reflexionaba de esta manera sobre lo que suponían estas prácticas para los intérpretes nacionales que, o bien comenzaban a introducirse en el panorama, o bien llevaban ya algunos años sobre un terreno no siempre comprendido a la primera por el público ni por los programadores:

> He vivido en mis carnes la batalla entre antiguos y modernos, batalla encarnizada de la que ya apenas queda recuerdo: el desprecio ciego e ignorante hacia los músicos que estaban dando un paso increíblemente audaz, de consecuencias extraordinarias en la música de nuestro tiempo. Creo que algunas circunstancias han hecho de mí un músico "antiguo" con ciertas singularidades. El haber vivido el proceso de recuperación de la música antigua desde lejos –desde España– me obligó a aprender de los libros, a remitirme a las fuentes, a extraer mis propias consecuencias, a desarrollar una personalidad musical propia, relativamente impermeable a las modas y a los mimetismos. […] Desde el primer momento me permití profetizar […] que no estábamos ante una moda pasajera, que no se trataba de un capricho ni de un oportunismo, sino de un paso lógico e imprescindible para recuperar nuestro pasado musical anterior a 1750. Por eso, no puede sorprendernos lo que hoy sorprende a tantos: que la música antigua ocupe un lugar importantísimo en la vida musical de nuestro tiempo y que se haya hecho con un porcentaje importante de las ventas de la industria fonográfica[6].

6 Marías, Álvaro. "Era inevitable", en el dosier "El 'Boom' de la música antigua"…, pp. 63-64.

Cuando comenzó su andadura, a finales de la década de 1990, el FeMAUB lo hizo de forma modesta, y en cierta manera con notable valentía, debido a todas esas circunstancias comentadas por Marías en el texto citado. Si bien la España de finales de aquella década no era ya tan cerrada a producciones por entonces innovadoras y sorprendentes, poner en pie un festival de música temprana suponía enfrentarse a un proyecto ciertamente arriesgado. Quizá por ello, su primera edición duró tan solo cuatro días, en los que otros tantos conjuntos ofrecieron hasta un total de ocho conciertos: Nassim Al-Andalus (Mohamed Elakel, dir.), Capilla Real de Madrid (Óscar Gershensohn, dir.), Música Antigua de Chamberí (Tony Millán, dir.) y Grupo Barroco La Tempestad (integrado por solistas de la Orquesta Barroca de Sevilla). Las primeras ediciones del FeMAUB mantuvieron un nivel de conciertos similar: de siete a diez en los festivales celebrados entre 1998 y 2004. Su crecimiento a una velocidad notable comenzó en 2005, con la consecución de la novena edición, aumento en buena medida acogido al abrigo del nacimiento del ciclo "La música en los monumentos de Vandelvira", que bajo el auspicio de la Diputación de Jaén fue incorporado a la programación del festival ese año, con la intención de llevar algunos conciertos a otras localidades que albergaban monumentos firmados por el insigne arquitecto, quien tuvo en la provincia de Jaén su mayor espacio de contribución al patrimonio artístico. Desde entonces, el crecimiento en el número de conciertos se disparó, llegando a hitos como los veintinueve de 2011 o los treinta y cinco de 2016, alcanzando su récord en 2019, con un total de cuarenta y dos actuaciones. Desde

2006, esta cita anual no ha bajado de la veintena en sus propuestas y desde 2016 no lo ha hecho de las treinta. Una aceleración más que notable, que se ha visto también definida por el nivel de los conjuntos e intérpretes representados en sus respectivas ediciones.

En los primeros años de su existencia es posible encontrar un número importante de agrupaciones que, vistas desde la perspectiva actual, realizaron una actividad modesta y que en su mayoría ya no existen como conjuntos activos. Haciendo un repaso rápido únicamente por las cuatros primeras ediciones, además de los ya mencionados en su primera edición, podían encontrarse, entre otros, los siguientes nombres: Ensemble Al-Arabi Serghini, Trío Barroco Ensemble Literes, La Capilla Real de Felipe II Rex Hispaniæ (Germán Torrellas, dir.), Metamorphosis, L'Amoroso (Guido Balestracci, dir.), Rosenberg Kapelle, Cinco Siglos y Música Práctica. Algunas de dichas agrupaciones, al menos las de procedencia española, no tenían un recorrido muy extenso en el ámbito de la interpretación histórica, incluso algunas de ellas parecían casi conjuntos creados ex profeso para desarrollar los programas interpretados en el FeMAUB; varios de sus intérpretes estaban relacionados, por ejemplo, con el entorno sevillano, que ha sido siempre un fuerte impulsor nacional de la interpretación de estos repertorios. Sin embargo, en esas cuatro primeras ediciones ya había conjuntos y solistas con una trayectoria importante en ese momento, los cuales todavía hoy continúan activos, con mayor o menor fortuna: Conjunto Zarabanda (Álvaro Marías, dir.), The Harp Consort (Andrew Lawrence-King, dir.), Alia Mvsica (Miguel Sánchez, dir.), Música Ficta (Raúl Mallavibarrena, dir.), Capella Currende & Currende Consort (Erik van Nevel, dir.; Figura 1), José Miguel Moreno, Grupo La Folía (Pedro Bonet, dir.), Capella de Ministrers (Carles Magraner, dir.), Paolo Pandolfo –el conjunto que comandaba entonces, Labyrinto, ya no existe–, Pere Ros, Marta Almajano, Artefactum, Estil Concertant (Juan Luis Martínez, dir.) y Orquesta Barroca de Sevilla (Pedro Gandía, dir.).

Una de las perspectivas que han marcado una importante aceleración en el desarrollo del FeMAUB ha sido, sin duda, el apoyo y la apuesta por conjuntos emergentes para los que su paso por este y otros festivales puede suponer un antes y un después en el lanzamiento de su carrera. Para muchos de ellos, estar en el Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza ha constituido un hito en su trayectoria; no en vano, se trata de uno de los festivales actualmente más longevos y con mayor prestigio de cuantos se mantienen en activo desde finales de la pasada centuria. El principal ejemplo de la influencia que esta cita puede tener sobre un conjunto la protagoniza el ensemble de ministriles La Danserye, fundado en la localidad murciana de Calasparra en 1998 por los hermanos Pérez Valera. Este conjunto se estrenó en el festival en 2004, al cual regresaron en las ediciones de 2006 y 2007 y, desde 2011, de forma ininterrumpida como conjunto residente. Es, sin embargo, a partir de 2012 cuando el decidido apoyo de la dirección artística fructificó de manera más evidente, con el encargo de numerosos proyectos de recuperación, trabajando de forma muy estrecha con los investigadores ligados al FeMAUB,

Fig. 1 *Carolus. Honor, guerra y paz. Un recorrido musical a través de los viajes del emperador Carlos V*, Capella Currende & Consort & Concerto (Úbeda, FeMAUB 2000). Fotografía: *Ideal*.

como es el caso de su director Javier Marín-López. Al Ensemble La Danserye, apoyado por el conjunto vocal Capella Prolationum desde 2013, les corresponde el honor de ser quienes más encargos, estrenos y recuperaciones han realizado en estos veinticuatro años (Tabla 1).

Año	*Título*
2012	*Ministriles novohispanos: obras del Ms. 19 de la Catedral de Puebla de los Ángeles*
2013	*Polifonía para la Catedral de México: la Misa "Re Sol" de Francisco López Capillas desde el facistol*
2013	*Francisco Guerrero en los libros para ministriles de España y el Nuevo Mundo*
2014	*"Peregrinos pensamientos" en metro músico: chanzonetas de Gaspar Fernández sobre textos de Alonso de Bonilla*
2014, 2016	*"Yo te quiere matare": obras del manuscrito 975 de la Biblioteca Manuel de Falla de Granada*
2015	*Polifonía penitencial en la Baeza contrarreformista (1580-1625)*
2017	*1649: músicas para la consagración de la Catedral de Puebla de los Ángeles*
2019	*Un oficio de Completas para la Catedral de Baeza (ca. 1620)*

Tabla 1 Programas de estreno realizados por el Ensemble La Danserye y Capella Prolationum en el FeMAUB.

No es habitual encontrar una unión de intérprete y festival tan coherente y efectiva que, sin duda, ha sentado un precedente y debería servir como modelo para otros festivales e instituciones. Se trata de un caso muy interesante, pues dicha apuesta del festival ha supuesto no solo un suculento alimento en el crecimiento para estos dos conjuntos, sino también un desarrollo fascinante para el propio festival, el cual se ha de interpretar en términos del impacto recíproco que sobre todos ellos ha tenido tan intensa colaboración. Un punto álgido en dicho crecimiento mutuo culminó en el XXII FeMAUB (2018), cuando Ensemble La Danserye y Capella Prolationum unieron fuerzas con uno de los conjuntos historicistas más legendarios de las últimas décadas, el Ensemble La Fenice de Jean Tubéry, para interpretar una obra que, de común, parece estar vetada a los intérpretes españoles: *Vespro della Beata Vergine*, de Claudio Monteverdi (1567-1643) (Figura 2). Fue, sin duda alguna, todo un hito para ellos y un acierto para el festival, pues son pocas las instituciones españolas que se atreven a apostar por los artistas nacionales para acometer la interpretación de las grandes obras del repertorio internacional. Entender la apuesta del festival por La Danserye no es fácil, al menos si se piensa que en los primeros años este conjunto de ministriles no era, ni por asomo, la referencia en que se ha convertido con posterioridad. En muchas ocasiones, más en los tiempos que vivimos, la cobardía y –por qué no decirlo– el escaso conocimiento de algunos programadores hacia lo nuevo y todavía no establecido resulta una constante que sería deseable desterrar. La necesidad para las instituciones privadas de lograr beneficios y la exigencia de rendir cuentas –en número, lo que al final se reduce a algo tan simple como la cuota de entradas vendidas– para las instituciones públicas han terminado por convertir a muchos festivales y ciclos en una especie de catálogo del «siempre lo mismo», más preocupados en muchas ocasiones por el carácter comercial del intérprete que por su calidad artística. Afortunadamente, el FeMAUB lleva lustros demostrando que se puede desarrollar un festival y convertirlo en exitoso sin necesidad de acudir a lo de siempre. Su relación con La Danserye supone, sin lugar a dudas, su logro más destacado en este aspecto.

Otro conjunto importante al que destacar aquí es La Grande Chapelle, que dio sus primeros pasos en este festival como conjunto en 2005, por entonces con Àngel Recasens al frente, tras la reconversión de las precedentes Capilla Príncipe de Viana y Viana Consort, presentes en el FeMAUB de 2004. Después, con su hijo Albert como heredero en la dirección, este ensemble ha regresado al FeMAUB en otras tres ediciones (2006, 2012 y 2013), siendo una de esas agrupaciones de referencia en su historia.

Es posible, del mismo modo, mencionar otros conjuntos para los que el paso por un festival de esta entidad pudo suponer un punto de inflexión, como Concerto 1700 de Daniel Pinteño (2017), ensemble que visitó el festival solo dos

Fig. 2 Claudio Monteverdi: *Vespro della Beata Vergine* (1610), Ensemble La Fenice, Capella Prolationum y Ensemble La Danserye (Baeza, FeMAUB 2018). Fotografía: FeMAUB.

Fig. 3 *Tras las huellas del dolor: Allegri, Palestrina, MacMillan, Jackson*, The Marian Consort (Úbeda, FeMAUB 2019). Fotografía: FeMAUB.

años después de su creación; El Cortesano, dúo conformado por el contratenor José Hernández y el vihuelista Ariel Abramovich, quienes antes de deshacer su unión artística pasaron dos veces por sus escenarios (2005 y 2007); o más recientemente L'Apothéose (2018), L'Estro d'Orfeo de Leonor de Lera (2019) o La Guirlande de Luis Martínez Pueyo (2020), todos ellos grupos jóvenes –aunque no ya promesas, sino realidades consolidadas– que están alcanzando altas cotas de excelencia y logrando hitos de gran relevancia, entre los que su visita al FeMAUB podría considerarse uno más de ellos, dado el respeto que este festival se ha granjeado en el panorama de la música antigua.

Esta relevancia puede enfocarse también sobre las agrupaciones extranjeras, como es el caso de los conjuntos vocales británicos Pro Cantione Antiqua de Mark Brown (2001), Orchestra of the Renaissance de Richard Cheetham (2001), Ensemble Plus Ultra de Michael Noone (2004 y 2011), Solistas de la Catedral de St. Paul

(2006), The Tallis Scholars de Peter Phillips (2008), The Hilliard Ensemble (2009), The Brabant Ensemble de Stephen Rice (2010) o The Marian Consort de Rory McCleery (2019; Figura 3), así como A Capella Portuguesa (2007), Contrapunctus (2016) y Choir of the Queen's College, Oxford (2017), todos ellos bajo la dirección de Owen Rees. Si bien son ensembles con un enorme recorrido en su propio país, así como en Europa y en el resto del mundo, no siempre tienen una presencia tan habitual en nuestro país como cabría esperar –programadores e instituciones nacionales tienen aún una deuda pendiente con las agrupaciones vocales dedicadas a los repertorios polifónicos del Renacimiento–; de ahí que para ellos esta presencia en España, por medio de la cita jiennense, no ha de desdeñarse en absoluto. Lo mismo sucede con conjuntos franceses de la importancia histórica del Ensemble Gilles Binchois de Dominique Vellard (2002), Les Sacqueboutiers de Toulouse (2007), Discantus de Brigitte Lesne (2009) o el Ensemble Organum de Marcel Pérès (2011), que no han visitado con tanta frecuencia como sería deseable tierras españolas, pero que han logrado dejar su huella en esta cita anual con la música temprana.

2 *Altius* (más alto)

Uno de los aspectos que más ha marcado el aumento cualitativo de este festival ha sido, sin ninguna duda, la dirección artística de Rodrigo Checa Jódar (2000-2006) y, especialmente, de Javier Marín-López, quien lleva al frente del FeMAUB desde 2007. Ambos demostraron, sobre todo, una altura de miras y un elevado criterio al afanarse en que esta cita con la música fuera más allá del mero hecho de concitar a un público en torno a ciertos intérpretes que reproducen músicas del pasado en espacios de relevancia patrimonial. Todo lo contrario, pues su empeño por llegar más lejos y con una mayor profundidad –sustentado en una filosofía de aportar conocimiento sobre una carga musicológica de rigor– se ha impuesto como una nota pedal que subyace en todas las ediciones desde aquel comienzo de siglo. Así, el encargo de noventa y dos programas de estreno en los últimos veinte años ha supuesto un impulso muy trascendente para comprender esta cita anual como un catalizador de creación, en una apuesta absoluta por la unión entre investigación e interpretación. No es posible olvidar que estos encargos han permitido rescatar músicas olvidadas de numerosos compositores nacionales –con énfasis muy especial en la producción del entorno andaluz–, así como en el ámbito de los repertorios novohispanos[7]. Gran parte de estas recuperaciones relevantes han sido las realizadas por dos conjuntos españoles, quienes, junto con los ya mencionados Ensemble La Danserye y Capella Prolationum, han supuesto un pilar fundamental sobre el que se ha sustentado esta perspectiva en la historia del festival: Al Ayre Español (Eduardo López Banzo, dir.; Tabla 2, siguiente página) y la Orquesta Barroca de Sevilla (OBS; Tabla 3, siguiente página). El caso de la OBS –que se tratará de forma específica más adelante (véase la sección *Fantasía baetica*)– es único en nuestro país, hasta el punto de que pensar hoy día en una orquesta historicista estable en España es pensar, de manera casi automática, en la agrupación sevillana.

7 Los programas de recuperación del FeMAUB son analizados en detalle por Bernardo García-Bernalt Alonso en este mismo volumen.

Año	*Título*
2011	*Las cantatas al Santísimo de José de Nebra (1702-1768)*
2013	*Tesoros españoles en América: cantadas del madrileño José de Torres en la Catedral de Guatemala*
2015	*"La aurora divina": música barroca en Andalucía*
2020	*"¡Ay, bello esplendor!": grandes villancicos barrocos*

TABLA 2 Programas de estreno realizados por Al Ayre Español bajo la dirección de Eduardo López Banzo en el FeMAUB.

Año	*Título*	Director
2006	*La música en las catedrales de Málaga y Cádiz en el siglo XVIII*	Diego Fasolis
2008	*Una mirada al siglo XVIII*	Manfredo Kraemer
2009	*"Arde el furor intrépido". Música de la Catedral de Málaga en el siglo XVIII*	Diego Fasolis
2010	*Et in terra pax. Lamentaciones de Semana Santa de Pedro Rabassa (1683-1767)*	Enrico Onofri
2011	*Espacio, sonido y afectos en la Catedral de Jaén: la música policoral de Juan Manuel de la Puente (1692-1753)*	Enrico Onofri
2016	*Música inédita en la Colegiata de Olivares*	Enrico Onofri

TABLA 3 Programas de estreno realizados por la Orquesta Barroca de Sevilla en el FeMAUB.

FIG. 4 *Compositores andaluces en México en el siglo XVII*, Ensemble Argento (Baeza, FeMAUB 2005). Fotografía: *Úbeda Baeza Información*.

Otros muchos proyectos de interés han sido llevados a cabo por artistas nacionales, entre los que cabría destacar algunos de forma especial (Tabla 4), pues no podemos analizarlos en detalle[8]. Un aspecto a tener en cuenta aquí es que varios de estos proyectos de recuperación patrimonial cristalizaron además en grabaciones para diversos sellos, lo que sin duda ha favorecido la expansión de los repertorios a un público más amplio[9].

8 El Directorio incluido en este volumen incluye la relación completa de programas de recuperación.

9 Véase el estudio de Pablo J. Vayón en este mismo volumen.

Año	*Título*	Conjunto/Artista	Director
2005	*La herencia napolitana: Miserere de José de Nebra*	Los Músicos de Su Alteza	Luis Antonio González Marín
2005	*El oficio de difuntos en la Catedral de México* ca. *1700*	La Grande Chapelle	Àngel Recasens
2006	*"¡Al fuego!": Cantadas y villancicos al Cristo sacramentado*	Academia de Música Antigua y Coro de Cámara de USAL	Bernardo García-Bernalt
2007	*Francisco Correa de Arauxo: antecedentes y consecuentes*	Andrés Cea	
2008	*La Bomba: de Mateo Flecha a Pedro Bermúdez*	Coro Barroco de Andalucía	Lluís Vilamajó
2009	*Música policoral en el Reyno de Jaén. Misa "Veni Sponsa Christi" de Juan Manuel de la Puente*	Coro Barroco de Andalucía	Lluís Vilamajó
2012	*Toledo* ca. *1600: Misas Beata Dei genitrix y Prudentes virgines de Alonso Lobo*	La Grande Chapelle	Albert Recasens
2013	*El alba sonora: villancicos de Tomás de Torrejón (Lima) y Antonio de Salazar (México)*	La Grande Chapelle	Albert Recasens
2014	*Italianos en la Corte: quintetos con guitarra*	La Ritirata	Josetxu Obregón
2016	*Tañendo con voz sonora*	Las Arpas Sonorosas	
2017	*"Entre cándidos, bellos accidentes": cantadas al Santísimo entre dos mundos*	Concerto 1700	Daniel Pinteño
2018	*Durón a Nebra. Óperas y zarzuelas en el Madrid del siglo XVIII*	L'Apothéose	
2019	*Dulce sueño. Nápoles – España – México: Ignacio Jerusalem*	Nereydas	Javier Ulises Illán
2020	*Música sacra para un cambio de dinastía: el Requiem y la Misa a la moda francesa de Sebastián Durón*	Íliber Ensemble y Coro Tomás Luis de Victoria	Darío Tamayo
2020	*"Brama sañudo el viento": músicas a lo divino en la España y el México virreinales del siglo XVIII*	La Guirlande	Luis Martínez Pueyo

Tabla 4 Algunos programas de estreno destacados llevados a cabo por otros conjuntos españoles en el FeMAUB.

No solo de artistas y conjuntos españoles ha vivido el FeMAUB, sino que su dirección ha sabido comprender, de manera muy inteligente, que algunos conjuntos extranjeros de referencia podrían a su vez sumarse en estos interesantes proyectos de recuperación, mostrando un enfoque riguroso que se ha visto reflejado en encargos de muy altas cotas (Tabla 5, siguiente página). Cabe detenerse por un instante aquí, para observar cómo parece haber una querencia especial por parte del festival hacia la manera de comprender el repertorio polifónico del Renacimiento, tanto pleno como tardío, que llevan a cabo los conjuntos vocales británicos. No es una cuestión baladí,

pues, que la balanza se haya inclinado de manera tan poderosa hacia esta región o, lo que es lo mismo, hacia una vocalidad específica y una sonoridad muy particular que han creado escuela; por el contrario, son apenas testimoniales, por ejemplo, los conjuntos belgas o centroeuropeos presentes en el FeMAUB en su historia, siendo en sus primeros años cuando más presencia se aprecia de aquellas latitudes.

Año	*Título*	Conjunto	Director
2001	*La Pasión de Nuestro Señor según San Mateo de Alonso Lobo*	Pro Cantione Antiqua	Mark Brown
2001	*Miniaturas cordobesas*	Orchestra of the Renaissance	Richard Cheetham
2002	*Monográfico Rodrigo de Ceballos*	Ensemble Gilles Binchois	Dominique Vellard
2004	*Cristóbal de Morales, Officium defunctorum*	Ensemble Plus Ultra y Schola Antiqua	Michael Noone y Juan Carlos Asensio
2005	*Compositores andaluces en México en el siglo XVII*	Ensemble Argento	Leonardo García Alarcón
2007	*Manuel Leitão de Avilés, la Capilla del Salvador de Úbeda y la Capilla Real de Granada*	A Capella Portuguesa	Owen Rees
2008	*La Missa Batalla de Francisco López Capillas*	The Tallis Scholars	Peter Phillips
2008	*Mateo Romero, maestro Capitán: Missa Batalla*	The Cambridge Vocal Quartet	
2009	*"Il moro di Granata". Alma mediterránea, entre conflictos y fraternidad*	Lucidarium	Avery Gosfield y Francis Biggi
2009	*Músicas jesuíticas y chinas en Asia*	Ensemble XVIII-21 Le Baroque Nomade	Jean-Christophe Frisch
2010	*Fray Felipe de la Madre de Dios y la diáspora musical portuguesa en América y Asia*	Sete Lágrimas	Filipe Faria y Sergio Peixoto
2010	*Entre tradición y modernización. El italianismo musical en Portugal*	Orquestra Barroca y Coro Casa da Música	Antonio Florio
2016	*Música mariana en santuarios hispanoamericanos*	Conjunto Ars Longa de La Habana	Teresa Paz
2018	*"Rosa Immaculata": polifonías ibéricas a la Virgen*	Coro Gulbenkian	Pedro Teixeira

Tabla 5 Programas de estreno más destacados llevados a cabo por conjuntos extranjeros en el FeMAUB.

Otro caso interesante al respecto de la otredad, entendida como concepto musical y programático, es la presencia habitual desde hace años de conjuntos procedentes de dos territorios bastante vinculados, por otro lado, con España, como son Portugal y Latinoamérica. Conjuntos como Capella Mediterranea de Leonardo García Alarcón (2003) –en su fase más latina que francesa y cuando el conjunto no era el fenómeno internacional que es en la actualidad–, Ensemble Argento, dirigido por el propio García Alarcón (2005; Figura 4, página anterior), Ensemble Elyma de Gabriel Garrido (2007), Ensemble Música Liberata de Calia Álvarez (2009),

Sete Lágrimas de Filipe Faria y Sergio Peixoto (2010), Capela Joanina y Flores de Música de João Paulo Janeiro (2010), Orquestra y Coro Casa da Música dirigidos por Antonio Florio (2010), Ensemble Turicum de Luiz Alves da Silva y Mathias Weibel (2010), Ensemble La Chimera de Eduardo Egüez (2011 y 2013) Ensemble Ars Ibérica de Alexandre Andrade (2013), La Fontegara México (2017), Coro de la Fundação Gulbenkian dirigido por Pedro Teixeira (2018) o el histórico Conjunto Ars Longa de La Habana de Teresa Paz (2015 y 2016) han representado no solo a sus países y regiones de procedencia, sino unos repertorios específicos en los que están especializados y que se corresponden, en su mayoría, con dichos lugares. Es, pues, una apuesta por ofrecer patrimonio de países muy ricos artísticamente en las manos de quienes los conocen de manera más cercana.

Sin embargo, no parece casual que la presencia de conjuntos foráneos en estos encargos, pero también en su programación general, haya disminuido de forma evidente desde 2010, momento hasta el cual la presencia de los artistas extranjeros en estos proyectos de estreno era habitual año tras año. El compromiso del FeMAUB para con los intérpretes y ensembles españoles ha sido una constante en su historia, que sin duda se ha visto intensificada en la última década, coincidiendo, por otro lado, con el momento de auge más destacado en la historia de la interpretación historicista en nuestro país[10]. Interesante puede ser, en este sentido, dedicarle una lectura al dosier que la revista *Scherzo* dedicó –varios años después que el ya mencionado de *Ritmo*–, a analizar el estado de la música antigua en España, desde el trabajo de los pioneros hasta el apogeo de los jóvenes conjuntos e intérpretes más destacados[11].

Una de las características principales del festival, que podría reconocerse casi como una filosofía y, desde luego, como una muy buena práctica, es el interés por priorizar el proyecto artístico y de concepto de las agrupaciones y solistas que han sido invitados a lo largo de estos veinticuatro años, especialmente a partir del 2000. Si uno echa un vistazo a los más de 600 protagonistas que han pisado los escenarios del FeMAUB, observa con rapidez que no son muchos los "grandes nombres" a los que se ha recurrido de forma gratuita, es decir, a esas estrellas de la música antigua que suelen copar los auditorios y salas de conciertos en las programaciones de otras grandes instituciones o festivales de nuestro territorio. No parece esa la intención de esta cita anual, cuya programación ha sabido equilibrarse de manera muy pulcra en este sentido, una visión que, no obstante, se ha visto afectada de manera notable desde el 2011, año en el que el Centro Nacional de Difusión Musical ha comenzado a participar con algunas coproducciones en el festival. Es bien sabido que el CNDM recurre con facilidad a las grandes figuras, así como a los espectáculos de grandes conjuntos aprovechando sus giras por diversos países y ciudades europeas, algo que indudablemente resta personalidad a una programación. Afortunadamente, aunque esta "contaminación" se ha dejado notar levemente en estas últimas ediciones, la dirección del FeMAUB ha sido capaz de continuar valorando, por encima de otras cuestiones más comerciales, los aspectos que le han convertido en un festival con

10 Varios de estos conjuntos se encuentran integrados en GEMA. Asociación de Grupos Españoles de Música Antigua, creada en 2010; véase <https://asociaciongema.wordpress.com> [consulta 10-05-2021]. Con anterioridad existió otra iniciativa análoga, la primera de este tipo en España: Aegive. Asociación Española de Grupos Instrumentales y Vocales Especializados, creada en 2006 y con sede en Pamplona (Navarra), siendo su primer presidente Óscar Gershensohn; véase Rozas, Javier; Soto, Marta; y Gimeno, Olivia (coords.). *Grupos instrumentales y vocales españoles. Programas 2007/2008*. Pamplona, AEGIVE, 2007.

11 AA.VV. "La música antigua en España" (dosier). *Scherzo*, 30, 308 (2015), pp. 69-86.

fuerte personalidad y una esencia conceptual y programática muy marcada, como mantener siempre un hilo temático en cada edición, al que las propuestas de los intérpretes deben ser capaces de abrazarse con rigurosidad. Por tanto, hay que entender que los proyectos presentados en cada una de sus ediciones son fruto de una refinada selección por parte de la dirección artística para que logren imbricarse de manera certera dentro de su marco conductor, haciendo de cada una de sus ediciones un interesante recorrido, nunca meramente musical, sino intelectual, en el que además de los encargos y las recuperaciones prevalezca una naturaleza que va más allá de las medianías programáticas que, en el fondo, provocan los grandes nombres comerciales en citas musicales de este tipo.

3 *Fortius* (más fuerte)

Sin duda, otra gran fortaleza de este festival, amén de esa filosofía de estrenos patrimoniales, reside en su visión expansiva de la programación, armando en cada edición un mosaico muy bien integrado entre propuestas que apoyen a los intérpretes nacionales, pero añadiendo el siempre interesante aporte y las diversas visiones que los conjuntos y solistas foráneos pueden ofrecer, bien sea de repertorios extranjeros, pero también relacionados de forma estrecha con nuestro territorio, incluso con un claro tinte local. Del total de los 507 conciertos programados en la historia del FeMAUB y protagonizados por 234 formaciones, alrededor del 30% de estas se corresponden con países extranjeros, mientras que el 70% son, por tanto, conjuntos de procedencia nacional, una decidida y necesaria apuesta por lo de aquí, que además se ha intensificado en los últimos años, por las razones ya comentadas en relación con el auge que en España están teniendo este tipo de ensembles especializados. Entre los extranjeros ya se han mencionado algunos ingleses o franceses que se encuentran, sin duda, entre los especialistas de talla mundial en repertorios vocales medievales y renacentistas. A estos se les podrían sumar algunos conjuntos de otras regiones, como los italianos Europa Galante de Fabio Biondi (2019) e Il Giardino Armonico de Giovanni Antonini (2017), los suizos Sollazzo Ensemble de Anna Danilevskaia (2019), The Harp Consort de Andrew Lawrence-King (1998), el conjunto checo Collegium Marianum de Jana Semerádová (2018), los belgas Flanders Recorder Quartet (2004, 2008) y Psallentes de Hendrik Vanden Abeele (2016) o el suizo –aunque de esencia polaca– Ensemble Peregrina de Agnieszka Budzińska-Bennett (2018). Entre los nacionales, no han escapado a su potente atracción agrupaciones que se encuentran entre las de mayor proyección y popularidad para el público en los últimos años, como Accademia del Piacere de Fahmi Alqhai (2008 y 2014), Forma Antiqva de Aarón Zapico (2008 y 2017), La Ritirata de Josetxu Obregón (2014), Hespèrion XXI de Jordi Savall (2012), Euskal Barrokensemble de Enrike Solinís (2018) o Musica Alchemica de Lina Tur Bonet (2019). Conjuntos quizá menos conocidos para el público general, pero con propuestas muy interesantes, también han tenido espacio en su programación, entre los que cabría destacar a La Bellemont (2018), La Caravaggia (2007), Las

Fig. 5 *Tañendo con voz sonora*, Las Arpas Sonorosas, concierto de presentación (Úbeda, FeMAUB 2016). Fotografía: FeMAUB.

Arpas Sonorosas, que realizó su concierto de presentación en el marco del FeMAUB (2016; Figura 5)[12], La Hispanoflamenca de Bart Vandewege (2010), La Real Cámara y El Concierto Español de Emilio Moreno (2002, 2003, 2015 y 2020), La Trulla de Bozes de Carlos Sandúa (2001 y 2006), Los Afectos Diversos de Nacho Rodríguez (2020), More Hispano de Vicente Parrilla (2011) o Tiento Nuovo de Ignacio Prego (2019). El FeMAUB sirve, así, como un hermoso repositorio del devenir de la música temprana española, pues algunos de esos conjuntos no existen hoy.

Otro claro signo de fortaleza es el esmerado esfuerzo por unificar territorios que a veces parecen más lejanos de lo que en realidad están. Así sucede con las producciones musicales medievales en las que el cruce de culturas es una parte inherente de su producción musical, al igual que manifestaciones posteriores con una carga folclórica destacada que se deja entrever o se privilegia de forma prioritaria. Así, es posible resaltar a algunos conjuntos trascendentes en este sentido, como han sido Nassin Al-Andalus de Mohamed Elakel (1997), Metamorphosis

12 El Coro Ciudad de Jaén también realizó su concierto de presentación en el FeMAUB, en este caso en el circuito Vandelvira de 2016, con conciertos en Linares y La Carolina.

FIG. 6 Diseño de la escenografía para el auto de Navidad *Comedia es el mundo* de Jerónimo de Carrión, Capilla Jerónimo de Carrión (Baeza, FeMAUB 2001). Fotografía: Alicia Lázaro Cadena.

(1999), Lachrimæ Consort Paris de Philippe Foulon (2009), Ensemble Mudéjar de Begoña Olavide (2011), Ensemble Andalusí de Tetuán (2012), Axivil Aljamía de Felipe Sánchez Mascuñano (2013), Gurgulæ Vocis (2014), Karam Abdelhamid & Al Maqam de Hamid Ajbar (2015), Andaraje (2015), Yolotli. Coro de Mujeres de los Pueblos Indígenas de México de Leticia Armijo (2017), Klezmática (2018), Charanda de José Ramón Jódar (2018-2020) o Neapolis Ensemble de Fabio Soriano (2019).

También la danza ha tenido cierta presencia a lo largo de estos años, como demuestran la presencia de conjuntos como los segovianos Grupo infantil de danza La Esteva (2001) y Danzantes de San Pedro Gaíllos (2001; FIGURA 6), o la agrupación ubetense Syntagma Musicum en Danza (2008), por mencionar algunos, así como espectáculos en los que las artes plásticas y la música se alían de manera especial, subrayando la propuesta de la compañía teatral napolitana Teatri 35 (2019), en colaboración con el conjunto Tiento Nuovo.

Aunque podría decirse que el FeMAUB es un festival de conjuntos, la producción más intimista no ha escapado a su sensibilidad. Si uno se detiene por un instante en los solistas vocales e instrumentales, observa que, entre los primeros, han

Fig. 7 Olga Pitarch como *Ifigenia* en *Ifigenia in Aulide* de Vicente Martín y Soler (Baeza, FeMAUB 2003). Fotografía: Real Compañía Ópera de Cámara.

Año/s	Soprano
2000, 2012	Marta Almajano
2002, 2003, 2006	Mari Luz Álvarez
2003, 2004	Nuria Rial
2003, 2008	Olga Pitarch
2005	Céline Scheen
2005, 2006, 2010, 2013	Raquel Andueza
2006, 2009, 2011	María Espada
2007, 2016, 2018	María Hinojosa
2008, 2015	Mariví Blasco
2008, 2016	Eugenia Boix
2014, 2015, 2018-2020	Verónica Plata
2016	M.ª Cristina Kiehr
2017	Raquel Lojendio
2017	Aurora Peña
2018	Lucía Caihuela
2019, 2020	Alicia Amo
2020	Delia Agúndez

Tabla 6 Algunas sopranos presentes en el FeMAUB como solistas.

sido muchos los cantantes nacionales y extranjeros de notable proyección e importancia en nuestro país los que han pasado por sus escenarios. Requieren especial mención las sopranos, lo cual no es una casualidad, puesto que España ha experimentado un importante auge entre las cantantes de esta tesitura en los últimos años, obteniendo "cosechas" de alcance no solo a nivel nacional, sino internacional (Tabla 6).

Menor presencia, aunque con destacadas figuras, ha tenido la vocalidad de contratenor, representada aquí por Filippo Mineccia (2016 y 2019), Carlos Mena (2006, 2007 y 2015), José Hernández Pastor (2005-2007) o Mark Chambers (2011). Una representación mas discreta han tenido los tenores y bajos-barítonos, destacando entre los primeros Hervé Lamy (2005), Juan Sancho (2006, 2008 y 2014) o Pablo García-López (2013), y entre los segundos Jesús García Aréjula (2011), Jonathan Brown (2008) o Furio Zanasi (2005 y 2011).

Resulta interesante analizar el aspecto de la música instrumental y los solistas que han desfilado por la cita jiennense a lo largo de estos lustros. Aunque han sido numerosos y muy diversos (bien a solo, o bien en pequeño formato) los que adornan sus programas desde 1997, parece existir en el FeMAUB una especial querencia hacia unas tipologías instrumentales concretas: el órgano y los instrumentos de cuerda pulsada. Entre los organistas, gracias a la implementación

Fig. 8 *A las armas, moriscote. Música para vihuela en tiempos de moros, moriscos y cristianos*, José Miguel Moreno (Úbeda, FeMAUB 2009). Fotografía: FeMAUB.

que el festival llevó a cabo de manera ininterrumpida entre 2007 y 2017 con el ciclo *Ars organica*, se percibe la presencia de algunos de los grandes nombres del mundo organístico, con especial interés por dar espacio a los instrumentistas españoles, pero sin descuidar a los de países extranjeros, y manteniendo siempre una conexión temática, muy inteligente, con las perspectivas particulares de cada edición. Así, cabe mencionar a Andrés Cea (2007-2011 y 2015), Roberto Fresco (2015), Bruno Forst (2015), Lorenzo Ghielmi (2011), Rui Paiva (2010), Juan María Pedrero (2012), Juan de la Rubia (2014), Herman Stinders (2009), João Vaz (2010) o Joris Verdin (2010), por citar solo algunos de los más destacados. En el segundo grupo, sin duda el de instrumentistas más representados –en una constante dentro de su programación, aunque únicamente con un ciclo dedicado específicamente a ellos en 2006 (Ciclo "Música para instrumentos de cuerda pulsada")–, cabe mencionar a los siguientes, quienes representan prácticamente la totalidad de los instrumentos y los repertorios posibles dentro de este ámbito (Tabla 7)[13].

13 La concentración de instrumentistas de cuerda pulsada en 2006 y 2012 obedece al hecho de que en ambos años se celebró, en el marco del FeMAUB, el encuentro de la Sociedad de la Vihuela.

Año/s	Instrumentistas	Instrumento
1997, 2014	Aziz Samsaoui	Kanún y laúd árabe
1998, 2000, 2006	Juan Carlos Rivera	Vihuela y guitarra barroca
1999, 2009	José Miguel Moreno	Vihuela y guitarra barroca
2002	Hopkinson Smith	Laúd renacentista y guitarra barroca
2005, 2007, 2016	Ariel Abramovich	Vihuela
2006	Michel Cardin	Laúd barroco de trece órdenes
2006	Christopher Goodwin	Laúd renacentista
2006	Paul O'Dette	Laúd renacentista
2006	Hugo Soeiro Sanches	Laúd
2006, 2012	Alfred Fernández	Vihuela
2006, 2012	Jesús Sánchez	Guitarra renacentista y barroca
2011	Xavier Díaz-Latorre	Guitarra barroca
2011, 2018	Enrike Solinís	Laúd renacentista y tiorba
2012	Michael Craddock	Guitarra renacentista
2012	Manuel Minguillón	Vihuela
2012	Benjamin Narvey	Laúd barroco
2012	Dmitri Psonis	Laúd árabe
2012, 2017	José Luis Pastor	Cuerdas pulsadas del Medievo
2012	Ernesto Mayhuire	Guitarra clásico-romántica
2013	Eduardo Egüez	Guitarra barroca
2013	Juan Carlos de Mulder	Guitarra barroca y archilaúd
2013	Aníbal Soriano	Guitarra barroca y tiorba
2015, 2020	Emilio Villalba	Laúd árabe y cítola
2016	Jacob Heringman	Vihuela
2020	Miguel Rincón	Laúd barroco

Tabla 7 Algunos instrumentistas de cuerda pulsada presentes en el FeMAUB como solistas.

Fig. 9 *De Oaxaca a Chiquitos: música para órgano en el Nuevo Mundo*, Andrés Cea y Coro Llama de Amor Viva (Baeza, FeMAUB 2009). Fotografía: Agustín Muñoz Luna.

4 *Fantasía bætica*

Gran parte de la "culpa" de ese amplísimo porcentaje de agrupaciones nacionales la tiene una de las cuestiones sobre las que necesariamente hay que reflexionar al analizar la trayectoria del festival: la presencia de lo andaluz. Si bien esta es una perspectiva que no puede ni debe reconocerse como un factor estrictamente definitorio, sí parece razonable hacerlo al menos como un elemento distintivo en la historia del FeMAUB. Y es que a lo largo de sus veinticuatro ediciones han pasado por sus escenarios, especialmente merced a la creación del ciclo "La música en los monumentos de Vandelvira", muchas de las agrupaciones corales de la región –la mayor parte de ellas *amateurs* o semiprofesionales–, las cuales, de no ser por la posibilidad brindada por este festival, nunca hubieran tenido la ocasión de concitarse en un evento de esta relevancia. Es necesario mencionarlas (Tabla 8), pues supone sin duda un empuje y una muestra orgullosa del tejido coral de Jaén y Andalucía. Se trata de una postura arriesgada, porque no resulta sencillo mantener una programación de primer nivel que equilibre, dentro de la misma, la

Año	Agrupación	Director
2001, 2007, 2011, 2017	Schola Gregoriana Hispana	Francisco Javier Lara
2003, 2005, 2013	Coro Ziryab	Javier Sáenz-López
2006-2011, 2013, 2017	Agrupación Cantoría de Jaén	Cristina García de la Torre
2006	Coro Manuel de Falla de la Universidad de Granada	M.ª del Carmen Arroyo Maldonado
2008-2010, 2012, 2019	Agrupación Coral Ubetense	Adrián Navarrete Orzáez / Ramón Ramos
2008-2019	Orfeón "Santo Reino" Cajasur de Jaén	Inmaculada Jiménez Rodríguez / Dulcenombre Jiménez Rodríguez / Pedro Jiménez Cavallé
2009, 2010	Agrupación Coral Santa Cecilia	Antonio Herrera Rubio
2009-2011, 2013-2019	Escolanía de la S. I. Catedral de Jaén	Cristina García de la Torre
2009, 2014, 2015	Coro "Llama de Amor Viva"	Manuel García Villacañas
2010	Coral Alfonso XI	Lirio José Palomar
2011-2014, 2016-2019	Coro de la Universidad de Jaén	Mercedes Castillo Ferreira / Ángel L. Pérez Molina
2013-2015	Coro Canticum Novum	Jorge Rodríguez Morata
2013, 2016, 2017, 2019	Orfeón de Granada	Héctor Eliel Márquez / Pablo Guerrero
2016, 2019	Coro Averroes de la Universidad de Córdoba	Albano García Sánchez
2016	Coro Ciudad de Jaén	Ángel Luis Pérez Molina
2017, 2019	Coro de la Real Sociedad Económica de "Amigos del País" de Jaén	Josefa M.ª Gámez
2018	Schola Pueri Cantores de la Catedral de Granada	Héctor Eliel Márquez
2018-2020	Capilla Musical Los Seises de El Salvador de Úbeda	María Jesús García
2019	Coral Polifónica de Baeza	Antonio Carmona
2019	Coral Polifónica de la Basílica de San Juan de Dios de Granada	Juan Ignacio Rodrigo Herrera
2019	Pueri Cantores Málaga	Antonio del Pino / Franz Karl Prassl

TABLA 8 Agrupaciones corales de Jaén y otras provincias andaluzas que han participado en el FeMAUB.

presencia de una nutrida representación de conjuntos de este tipo, que normalmente llevan adherida la etiqueta de menor calidad. Pero en la dirección del festival ubetense-baezano han sido lo suficientemente audaces para imbricar su presencia por medio de un ciclo específico, pero también ofreciéndoles la oportunidad de "medirse" con los grandes, merced a su participación en programas importantes y de estreno, colaborando incluso con agrupaciones profesionales de notable nivel. Es el caso del Coro Llama de Amor Viva de Úbeda, que colaboró en 2009 en un programa de estreno con el organista Andrés Cea (FIGURA 9). Otro ejemplo especialmente interesante en este sentido es el del Coro Tomás Luis de Victoria de Granada que dirige Pablo García Miranda (2007-2011, 2017-2018, 2020), un conjunto semiprofesional habitual en su programación, que incluso ha tenido la oportunidad de colaborar, como se ha visto, con agrupaciones especializadas para el desarrollo de algunos encargos de estreno. Otras agrupaciones sobre las que necesariamente hay

que incidir en este apoyo a lo local y regional son las orquestas no especializadas de la región, que también han tenido un hueco en su programación: Orquesta de la Universidad de Jaén (2017-2019), Orquesta de Profesores del Conservatorio Profesional de Música "Ramón Garay" de Jaén (2019), Orquesta de Pulso y Púa "Isaac Albéniz" (2018, 2019) y Orquesta del Conservatorio Superior de Música "Victoria Eugenia" de Granada (2017).

No es posible concluir sin reflexionar sobre uno de los aspectos que un mayor empuje ha aportado al FeMAUB en estos años, como son las reconocidas agrupaciones especializadas andaluzas, las cuales han sabido llevar el nombre de la región por todo el territorio nacional. Comenzamos, como no puede ser de otra forma, por la ya mencionada Orquesta Barroca de Sevilla, santo y seña de la música historicista en Andalucía y España. No hay, en efecto, una agrupación con la presencia de la OBS en la historia del este festival, presente hasta en dieciséis de sus veinticuatro ediciones (2000, 2003-2011, 2016, 2019-2020; solistas de la OBS, 1997, 2012, 2017), lo que, por otro lado, tiene todo el sentido. Si uno piensa en una agrupación historicista de referencia en Andalucía, el nombre que acude a la mente de forma automática es el de la OBS; por otro lado, si uno piensa en el festival de música temprana más relevante de toda la región, es el FeMAUB el que se eleva con absoluta firmeza. Ambas instituciones suponen mucho para la música de y en Andalucía; quizá por eso son conscientes de que ese vínculo ha de mantenerse de manera perenne en el tiempo, y así lo están llevando a cabo desde hace muchos años.

Formidable también el impacto causado por el Coro Barroco de Andalucía –formación extinta actualmente, reemplazada por el trabajo que realiza el Coro Joven de Andalucía–, que estuvo presente de forma ininterrumpida en la programación del FeMAUB entre 2006 y 2010 y que fue una magnífica cantera de cantantes andaluces[14]. No es posible obviar la presencia de otros conjuntos especializados de relevancia que no se han mencionado hasta ahora en este texto, cuya presencia sin duda ha ayudado a configurar este festival como un evento referencial en el campo de la interpretación historicista desde un enfoque que quizá no cabría decir regionalista, pero sí orgulloso de su identidad andaluza: Aquel Trovar[15] (2020), Armoniosi Concerti (2004), Artefactum (2000, 2008), Coro y Capilla de ministriles Juan Navarro Hispalensis de Josep Cabré y Alonso Salas (2001, 2005), Conjunto Vocal Virelay (2017) y Real Capilla del Pópulo (2017, 2020) de Jorge Enrique García, Syntagma Musicum de Francisco Javier Gordillo (2005, 2006, 2012, 2015, 2018), Vandalia (2017) o la Capilla Vandelvira de Pilar Carretero (2006-2009), nacida en 2006 en el propio seno del FeMAUB (Figura 10).

14 De las cenizas del Coro Barroco surgió Vandalia, un cuarteto vocal formado por la soprano Rocío de Frutos, el contratenor Gabriel Díaz, el tenor Víctor Sordo y el bajo Javier Cuevas. Ocasionalmente colaboran con esta formación la soprano Verónica Plata y el contratenor Jorge Enrique Ortega García, todos ellos integrantes del extinto Coro Barroco de Andalucía.

15 Esta formación es heredera del histórico conjunto cordobés Cinco Siglos, activo entre 1990 y 2016 y con una decena de CDs en su haber.

Fig. 10 *Francisco Guerrero: misa para el tiempo de Adviento*, Capilla Vandelvira (Sabiote, FeMAUB/Vandelvira 2007). Fotografía: FeMAUB.

Coda

Estos son, tan solo, algunos de los distintos enfoques que proyectan aquellos que se han subido a los escenarios de estas dos magníficas ciudades jiennenses Patrimonio de la Humanidad los últimos cinco lustros, aunque sin duda podrían ser otros y muy diversos. Son cientos de intérpretes en una mixtura muy inteligente de referencias a nivel internacional, jóvenes promesas y realidades establecidas, algunos grandes nombres e incluso conjuntos *amateurs* y semiprofesionales que logran sumarse a cada programación anual con la solvencia de quienes han escogido esta profesión por encima de todo. Unos artistas que son capaces de adherirse a lo que cada año les exige un hilo temático que supone, junto con los estrenos y encargos, la absoluta quintaesencia de esta cita musical. Sin duda, un recorrido apasionante para descubrir con todo detenimiento en sus libros anuales y, por supuesto, en este libro conmemorativo. Es una oportunidad para desear al FeMAUB, por qué no, al menos otros veinticinco años más de trayectoria. Que así sea...

fe
ma
U·B

IV_

Recepción y audiencias

Resumen

La repercusión del Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza (FeMAUB) en la prensa escrita fue decisiva en la consolidación de su imagen como evento de referencia dedicado a la difusión de la música antigua, en particular el repertorio iberoamericano, y como paradigma de musicología aplicada a la programación concertística. En este estudio se muestra cómo se construyó este camino a través de una panorámica de la cobertura periodística del festival, que incluye tanto periódicos generalistas, regionales y nacionales, como revistas especializadas en música. Inicialmente, se consideran los diferentes géneros periodísticos, ya sea en su vertiente informativa o de opinión, proponiendo luego una mirada más detallada a las críticas musicales, los distintos perfiles de los críticos y los discursos que transmiten. Teniendo en cuenta la gran cantidad de información disponible, los ejemplos de publicaciones, autores y citas de textos que acompañan al estudio son ilustrativos de un conjunto muy limitado de conciertos, entre los muchos que constituyeron el festival a lo largo de sus veinticinco años, y que también merecieron la atención de la prensa.

Abstract

The impact of the Early Music Festival of Úbeda and Baeza (FeMAUB) on the written press was a decisive factor in the consolidation of its image as a reference event devoted to the dissemination of early music, with emphasis on Ibero-American repertoires, and as a paradigm of musicology applied to concert programming. This article shows how this path was built through an overview of the journalistic coverage of the festival, which includes both general, regional and national newspapers, as well as specialized music magazines. Firstly, the main journalistic genres are considered, either in their informative or opinion aspect; secondly, a closer look focuses on the music reviews, the different profiles of the music critics and the discourses that they transmit. Taking into account the vast amount of information available, the examples of publications, authors and text citations that accompany the study are illustrative of a very limited set of concerts, among the many that made the festival throughout its twenty-five years, and that also deserved the attention of the press.

ENTRE EL OÍDO Y EL INTELECTO: PERIODISMO Y CRÍTICA MUSICAL EN EL FeMAUB

CRISTINA FERNANDES[1]

Introducción

A lo largo de sus veinticinco años de existencia, el Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza (FeMAUB) ha tenido una representación muy significativa en los medios de comunicación y en la prensa escrita, tanto en periódicos generalistas –locales, autonómicos o nacionales– como en revistas especializadas en música de considerable repercusión entre los melómanos. En los últimos años, su presencia también ha sido creciente en los medios digitales y algunas de sus actividades académicas han sido reseñadas en revistas científicas de ámbito musicológico[2]. Este amplio abanico de publicaciones, de distintos perfiles, es también un ejemplo de la variedad de públicos que, año tras año, disfrutan de los conciertos y de otros eventos organizados por el festival y refleja múltiples aspectos de la recepción de la iniciativa.

Siendo un festival vinculado a dos ciudades de la Comunidad Autónoma de Andalucía que cuentan con un espléndido patrimonio histórico y artístico y son verdaderas joyas del Renacimiento hispano, la cobertura de la prensa local y regional ha sido muy intensa desde el inicio, publicando un gran número de artículos al respecto. Pero el FeMAUB rápidamente dio el salto a los periódicos de escala nacional, aunque de forma menos sistemática. El reconocimiento de Úbeda y Baeza como Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO en 2003 –para lo cual la creación del festival en 1997 fue un factor de peso– también contribuyó a su proyección nacional e internacional a través de los medios de comunicación.

1 Doctora en Musicología por la Universidade de Évora, investigadora del INET-md, Instituto de Etnomusicologia - Centro de Estudos em Música e Dança (Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa) y crítica musical de *Público*, diario portugués de ámbito nacional.

2 No abordamos aquí la repercusión del FeMAUB en radio y televisión, que incluye tanto la cobertura informativa habitual como la realización de programas monográficos y grabaciones de conciertos. Por su relevancia, continuidad y profundidad de contenidos destaca el magacín semanal "Clásicos Andaluces" de Canal Sur Radio (RTVA), presentado por el músico y periodista Jesús Barroso (una selección de programas es accesible en el canal de iVoox del FeMAUB. <https://www.ivoox.com/perfil-femaub_aj_23670046_1.html>. Sobre los conciertos grabados por Radio Nacional de España (RTVE) y retransmitidos en Radio Clásica, véase la contribución de María del Ser Guillén en este mismo volumen.

La visibilidad del FeMAUB en la prensa fue decisiva en la consolidación de su imagen como evento dedicado a la difusión de una variada muestra de músicas de diferentes épocas –desde la Edad Media al siglo XVIII y en ciertos casos, incluso, con incursiones posteriores–, con especial énfasis en el patrimonio musical iberoamericano. Su reputación de calidad gracias a los intérpretes invitados y la estrecha relación con la investigación musicológica son otras marcas distintivas omnipresentes en los textos periodísticos. Al mismo tiempo, la variedad de artículos publicados constituye un elemento fundamental en la construcción de la memoria del festival y de su historia, aportando una caracterización de las líneas estratégicas de la programación, la visión de sus directores artísticos –Rodrigo Checa Jódar en los primeros años y Javier Marín-López desde 2007– y testimonios de las vivencias de los músicos y de la audiencia.

De extrema importancia es también la recepción crítica de los programas propuestos, de gran originalidad y siguiendo líneas temáticas, y las valoraciones sobre el nivel artístico de los músicos y agrupaciones. Estos son elementos clave de las dinámicas de comunicación del festival y de la vida musical, pero no podemos perder de vista que la prensa transmite discursos mediatizados, de modo que estos necesitan ser adecuadamente contextualizados y analizados, teniendo en cuenta el perfil de los periodistas, críticos y otros colaboradores, y de los mismos medios de comunicación (tanto por su tipología, como por sus líneas editoriales), entre otros factores culturales, sociales y políticos, como se ha demostrado en varios estudios dedicados al periodismo y la crítica musical como fuente para la historia de la música[3].

Una mirada panorámica sobre este cuarto de siglo del festival aporta también una visión –aunque sea parcial– sobre el periodismo y la crítica musical en España, incluyendo algunos de sus protagonistas más destacados, pero también aficionados y otras personalidades. El conjunto de perspectivas refleja la vocación amplia del festival, a pesar de estar enfocado en un campo especializado como es el de la música antigua.

Como método de interpretación de la realidad, el periodismo se articula en dos grados: el primero es "indicativo, descriptivo" y el segundo es "exegético y evaluativo"[4]. La presencia del FeMAUB en la prensa escrita oscila naturalmente entre estos dos grados y cubre los distintos géneros periodísticos, aunque los más numerosos sean las noticias y las críticas. El primer nivel se ejerce en los géneros informativos, y el segundo en los de comentario o de opinión. Cada uno de ellos se diferencia por la posición que toma el periodista/autor/crítico, por lo que el grado de objetividad varía entre unos y otros.

Otro rasgo distintivo nace de la diversidad de funciones que cumplen los subgéneros denominados información y opinión o comentario: noticia, reportaje y crónica, por un lado, y crítica, editorial, columna, artículo de opinión, cartas al director y viñetas de humor (también estas con un papel en la crítica musical, en especial en el siglo XIX)[5], por el otro. Vale la pena recordar estas definiciones, pues la distinción no siempre es clara para el público lector cuando se trata de discursos

3 Sobre la historia de la crítica musical, véase Dingle, Christopher (ed.). *The Cambridge History of Music Criticism*. Cambridge, Cambridge University Press, 2019. En la misma obra es posible encontrar las principales referencias bibliográficas relacionadas con este tema. Otro trabajo fundamental se debe a Picard, Thimothée (ed.). *La critique musicale au XXe siècle*. Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2020. Véase también el artículo del *New Grove*: Maus, Fred Everett; Stanley, Glenn; Ellis *et al.* "Criticism". *Grove Music Online*. <https://www.oxfordmusiconline.com> [consulta 30-07-2021]. Con relación a España destacan los varios libros resultantes de la actividad de la Comisión de Trabajo "Música y Prensa" de la SEdeM, dirigida por Teresa Cascudo, tales como: Cascudo, Teresa y Palacios, María (eds.). *Los señores de la crítica: periodismo musical e ideología en Madrid: 1900-1950*. Sevilla, Doble J, 2012; Cascudo, Teresa y Gan Quesada, Germán (eds.). *Palabra de crítico. Estudios sobre música, prensa e ideología*. Sevilla, Doble J, 2013; Ossa Martínez, Marco A. de la (ed.). *¿Quiénes somos? ¿De dónde venimos? ¿A dónde vamos? Prensa y música, música y prensa: presente, pasado y… ¿futuro?* Pechina, [Almería], Asociación Procompal, 2018; Fernandes, Cristina y Aguilar Rancel, Miguel Ángel (eds.). *A imprensa como fonte para a história da interpretação musical*. Lisboa, Biblioteca Nacional de Portugal e INET-md, 2021.

4 Gomis, Lorenzo. *Teoría de los géneros periodísticos*. Barcelona, UOCpress, 2008, p. 53. Entre la inmensa literatura sobre los distintos géneros periodísticos, recurrimos aquí al libro de referencia de Gomis para una caracterización general. Más específicamente sobre la cuestión de la opinión, véase también Carro Casals, María Jesús y Santamaría Suárez, Luisa. *La opinión periodística: argumentos y géneros para la persuasión.* Madrid, Fragua, 2000.

5 Como ejemplo relativo al caso portugués, véase Albuquerque, Maria João de. "A caricatura de imprensa em Portugal, na segunda metade do século XIX, como fonte para a história da interpretação musical". *A imprensa como fonte para a história da interpretação musical…*, pp. 251-283.

sobre la música y las artes. Además, se pueden encontrar ejemplos de géneros que se mezclan: un reportaje de un concierto, escrito por un periodista que también es crítico musical, puede incluir juicios de valor y sus puntos de vista, y en el caso de los festivales es habitual que las críticas incluyan información sobre otros conciertos, pasados o futuros. Los textos de opinión y crítica suelen estar debidamente identificados desde el punto de vista gráfico, a través de una maquetación distinta de la página. Dependiendo de su estilo, el redactor puede utilizar elementos literarios que enriquezcan la pieza.

La repercusión del FeMAUB en la prensa escrita pasa por una gran variedad de géneros periodísticos, algunos de ellos híbridos. Tras un acercamiento preliminar dedicado a la información que transmiten noticias, entrevistas y/o artículos de divulgación, nos centraremos en las reseñas y los perfiles de los críticos.

1 Información: noticias y entrevistas

En el ámbito de la información, la prensa local y autonómica es la que aporta una cobertura más exhaustiva del FeMAUB, con repercusión generalizada en los medios de comunicación de toda Andalucía y muy detallada en la provincia de Jaén a través de periódicos como el *Diario Jaén* (Figura 1), *Ideal*, *Úbeda Información*, *Baeza Información*, *Diario de Sevilla* y *Diario de Cádiz*, entre otros. Además del tratamiento periodístico, el festival está presente en los medios de comunicación a través de la publicidad, con anuncios que dan a conocer la programación, y en las agendas culturales[6].

Expertos auguran muy buenas perspectivas al primer Festival de Música Antigua

M. E.

Tras la celebración del I Festival de Música que ha tenido como escenarios las ciudades de Ubeda y Baeza, la valoración de diferentes expertos en temas culturales ha sido positiva y augura unas muy buena perspectivas de cara a su posible continuidad. De entrada, cabe destacar la buena acogida del público de ambas ciudades, un dato que confirma una vez más, la madurez musical de los aficionados de nuestra tierra, una madurez que incluso responde a ciclos de música como el citado que, de por sí, es algo minoritario.

En palabras de Diego Martínez, presidente de la Asociación de Amigos de la Música, entidad organizadora del Festival de Música de Ubeda, que ha sido localizado en Madrid por nuestro diario mientras asiste a varios conciertos y gestiona futuros espectáculos, hay que tener en cuenta que incluso en grandes ciudades, cuando se trata de actuaciones de tríos o cuartetos, se cuenta con una presencia reducida de público. La celebración de un primer festival siempre acarrea algo de riesgo e incertidumbre, hasta comprobar si el público responde a este tipo de eventos. Así, los conciertos programados han contado, en general, y por lo que respecta a Ubeda, con una buena acogida que llegó casi a convertirse en lleno en el caso de la actuación de la Capilla Real de Madrid, un grupo compuesto por 18 voces, 2 violas, 2 flautas y órgano bajo la dirección de Oscar Gershensonhn. Como una incidencia imponderable, cabe anotar que el citado grupo tuvo que actuar en Baeza con menos de sus componentes totales, debido al mal estado de las carreteras que les impidió su desplazamiento a tiempo. Este hecho se pudo subsanar en su actuación ubetense, donde la Capilla Real estuvo al completo de su formación.

Destaca, asimismo, Diego Martínez la agradable sorpresa que ha constituido el grupo de música Nassim Al-Andalus, una música que supo conectar perfectamente con el público y ejecutada magistralmente por este grupo de músicos. Con la misma sinceridad, puntualiza que no ocurrió así con la música antigua de Chambert, un grupo que ya había actuado en Ubeda en otra ocasión con buen nivel y que, en esta ocasión, estuvo claramente por debajo de su calidad media.

Por último, sólo nos resta destacar una vez más la enorme grandeza que acompaña a las interpretaciones musicales cuando se tiene como marco de actuación nada menos que las ruinas de San Francisco o el Auditorio del Hospital de Santiago.

VALCARCEL

Uno de los grupos participantes en el festival de Ubeda y Baeza.

Fig. 1 M. E. [Manuela Espigares]. "Expertos auguran muy buenas perspectivas al primer Festival de Música Antigua" (*Diario Jaén*, 12 dic. 1997, p. 29).

6 Dos casos concretos son *Para Vivir Andalucía*, publicación bimensual gratuita de temática turística y cultural, y *El Giraldillo*, revista de información cultural, turística y de ocio de Sevilla y Andalucía en la que el festival ha tenido una destacada presencia.

DIARIO JAEN /27

El público respalda con su presencia el II Festival de Música Antigua

MANUELA ESPIGARES

De éxito sin reservas hay que catalogar la asistencia masiva de público a todos y cada uno de las actuaciones programadas dentro del II Festival de Música Antigua que se realiza entre las ciudades de Úbeda y Baeza. Por lo que respecta a Ubeda, el Auditorio del Hospital de Santiago ha sido el escenario de una serie de actuaciones que han contado con gran acogida. Es el caso, sin ir más lejos de la actuación de la Capilla Real de Felipe II. Junto al alto nivel de los artistas, cabe destacar el carácter didáctico que este grupo imprimió a su presencia, con explicaciones musicales y de época que interesaron a todos los asistentes.

Son tres las actuaciones que aún restan dentro de este II Festival de Música Antigua en Ubeda. Hoy viernes, intervendrá la Rosenberg Kapelle, el domingo día 13, actuará The Harp Consort y finalmente, el próximo día 19, se cerrará este festival con la actuación del grupo Labyrinto.

Conviene destacar igualmente el esfuerzo de los organizadores para que los amantes de la música hayan podido desplazarse de forma gratuita a las dos ciudades de Ubeda y Baeza y así poder presenciar cada uno de los conciertos.

FIG. 2 Manuela Espigares. "El público respalda con su presencia el II Festival de Música Antigua" (*Diario Jaén*, 11 dic. 1998, p. 27).

PRETENDEN QUE EL CICLO LLEGUE A MÁS CIUDADES

Música Antigua en honor de Vandelvira

MARÍA JOSÉ BAYONA ■ CAZORLA

Novena edición del Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza. "La música en los monumentos de Vandelvira", así se llama el ciclo que forma parte de esta edición del festival de este año, cuyo objetivo es llegar a otras ciudades de la provincia, en concreto a seis que contienen parte de la obra del reconocido arquitecto del Renacimiento.

"El cortesano" ofreció un concierto memorable en el Teatro de la Merced con un programa compuesto por una antología poético-musical de España e Italia en el siglo XVI, que fue muy aplaudida por el público asistente, que se sorprendió del sonido de los trovadores del siglo de Vandelvira.

La tradición castellana del villancico y el romance o la tradición italiana de la *frottola* fueron los argumentos musicales que más cautivaron al entregado público del teatro, que no dudó en pedir un bis a "El cortesano" cuando terminó el espectáculo.

No obstante, los acordes y las voces no sonaron en su esplendor en el entorno de las Ruinas de Santa María debido a las deficiencias acústicas que presenta el edificio, que está pendiente de una rehabilitación.

Los asistentes se mostraron satisfechos después de la actuación de "El cortesano" y coincidieron en señalar que la iniciativa de llevar el ciclo a otras ciudades de la provincia es una gran idea para fomentar la cultura y la importante obra que dejó el arquitecto Andrés de Vandelvira por varias ciudades de Jaén.

FIG. 3 María José Bayona. "Música Antigua en honor a Vandelvira" (*Diario Jaén*, 9 dic. 2005, p. 21).

En los primeros años son recurrentes las frases y expresiones vinculadas a la afirmación y consolidación del festival como "referente cultural" en la región. Es presentado como "festival único de estas características que tiene lugar en la Comunidad Autónoma de Andalucía"[7] y se destaca su "calidad musical" y "la belleza de estas dos ciudades", que han "convertido este evento en uno de los más atractivos del panorama musical andaluz"[8]. Tópicos identitarios de carácter territorial son trasversales a la mayoría de los discursos, tanto con relación a la importancia de la iniciativa en el contexto local como al patrimonio arquitectónico y musical de Andalucía y a la madurez artística del público local, que respaldó el certamen desde su nacimiento (FIGURA 2). Por otro lado, se valora la participación de músicos de renombre internacional, tanto españoles como extranjeros, y de jóvenes intérpretes[9].

El objetivo de obtener una proyección más amplia se alcanza rápidamente. Ya en la edición de 2001, la prensa se refiere al FeMAUB como "punto de referencia para la vida musical y cultural española" y como "uno de los festivales de música antigua más importantes en España"[10]. Se destaca su vinculación con la Universidad Internacional de Andalucía como un paso decisivo para la investigación y difusión del patrimonio musical, reforzando de este modo el componente científico y el diálogo entre musicología y música práctica. Al mismo tiempo que se intentaba solidificar la reputación nacional e internacional del FeMAUB, se invertía en su fortalecimiento como proyecto musical de territorio y en su diseminación en un número creciente de municipios de la provincia a través del ciclo "La música en los

7 *El País*, 13 dic. 2000, p. 10.

8 *Diario Jaén*, 1 dic. 2000, p. 16.

9 *Diario Jaén*, 5 dic. 2001, p. 41.

10 *El Norte de Castilla*, Edición El Norte, Segovia, 28 nov. 2001, p. 9.

monumentos de Vandelvira", un programa específico que se incorporó en 2005, con motivo del quinto centenario del nacimiento del arquitecto Andrés de Vandelvira (1505-1575)[11] y que pasó a integrar jóvenes promesas, grupos emergentes y formaciones de ámbito regional (Figura 3).

Para la proyección nacional cobró especial relevancia la publicación de noticias y críticas entre 2003 y 2013 en el diario *El País*, aunque no de forma sistemática. Además de los conciertos, se destacan los cursos de la Universidad de Andalucía (Figura 4, siguente página), los conciertos didácticos y el citado ciclo "La música en los monumentos de Vandelvira". Periódicos como *ABC*, *El Mundo* o *La Vanguardia* empiezan también a publicar artículos y críticas sobre el FeMAUB, así como algunas revistas especializadas en música, entre las cuales destacan *Scherzo* y, más tarde, *Ritmo* y *AudioClásica*. En 2016, con ocasión del 20º aniversario, el director artístico Javier Marín-López escribía que el FeMAUB había "conseguido posicionarse como uno de los festivales especializados de mayor proyección en el ya consolidado campo de la música antigua"[12].

Quizás porque España contaba ya con varios festivales y ciclos de música antigua desde los años 60 del siglo XX[13], la mayoría de los textos informativos no caracterizan el concepto de "early music", ni explican en detalle las problemáticas asociadas a la "interpretación históricamente informada", a pesar de mencionar la participación de músicos especializados, el uso de instrumentos de época y la contribución a la investigación (Figura 5, siguiente página). Tanto las noticias más breves como los artículos más desarrollados en medios nacionales y locales enfatizan principalmente la orientación temática de la programación a partir de compositores, períodos históricos o enfoques más conceptuales, y se refieren a los conciertos subrayando su dimensión escénica o de recreación del ceremonial en torno a las músicas litúrgicas del pasado. Se valora la recuperación del patrimonio musical y el estreno moderno de obras inéditas, así como su difusión más allá del concierto, mediante grabaciones radiofónicas y discográficas y retransmisiones televisivas. Las noticias y artículos ponen énfasis también en actividades paralelas, como los talleres de música y danza y los conciertos didácticos (Figura 6, siguiente página).

Siendo las ediciones monográficas una marca del FeMAUB, son principalmente los temas propuestos cada año los que orientan la redacción de los artículos de divulgación. Los discursos revelan la novedad de las propuestas como alternativa a una programación musical más *mainstream*, basada en las obras del canon, que domina en otros tipos de festivales e instituciones organizadoras de conciertos. Algunos textos señalan la relevancia del festival como forma de promover el turismo cultural, y las noticias también revelan las vicisitudes que se han producido a lo largo del tiempo, incluida la resistencia del festival a la crisis económica y financiera o cuestiones relacionadas con las políticas públicas culturales en España.

Respecto a la 24ª edición (2020), la pandemia supuso nuevos retos para el FeMAUB, que acabó celebrándose, a diferencia de otros eventos culturales. La prensa destacó la forma en que se superaron las dificultades y las estrategias adoptadas, a

11 *El Mundo*, 2 dic. 2005; *Ideal*, 2 dic. 2005.

12 Marín-López, Javier. "Retrospectiva FMAUB: veinte años de música antigua en Úbeda y Baeza (1997-2016)". *La Edades de la Música. XX Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza*. Javier Marín-López y Virginia Sánchez-López (eds.). Jaén, FeMAUB, 2016, pp. 7-53: 7.

13 En localidades como Burgos (1966), Barcelona (1977), Daroca (1979) o Sevilla (1984), a los que se sumaron otros en los años 90, como los de Sajazarra (1990), Camino de Santiago (1992), Aracena y Aranjuez (ambos en 1994), Granada (1995, ya extinto, y distinto del nuevo Festival de Música Antigua de Granada [MAG], creado en 2016), Peñíscola y Ciclo "Los Siglos de Oro" de Madrid (1996) y Salamanca (1997), entre otros.

Un gran músico del Renacimiento

Un curso resalta en Baeza la importancia de la obra del compositor sevillano del siglo XVI Cristóbal de Morales

SANTIAGO BELAUSTEGUIGOITIA
Sevilla

El músico sevillano Cristóbal de Morales fue uno de los grandes compositores del siglo XVI. Un curso permite desde ayer en Baeza (Jaén) conocer los aspectos más variados de la trayectoria de este músico. El curso, que concluye el miércoles y se inscribe dentro del Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza, ha sido organizado por la sede Antonio Machado de la Universidad Internacional de Andalucía (UNIA).

Entre los objetivos del curso figura el análisis de la obra de Cristóbal de Morales (Sevilla, hacia 1500-Málaga, 1553) dentro del contexto histórico del siglo XVI, así como la promoción del uso "de métodos científicos para la recuperación del patrimonio". Otro de los objetivos de esta iniciativa es "plantear métodos y formas para la edición crítica de la obra de Cristóbal de Morales". El curso busca asimismo el estudio de "las fuentes musicológicas de la música española del siglo XVI". Finalmente, los expertos reunidos tienen interés en "dar a conocer criterios de interpretación adecuados para la ejecución de la polifonía española del siglo XVI". En el curso se estudiará la práctica musical de la polifonía, del canto llano y de las transcripciones para otros instrumentos.

El curso *Cristóbal de Morales, luz de España en música* está dirigido por Rodrigo Checa, profesor del Conservatorio Profesional de Música de Córdoba y director del Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza. Checa señala que "Cristóbal de Morales es el mayor exponente de la música del Renacimiento español y uno de los mejores músicos del Renacimiento de Europa". "Fue el músico español de mayor proyección europea en su época. Gran parte de su producción la hizo en Roma al ser miembro del coro papal. Ello significaba no sólo cantar en la liturgia sino componer para la liturgia. Morales fue cantor y maestro. Si los alemanes hubieran tenido un Morales, lo hubieran vendido tan grande como Bach", comenta Checa.

Se cree que Cristóbal de Morales se formó como niño cantor de la catedral de Sevilla con maestros como Fernández de Castilleja y Francisco de Peñalosa. La primera noticia que se tiene de él data de 1526, año en que trabajaba como maestro de capilla de las catedrales de Ávila y Plasencia. En 1535, siendo ya sacerdote, ingresó en la Capilla Papal. La celebridad que alcanzó en Roma fue tal que se le encargó la composición de la cantata *Jubilate Deo omnis terra* con ocasión del tratado de paz entre Carlos I de España y Francisco I de Francia. En 1545 se fue de Roma y aceptó la plaza de maestro de capilla de la catedral de Toledo. Luego, pasó a Marchena y, finalmente, a Málaga en 1551. En esa ciudad permaneció hasta su muerte.

El músico Cristóbal de Morales.

Cristóbal de Morales compuso gran número de misas, himnos y motetes

Morales produjo en Roma la mayor parte de sus composiciones, entre las que destaca un notable motete, *Lamentabatur Jacob*, que todavía se canta hoy día en la Capilla Pontificia en la cuarta dominica de Cuaresma. Su reputación como autor de música religiosa es universalmente reconocida. Su obra se difundió con rapidez por Europa. Sus ediciones se extendieron por Italia, Alemania, Holanda, Francia y España. Además de algunas obras profanas, compuso gran número de misas, himnos y motetes, como *Tu es Petrus* y *Puer natus est*, con varias reediciones. Son también famosos sus *Magníficats*.

Morales pertenecía a una escuela musical netamente renacentista, con perfiles españoles en lo que concierne al acento expresivo. El escritor francés François Rabelais (La Devinière, Chinon, hacia 1494-París, 1553), autor de *Gargantúa*, oía en su imaginación a "Morales y a otros deliciosos músicos cantar dulcemente" en un jardín.

El musicógrafo Rafael Mitjana, en su libro *Estudios sobre algunos músicos españoles del siglo XVI*, describió así el arte de Morales: "Su genio austero, severo y profundo, su inspiración levantada y noble, su singular fuerza expresiva, su técnica, a la par atrevida e impecable, le hacen ocupar un lugar prominente en la evolución de la polifonía vocal".

Morales es foco de la atención contemporánea debido al interés actual por la música antigua. Checa argumenta que ese interés "se produce porque en la segunda mitad del siglo XX ha habido un auge de la musicología e interpretaciones musicales con criterios históricos". "Hay un ansia de renovar el repertorio tradicional, formado por la música sinfónica del siglo XIX. El público tiene ganas de que se le ofrezca otro tipo de repertorio", dice el director del festival.

"Los intérpretes de los conciertos del festival dan ponencias en el curso y explican sus criterios de interpretación a los alumnos", indica Checa. Uno de los platos fuertes del curso es la presencia del musicólogo y profesor de la Universidad de Boston Michael Noone. El curso sirve para dar a conocer las obras inéditas de Morales descubiertas recientemente por Noone en la catedral de Toledo. "Noone explicará cómo ha conseguido esas nuevas composiciones. Trabajando en el archivo de la catedral de Toledo encontró un legajo con obras de Morales", detalla Checa. El musicólogo, que las ha recuperado y transcrito, las interpretará hoy domingo, a las 20.30, en un concierto en el Auditorio del Hospital de Santiago de Úbeda. Noone explicará en el curso cuál ha sido el proceso de reconstrucción de estas obras.

El curso sirve para dar a conocer obras inéditas descubiertas en la catedral de Toledo

Aparte de Noone, entre los profesores del curso figuran Cristina Urchegui (Universidad de Francfort), Juan Carlos Asensio (Conservatorio Superior de Música de Salamanca), Pedro González Casado (Universidad Autónoma de Madrid) y el director de coro Ángel Recasens.

Fig. 4 Santiago Belausteguigoitia. "Un gran músico del Renacimiento" (*El País*, 5 dic. 2004, p. 11).

ROMAN

El concierto incluyó más de 40 instrumentos de época.

Actuación de la 'Rosenberg Kapelle' con música medieval

A. R. • UBEDA

El auditorio del Hospital de Santiago acogió el pasado viernes un nuevo concierto enmarcado dentro del programa del II Festival de Música Antigua que se viene desarrollando paralelamente entre Ubeda y Baeza, y que corrió a cargo de la *Rosenberg Kapelle*, que evocó a la formación original datada en la segunda mitad del siglo XVI.

Esta agrupación es un tipo de conjunto vocal e instrumental que interpretó la música medieval y del periodo renacentista, donde los instrumentos que tocaron merecieron una atención especial ya que fueron más de 40, de cuerda, viento, teclado y percusión utilizados en varias combinaciones, reproduciendo el sonido alegre y misterioso de siglos anteriores que ponen en escena con indumentaria también de la época. En su mayoría son copias hechas según los dibujos medievales en el taller del director artístico Frantisek Pok, considerado uno de los más famosos especialistas de la música medieval.

Fig. 5 A. R. [Alberto Román]. "Actuación de la Rosenberg Kapelle con música medieval" (*Ideal*, 13 dic. 1998, p. 16).

Centenares de alumnos disfrutan de 'Ecos del templo y de la corte'

Los conciertos dentro del Festival de Música Antigua ha sido presentado por una pedagoga musical en Baeza

MARIBEL SÁNCHEZ BAEZA

Bajo el titulo 'Ecos del templo y de la corte', han tenido lugar dos conciertos didácticos dentro del Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza. Estos conciertos, dirigidos por el granadino Francisco Ruiz Montes, titular del Orfeón de Granada e interpretados por las agrupaciones Coro Cantate Domino y Ensemble La Danserye, han sido conducidos por Virginia Sánchez López, profesora de didáctica de la expresión musical de la UJA. El primero de estos conciertos didácticos ha tenido lugar en el Auditorio de las Ruinas de San Francisco de Baeza, el segundo en el Auditorio del Hospital de Santiago de Úbeda.

Secundaria

Los cerca de ochocientos estudiantes asistentes procedían de centros de secundaria de las ciudades sede, Úbeda y Baeza y también de las vecinas ciudades de Sabiote, Torreperogil, Bailen, Begijar, Rus, Navas de San Juan y Villargordo.

La selección musical de estos conciertos incluía obras que, a lo largo de los siglos XV y XVI, se compusieron e interpretaron en las cortes europeas. Temas como los 'oficios de Tinieblas', cantos de salmos y responsos que tenian lugar en una ceremonia con velas antes del amanecer del Jueves, Viernes y Sábado Santos o composiciones renacentistas de carácter simbólico-heráldico.

Piezas profanas

El programa también incluía otras piezas profanas, como las compuestas por el poeta y músico salmantino Juan del Enzina o 'frottola', antecesoras del madrigal. Un ejemplo de estas ultimas ha sido la divertida pieza 'El grillo è buon cantore'. No han faltado villancicos, como 'Todos los bienes del mundo' o '¿Qu'es de ti, desconsolado?', un romance lleno de expresividad que cita al rey Boabdil y la pérdida de Granada. El concierto proseguía con las danzas francesas de carácter popular de Thoinot Arbeau, algunas aún bailadas en determinadas regiones del país.

Además de los conciertos programados, el festival incluye actividades académicas y conciertos didácticos, además de actuaciones al aire libre como pasacalles por los centros históricos de ambas ciudades PAtrimonio de la Humanidad.

800 alumnos disfrutaron de los conciertos pedagógicos. / M. SÁNCHEZ

FIG. 6 Maribel Sánchez Concha. "Centenares de alumnos disfrutan de 'Ecos del templo y de la corte'" (*Ideal*, 6 dic. 2007, p. 50).

saber: una programación a cargo exclusivamente de artistas españoles, la preferencia por la música de cámara y los conciertos en *streaming*. "En el festival siempre hemos tratado de que, sobre la base de grupos nacionales y autonómicos, haya una cierta presencia internacional, pero esta vez hemos tenido que prescindir de los de fuera", explicó Javier Marín-López en una entrevista para la revista *Scherzo*[14]. La idea era "no depender de cuestiones de movilidad", pero también apoyar "a los grupos nacionales del sector de las músicas históricas, que lo están pasando realmente mal". El Festival Vandelvira también se mantuvo en 2020, con conciertos en dieciocho municipios, y se aprovechó para debatir los problemas causados por la pandemia en seis sesiones temáticas virtuales, bajo el título *El futuro del pasado: el sector de las músicas históricas españolas en la era COVID-19*[15].

Uno de los géneros periodísticos de más impacto para los lectores son las entrevistas. En comparación con las noticias y críticas, estas aparecen en un número relativamente reducido con respecto al FeMAUB, tanto en la prensa generalista como especializada. Cuando existen, tienen como principales protagonistas a los directores artísticos y menos a los músicos y musicólogos invitados[16]. Tratándose de un festival de música antigua, sería de esperar que la prensa sacara más partido de los puntos de vista de los propios músicos, pero es un trabajo que requiere más tiempo y conocimiento. Conciliar agendas también puede ser difícil, lo que puede justificar el recurso más esporádico a este género. Los directores artísticos son, así, los principales portavoces, siendo convocados en momentos clave del festival, y

14 Entrevista de Javier Marín-López concedida a Eduardo Torrico. *Scherzo*, 368 (dic. 2020), p. 15.

15 *Idem*. Todas las sesiones del webinar se encuentran disponibles en el canal de YouTube del FeMAUB. <https://www.youtube.com/playlist?list=PLY76QefuOu2GooxLOeWEDsA-7PhYtZVVV->.

16 Una excepción fue la entrevista que Christian Zacharias concedió a Javier Extremera en Úbeda con ocasión de su invitación al FeMAUB en 2014; véase EXTREMERA, Javier. "Christian Zacharias. El músico que ríe". *Ritmo*, 881 (en. 2015), pp. 16-19.

50 CULTURA DIARIO JAEN Jueves 23 de noviembre de 2006

Rodrigo Checa Jódar

El próximo sábado, día 25, arranca la X edición del Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza, que **dirige desde hace seis años** el baezano Rodrigo Checa, organiza la Diputación Provincial de Jaén

"El festival busca recuperar el patrimonio musical andaluz"

ANTONIA MERINO ■ JAÉN

—¿Qué valoración hace de estos diez años de vida del Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza?

—El certamen nació como una sucesión de conciertos para llenar de actividades musicales el puente de la Inmaculada y el de la Constituciones, además de contribuir a la declaración de estas dos ciudades como patrimonio de la humanidad. Se pensó, además, que el contexto musical era el más idóneo. Ya en la sexta edición el certamen reunía las condiciones para ser un festival de prestigio y a mí, de manera especial, me apetecía realizar algo interesante.

—¿Cuál fue su propuesta?

—Plantee tanto a los ayuntamientos como a la Junta organizar actividades vespertinas y por la tarde se celebrarían los conciertos. Esta propuesta supondría una revalorización del acontecimiento cultural, además serviría para dar a conocer el patrimonio musical andaluz y español. Para ello fue necesario, además de los recitales musicales, organizar actividades académicas y científicas, contamos para ello con la colaboración de la Universidad Internacional de Verano Antonio Machado (Unia), con sede en Baeza. Se comenzaron a impartir cursos paralelos al festival donde cada año se elige un tema específico. Hemos pasado, por lo tanto, a organizar un acontecimiento cultural con un curso en el que asisten musicólogos e investigadores de todas partes del mundo.

—¿Existe, realmente, un interés por la música antigua?

—La música antigua está de moda. Existe un interés por la música del barroco y del renacimiento desde los años setenta. Hay que recordar que nosotros tenemos a nuestro propios compositores, a nuestros Hendel, Mozart... Lo que pretendemos con ello es recuperar ese patrimonio musical, difundirlo y transmitirlo. Hemos conseguido que el certamen se haya convertido en una referencia obligada.

—En el campo de la investigación, ¿presentan esta edición alguna novedad?

—De los ocho conciertos previsto del ciclo "La música en las catedrales de Andalucía", cinco de ellos son estrenos absolutos que no se han escuchado ni en la catedral de Cádiz ni en la de Málaga. Así, el día 25 el festival arranca con una obra inédita del autor Juan Francés de Iribarren. Este concierto es un ejemplo de la labor realizada por los musicólogos que se dedican a revisar las partituras para que luego puedan ser interpretadas. Muchas de estas piezas van de los fondos de los archivos al concierto.

—¿De qué manera ha podido influir el certamen en las dos ciudades: Úbeda y Baeza"?

—Creo que tienen que definirse como ciudades culturales. La cultura no es sólo un paseo por los monumentos, es necesario llenar de contenido. Hay que dotarlas de eventos culturales de gran envergadura.

MÚSICA. *El director del festival Rodrigo Checa Jódar*

Perfil — **Nostalgia por su tierra natal**

Nombre: Rodrigo Checa Jódar
Nació: Baeza
Edad: 39 años
Afición: La música

Desde los 17 años lleva fuera de su Baeza natal, pero siempre que puede regresa a ella.Es profesor del Conservatorio Profesional de Música de Córdoba y desde hace tres es el director del centro. Ello no le impide trabajar por su tierra. Mantiene intactos los lazos con su ciudad. Esta estrecha relación le ha llevado a implicarse en uno de los eventos culturales más importantes, el festival de música antigua. "Procuro contribuir en lo que puedo ", afirma.

MÚSICA DE CINE

El compositor de *007, Casino Royale*, estará en Úbeda

REDACCIÓN ■ JAÉN

El compositor inglés David Arnold, autor de, entre otras, la banda sonora original de *007, Casino Royale*, participará en el III Congreso Internacional de Música de Cine "Ciudad de Úbeda", que se celebrará en el mes de julio de 2007 y que contará con la asistencia de compositores, productores y ponentes de la industria cinematográfica. El concejal de Cultura y Fiestas del Ayuntamiento de Úbeda, Antonio Jimena, destacó que "el interés que Arnold ha mostrado por asistir al certamen ubetense demuestra que la música de cine interesa y que el "Ciudad de Úbeda" se ha convertido, a pesar de su juventud, en un evento único", no sólo por el plantel de compositores invitados, sino por el interés que ha suscitado en todo el mundo. Por su parte, el director del congreso, David Doncel, subrayó el "apoyo" de la industria mundial al congreso a través de autores como David Arnold, que interpretará piezas de su "reconocida trayectoria" con bandas sonoras como *Stargate* (1994), *Independence Day* (1997), *Godzilla* (1998), *El mañana nunca muere* (1997), *El mundo nunca es suficiente* (1999), *Muere otro día* (2002) y, la más reciente, *007, Casino Royale*.

Doncel aseguró que Arnold es "un compositor de lujo que se sumará a la larga lista de autores que participarán en julio en la III edición del congreso", que contará con una programación de ponencias, conciertos, proyecciones, firmas de discos, actividades paralelas y, como novedad, "la ampliación del cartel de participantes, incluyendo a directores, con el objetivo de avanzar en el contenido del congreso", concretó.

Fig. 7 Entrevista de Antonia Merino a Rodrigo Checa Jódar (*Diario Jaén*, 23 nov. 2006, p. 50).

48 CULTURA | DIARIO JAEN Martes 17 de abril de 2007

El XI Festival de Música Antigua estará dedicado al mecenazgo

Se recuperará la música compuesta en la Sacra Capilla del Salvador de Baeza

MARÍA ALDEA ■ JAÉN

Guadalupe Ruiz Herrador, directora general de Fomento y Promoción Cultural de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, presentó ayer al nuevo director del Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza y un avance de la programación.

La directora general Guadalupe Ruiz Herrador, acompañada por la delegada de Cultura, Francisca Company; el diputado de Cultura, Marcelino Sánchez; el gerente de la Unia, Pedro Martín, y los concejales de Cultura de Úbeda y Baeza, Antonio Jimena y Luisa García, presentó al nuevo director del certamen musical, Javier Marín, y dio a conocer un avance del programa. Ruiz destacó el agradecimiento de las instituciones al anterior director: "Hemos acordado manifestar nuestro reconocimiento a Rodrigo Checa, la persona que lo ha hecho posible. El festival sirve no sólo para escuchar música antigua sino también para recuperar el patrimonio de Andalucía y darlo a conocer". Asimismo, dijo que es un referente no sólo en Andalucía sino en todo el país.

La edición de este año estará dedicada al *Mecenazgo musical en Andalucía (siglos XVI-XVIII)*, una línea temática que, según resaltó Marín, permite vincular de forma más evidente el Festival con el pasado musical de Úbeda y Baeza. El certamen mantendrá la línea general de programación con el rescate de repertorio a través de programas de estreno, combinación de intérpretes nacionales e internacionales y las actividades paralelas. Uno de los puntos fuertes será la recuperación de la música compuesta en la Sacra Capilla del Salvador, por el músico portugués Manuel Leitao de Avilés. El estreno lo hará el grupo inglés A Cappella Porguesa, dirigido por Owen Rees, autor de las transcripciones musicales.

FRANCISCO CALERO

ACTO. *Marín, Antonio, Company, Ruiz, Sánchez, Martín y García, en la presentación.*

NUEVO DIRECTOR

EL MUSICÓLOGO ESTÁ VINCULADO AL FESTIVAL DESDE 2002

Javier Marín López sustituye a Rodrigo Checa

Javier Marín, musicólogo y docente, es licenciado en Historia y Ciencias de la Música por la Universidad de Granada y profesor de Enseñanza Secundaria. Su vinculación con el Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza se remonta al año 2002, cuando comenzó a actuar como presentador de los Conciertos Didácticos del Festival. Desde el año 2004 actúa, además, como Coordinador general del Festival y editor del volumen que incluye la programación de cada edición.

FIG. 8 María Aldea. "El XI Festival de Música Antigua estará dedicado al mecenazgo" (*Diario Jaén*, 17 abril 2007, p. 48).

también los grandes divulgadores de la programación de cada edición. Por ejemplo, en 2005, *El País* publica una entrevista a Rodrigo Checa Jódar ("La música antigua se revela como novedad"[17]) y *Diario Jaén* otra al año siguiente ("El festival busca recuperar el patrimonio musical andaluz"; FIGURA 7)[18].

Desde que asumió la dirección del festival en 2007 (FIGURA 8), Javier Marín-López ha sido protagonista de varias entrevistas que abordan su recorrido como musicólogo y programador y aspectos de la filosofía del festival. En una de las últimas, concedida a la revista *Melómano*, detalla con claridad los principios que guían este proyecto y su marca distintiva:

17 Entrevista de Rodrigo Checa Jódar concedida a Raquel Hernández. *El País*, 17 dic. 2005, ed. digital. <https://elpais.com>.

18 Aunque no pertenece al género de la entrevista, un artículo de Rodrigo Checa Jódar publicado en el *Diario Jaén* resume el ideario del FeMAUB bajo su liderazgo: "Úbeda y Baeza, ciudades culturales". *Diario Jaén*, suplemento *Paisajes*, 1 dic. 2004, p. 34; véase su reproducción facsímil en el volumen 2, Testimonios. Véase también MARÍN-LÓPEZ, Javier. "Úbeda y Baeza, Renacimiento musical / Úbeda y Baeza, Musical Renaissance". *Paradores. La revista de los Paradores de Turismo*, 22 (2007), pp. 24-30.

El FeMAUB es un paradigma de musicología aplicada a la programación concertística, como un proyecto cultural de amplio alcance que prioriza la articulación de conceptos y el contenido del proyecto artístico y trata de evitar la idea de un festival popurrí basado en la yuxtaposición inconexa de conciertos o grandes "estrellas" de la música antigua. Por ello, desde hace años se ha convertido en un evento temático, que en cada edición explora un aspecto de la música histórica hispana desde múltiples perspectivas, fomentando una escucha inteligente e informada que incide en el establecimiento de redes musicales y conexiones geográficas, y fomenta la escucha de la música no solo por medio del oído, sino también del intelecto[19].

2 Opinión: críticos y críticas

Desde el punto de vista histórico, es importante recordar que, durante al menos dos siglos, la mayoría de las personas han recibido casi todo su conocimiento sobre la creación musical, los intérpretes, las tendencias estéticas, los nuevos desarrollos y las obras significativas no de los argumentos largamente considerados y postulados en libros y artículos académicos, sino a partir de la respuesta casi instantánea de los críticos musicales en los periódicos[20]. Desde esta perspectiva, la crítica constituye una importante ayuda a la misión del FeMAUB como trasmisor de conocimiento sobre la música histórica iberoamericana de distintos períodos, y como factor de cambio de gusto y de renovación de las programaciones en el panorama concertístico. Además, la crítica musical con frecuencia proporciona el único registro de lo que sucedió realmente e incluso de cómo sonó.

Si, por un lado, la crítica requiere un conjunto de valores musicales y culturales, establecidos más o menos explícitamente para existir como una práctica social significativa, por otro, los escritos de los críticos son falibles y a veces muy personales o exclusivos de un pequeño círculo, por lo que necesitan de una contextualización y de una mirada perspicaz sobre los discursos que producen. Hay que considerar a quienes observan, narran y critican y a su entorno en conjunto, junto al objeto de sus reflexiones, que es la música y el acto del concierto.

Respecto a la cobertura crítica del FeMAUB, encontramos gran diversidad de medios de comunicación y de autores, desde críticos musicales reconocidos y considerados como autoridades que escriben en periódicos generalistas nacionales y/o revistas especializadas dedicadas al público melómano (como Juan Ángel Vela del Campo en *El País*; el musicólogo Jorge de Persia en *La Vanguardia*; o José Antonio Cantón en la revista *Scherzo* y *El Mundo*), hasta otros redactores de perfil más local, incluyendo melómanos y *amateurs*[21].

Los dos críticos que han acompañado más de cerca el festival y que produjeron la mayor cantidad de reseñas fueron el ya mencionado José Antonio Cantón y Gonzalo Pérez Chamorro, quien durante una década escribió más de cuarenta críticas para el *Diario Jaén*, periódico generalista de ámbito provincial que sigue prácticamente todas las actividades del festival. Con posterioridad, Pérez

19 [Marín-López, Javier]. "¿Qué quiere usted saber del…. Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza (FeMAUB)?" [entrevista]. *Melómano*, 271 (marzo 2021), pp. 78-81.

20 Dingle, C. (ed.). *The Cambridge History of Music Criticism…*, p. 2.

21 Como complemento a lo comentado en este apartado, el volumen 2 ofrece facsímiles de una selección más amplia de críticas musicales.

Chamorro se asentó en Madrid y se convirtió en redactor jefe de la revista *Ritmo*, la más antigua revista de música de España aún en activo, fundada en 1927. A nivel regional, la colaboración de Pablo J. Vayón (otro crítico de talla nacional) con el *Diario de Sevilla* también ha sido relevante, aunque más ocasional.

En cuanto a las revistas de música, se destaca el imponente conjunto de críticas publicadas en *Scherzo* por José Antonio Cantón y, en menor número, los textos de Juan de Vandelvira en *Ritmo*. Críticas esporádicas, pero igualmente importantes, han aparecido en *AudioClásica* (firmadas por Ernesto Morejón, Rafael Fernández de Larrinoa, Eva Sandoval y Raúl Jiménez) y *Beckmesser* (Andrés Moreno Mengíbar), entre otros medios. En este conjunto, es notoria la ausencia de mujeres, con la excepción puntual de Eva Sandoval, de quien se ha localizado apenas una crítica dedicada al FeMAUB[22]. El panorama crítico del festival muestra, pues, cómo las mujeres siguen subrepresentadas en este ámbito[23].

3 Críticas en periódicos generalistas de ámbito nacional y local

Las críticas de Juan Ángel Vela del Campo publicadas entre 2003 y 2007 en un medio nacional de gran impacto como *El País* contribuyeron a dar proyección al FeMAUB, así como las de Jorge de Persia, entre 2010 y 2016, para *La Vanguardia*. En ambos casos, se trata de textos breves (se supone que la extensión deriva de la línea editorial de los periódicos), lo que limita una apreciación detallada de las interpretaciones. La mención a la calidad e interés musical y musicológico de las programaciones son notas dominantes, así como el (re)descubrimiento y recuperación de repertorios olvidados. Entre otras propuestas, Vela del Campo alaba la recuperación de obras como la ópera *Ifigenia in Aulide*, reclamando para Martín y Soler un lugar de mayor relevancia en la vida musical contemporánea (Figura 9, siguiente página)[24]; conciertos más intimistas, como el dedicado a la "Antología poético-musical de España e Italia en el siglo XVI" por José Hernández Pastor (contratenor) y Ariel Abramovich (viola de mano de seis órdenes) –"una combinación impecable de exquisitez y rigor conceptual"[25]– y conciertos que se apoyan en una gran labor musicológica, como es el caso de la reposición en tiempos modernos del *Oficio de difuntos* de la catedral de México (*ca*. 1700), que considera un "momento estelar del festival", gracias al asesoramiento musicológico de Javier Marín-López y a la interpretación de La Grande Chapelle, dirigida por Àngel Recasens[26].

En *La Vanguardia*, Jorge de Persia usa un lenguaje tan sintético como eficaz y sugestivo para establecer puentes entre los repertorios y el patrimonio arquitectónico, es decir, los magníficos espacios de los conciertos. Hace referencia, por ejemplo, a la capilla privada de la Iglesia del Salvador (Úbeda) como escenario privilegiado para el Ensemble Plus Ultra de Michael Noone, con la "imponente polifonía de Tomás Luis de Victoria"; el "uso de uno de los muy bellos órganos del barroco andaluz (de Santa María del Alcázar y San Andrés, Baeza)" por Lorenzo Ghielmi; o "la románica Santa Cruz de Baeza" con relación a la audición de las primeras polifonías de Limoges, Moissac y Santiago a cargo del Ensemble Organum,

22 Sandoval, Eva. "Buscando el punto de sal". *AudioClásica*, 142 (nov. 2008), p. 22.

23 Sobre esta problemática, véase Hamer, Laura. "The Gender Paradox: Criticism of Women and Women as Critics". *The Cambridge History of Music Criticism…*, pp. 272-290.

24 Vela del Campo, Juan Ángel. "Maravilla en Baeza". *El País*, 8 dic. 2003, p. 37.

25 Vela del Campo, Juan Ángel. "Exquisito". *El País*, 4 dic. 2005, p. 42.

26 Vela del Campo, Juan Ángel. "Rigor e imaginación". *El País,* suplemento *Babelia,* 26 nov. 2005, p. 23.

Fig. 9 Solistas en el estreno de *Ifigenia in Aulide* de Martín y Soler (Baeza, FeMAUB 2003). Fotografía: Real Compañía Ópera de Cámara.

de Marcel Pérès, "que ayudó a elevar el espíritu con luz de velas y piedra medieval"[27] (Figura 10). En la misma línea, sobre el festival de 2015 hace referencia a "la Capella Prolationum y el Ensemble La Danserye en la catedral de Baeza, con sus "voces bien timbradas e instrumentos de leyenda (sacabuches, trombones, chirimías, cornetas, bajones, flautas) como se ve en los antiguos grabados de la época, doblando las voces de una polifonía de alto nivel (Victoria, Fernández Garzón, Guerrero, Palestrina, Ruiz Ramírez, el imponente Tavares y otros) y con alternancia instrumental vocal"[28].

En *ABC*, Alberto González Lapuente firma también algunas críticas (véanse los textos íntegros en el segundo volumen), en las que identifica tendencias interpretativas: desde el "rigor estilístico" de la Orquesta Barroca Casa da Música, dirigida por Antonio Florio, a la aproximación más "iconoclasta de moda en la interpretación de la música antigua" del grupo portugués Sete Lágrimas[29]. Aunque este crítico no sigue el festival con regularidad, escribió un artículo a modo de balance, con comentarios críticos bastante pormenorizados, sobre la edición de 2019[30].

En la prensa generalista provincial destaca Gonzalo Pérez Chamorro, un crítico especializado que, en una segunda fase de su trayectoria, se convertirá

27 Persia, Jorge de. "Arte y sensibilidad". *La Vanguardia*, 7 dic. 2011, p. 36.

28 Persia, Jorge de. "La visión del otro". *La Vanguardia*, 10 dic. 2015, p. 49.

29 González Lapuente, Alberto. "Una muestra en la cresta de la ola". *ABC*, 8 dic. 2010, p. 60.

30 González Lapuente, Alberto. "El festival recupera a Ignacio Jerusalem". *ABC*, 10 dic. 2019, ed. digital. <www.abc.es>.

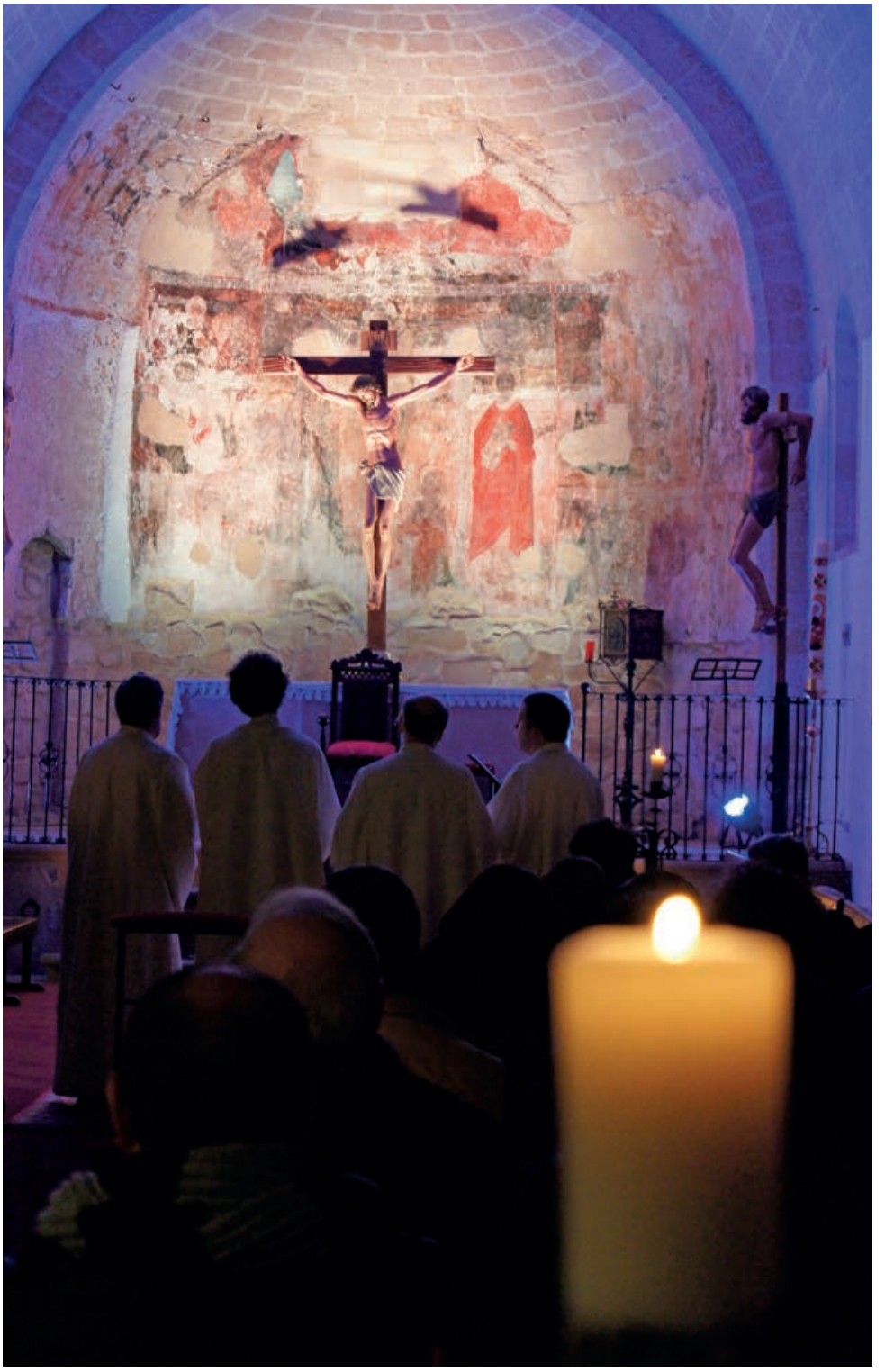


FIG. 10 *Del canto llano a las primeras polifonías (I): Limoges, Moissac y Santiago de Compostela*, Ensemble Organum (Baeza, FeMAUB 2011). Fotografía: Carlos González.

FIG. 11 Gonzalo Pérez Chamorro entrevistado por Francisco Barbero de la Blanca antes del concierto de Hopkinson Smith (Baeza, FeMAUB 2002). Fotografía: Archivo TvU.

en redactor principal de la revista *Ritmo*, como ya se mencionó (FIGURA 11). Las más de cuarenta críticas que publicó en el *Diario Jaén* durante la primera década del siglo XXI muestran un estilo propio, a veces con pinceladas de humor[31], que intenta encontrar un buen equilibrio entre los comentarios a los repertorios y a la calidad interpretativa. Es también el autor que explora, de modo más evidente, el carácter pedagógico de la crítica y del periodismo musical. En sus textos, se nota la preocupación de llegar a un público que no siempre está familiarizado con las músicas programadas por el FeMAUB. Por ejemplo, se refiere a la "música antigua" y a la "música contemporánea" como "puerta cerrada que para abrirse requiere información previa"[32], a "conciertos de música muy especializada"[33] o a la "programación muy moderna dedicada a la música antigua"[34]. Aunque indirectamente, Pérez Chamorro acaba también por caracterizar las particularidades de la vida musical asociadas al universo de los conciertos de música antigua, oponiendo los intérpretes "discretos" con perfil investigador que se dedican a las músicas desconocidas del pasado al estereotipo de las "estrellas" del canto lírico –"cantantes que cambian de vestuario hasta tres veces por concierto, [y] son caprichosos" frente a "artistas, músicos, como Andrés Cea Galán, que, además, de tocar maravillosamente […] actúa con una modestia inusual y además escribe las notas al programa"[35]–.

31 Un ejemplo: "Paul O'Dette, con su aspecto poco concertístico, cómodamente vestido y con una barba blanquecina que delata más horas frente al laúd que frente a cualquier otro lugar". PÉREZ CHAMORRO, Gonzalo. "Los sonidos de la intimidad". *Diario Jaén*, 4 dic. 2006, p. 52.

32 PÉREZ CHAMORRO, Gonzalo. "Despertar de antiguas melodías". *Diario Jaén*, 18 dic. 2002, p. 28.

33 PÉREZ CHAMORRO, Gonzalo. "Música para descansar en paz". *Diario Jaén,* 9 dic. 2005, p. 51.

34 PÉREZ CHAMORRO, Gonzalo. "Cantando a la muerte". *Diario Jaén*, 9 dic. 2010, p. 53.

35 PÉREZ CHAMORRO, Gonzalo. "Un ejemplo a seguir". *Diario Jaén*, 7 dic. 2007, p. 51.

En sus críticas, Pérez Chamorro concede especial atención a las agrupaciones más prestigiosas que acudieron al festival y otorga importancia al repertorio español, tanto a la polifonía como a la música instrumental y la ópera, con gran énfasis en el estreno de *Ifigenia en Aulide*, de Martín y Soler, "el autor español que eclipsó a Mozart", con la Real Compañía Ópera de Cámara, una de las grandes recuperaciones de la historia del FeMAUB[36]. Entre otros puntos culminantes del festival destaca a "la Real Cámara de Emilio Moreno, un violinista portentoso, de sonido bellísimo, que logra con su conjunto unas interpretaciones de lo más hondo, con un empaste milagroso pleno de dulzura" en obras del barroco español e italiano, con la participación de "la bella soprano M. Luz Álvarez, un encanto vocal que se adapta a estas músicas maravillosamente (no hace excesos de agilidades y, en cambio, su línea de canto es muy inspirada)"[37]. Otro concierto considerado "extraordinario" por Pérez Chamorro fue la actuación de los Tallis Scholars, que considera "el conjunto vocal más perfecto de la historia de la música": a "los Victoria, Lobo y Guerrero, genios del Siglo de Oro", los Tallis "con su habitual perfección, añaden un plus ultra de expresividad concentrada, austeridad mística y un no sé qué en esa perfección formal y extraterrestre desde la primera a la última nota que cantan"[38].

Entre los colaboradores de la prensa local, cabe mencionar a otros críticos como Pablo J. Vayón en el *Diario de Sevilla*, quien, junto con la apreciación de los conciertos, no deja de referir cuestiones de política cultural (véase, por ejemplo, su artículo "Sobre crisis y batallas"[39]). Sus comentarios a la interpretación suelen ser bastante detallados, como en el caso de Carlos Mena: "En una madurez extraordinaria, el contratenor vitoriano no sólo mostró la solidez de sus medios, con un registro grave que no hace sino crecer y un agudo verosímil y redondo, sino que dio una lección de cómo decir los textos, de cómo explotar al límite los matices expresivos de una obra"[40].

Entre los críticos que ocasionalmente han escrito sobre el festival se encuentra también Javier Extremera, cuyos comentarios a la recuperación de la música del maestro de capilla Juan Manuel de la Puente por la Orquesta Barroca de Sevilla, dirigida por Enrico Onofri, recurren a sugerentes adjetivos que intentan traducir las sensaciones de la audición: "estremecedoras melodías", "tensión luminosamente aterradora", "escalofrío [de] la expresividad casi operística de la soprano" (Figura 12, siguiente página)[41].

Aunque no pueden ser considerados críticas en el sentido convencional, otros artículos aportan información sobre la experiencia del concierto e incluso su impacto sensorial en el público. Es el caso de los escritos de Fernando Sánchez Resa publicados en la web de la *Revista de antiguos alumnos de Magisterio de la SAFA de Úbeda*: textos con impresiones personales de un apasionado melómano, que alaba con entusiasmo muchos aspectos del festival y de la región, usando un discurso descriptivo sobre los espacios, ambientes y músicos, a veces con rasgos literarios y observaciones comparables al reportaje. El extracto del texto que escribió

36 Pérez Chamorro, Gonzalo. "El autor que eclipsó a Mozart". *Diario Jaén*, 8 dic. 2003, p. 52.

37 Pérez Chamorro, Gonzalo. "El sonido musical creado en el siglo de Velázquez". *Diario Jaén*, 9 dic. 2002, p. 51.

38 Pérez Chamorro, Gonzalo. "La hora del té". *Diario Jaén*, 9 dic. 2008, p. 54.

39 Vayón, Pablo J. "Sobre crisis y batallas". *Diario de Sevilla*, 11 dic. 2012, p. 43.

40 Vayón, Pablo J. "Un festival modelo". *Diario de Sevilla*, 9 dic. 2011, p. 50.

41 Extremera, Javier. "Música resucitada". *Viva Jaén*, 30 nov. 2011.

Fig. 12 La soprano María Espada en *Espacio, sonido y afectos en la Catedral de Jaén* (Jaén, FeMAUB 2011). Fotografía: Michal Novak.

a propósito del concierto de clausura de la 20ª edición del FeMAUB (2016) es bien ilustrativo de su estilo:

> […] el íntimo encuentro con músicas dormidas y rescatadas por sabias manos, maravillosamente interpretadas con instrumentos apropiados y en diferentes enclaves jaeneros del arquitecto Andrés de Vandelvira; las puestas de cine de ambas ciudades patrimoniales; su peculiar y dadivosa gastronomía; el encanto de magníficas y trabajadas voces; la creciente y sorprendente investigación musicológica…, me han situado en unas coordenadas espacio-temporales cercanas al gozo espiritual y anímico más puro[42].

42 Sánchez Resa, Fernando. "Dos décadas hermanando sensibilidades!". *Revista de antiguos alumnos de magisterio de SAFA de Úbeda*, 13 dic. 2006, ed. digital. <https://aasafaubeda.com/nueva>.

4 Revistas especializadas en música

Entre las publicaciones especializadas en música, la cobertura más intensa del FeMAUB se debe a la revista *Scherzo*, gracias a las críticas de José Antonio Cantón (Figura 13), quien desde 2005 hasta el presente ha venido publicando tanto reseñas generales a página completa como críticas de conciertos individuales (esto último con especial intensidad en los últimos años). Este acompañamiento, año a

FIG. 13 José Antonio Cantón (dcha.) y Jesús Barroso (a su lado) reciben el reconocimiento a la prensa de manos de Felipe Serrano (izq.) y Yolanda de la Fuente (a su lado), autoridades institucionales, en la gala del 20° aniversario (Úbeda, FeMAUB 2016). Fotografía: FeMAUB.

año, proporciona al propio crítico una visión diacrónica comparativa. En sus crónicas anuales, cada texto comenta más de un concierto, lo que no deja mucho espacio para profundizar; pero aun así, en varios casos se presentan comentarios más técnicos y detallados que en la mayor parte de las publicaciones generalistas. Aspectos históricos y estéticos de los repertorios y particularidades de su recuperación, es decir, la vocación musicológica del FeMAUB, están bastante presentes en los artículos de Cantón y emerge, desde luego, de títulos como "Creciendo con la musicología" (festival de 2006) o "El sonar de la musicología" (2012). Otros títulos siguen con frecuencia las temáticas del festival. La selección de los intérpretes comentados tiende hacia los nombres más importantes a nivel internacional, tanto españoles como extranjeros, lo que está en sintonía con la línea editorial de *Scherzo*, a pesar de hacer referencia a músicos más jóvenes también.

El estilo de escritura de Cantón combina elementos de análisis crítico con otros más explicativos a modo didáctico, como ilustra el comentario que dedica al cuarteto de flautas dulces Flanders Recorder Quartet, al cual atribuye "enorme musicalidad, dominio del sonido y asombrosa conjunción polifónica":

> poder escuchar el efecto de sonido de campanas en algunos momentos de su actuación se hace impensable que provenga de unos instrumentos de limitada flexibilidad en su emisión sonora, pero que son tratados con una técnica difícil de imaginar y sólo comprensible y desarrollada tras muchos años y arduos procesos de investigación en su colección de diferentes flautas[43].

43 CANTÓN, José Antonio. "En torno al 'divino' Morales". *Scherzo*, 193 (en. 2005), p. 18.

Su discurso también incorpora dimensiones sensoriales y emocionales. Al igual que otros críticos, se muestra impresionado con la actuación de los Tallis Scholars –"La interpretación de la Missa Batalla (a seis voces) del mejicano Francisco López Capillas (1614-1674) fue un prodigio de conjunción, transparencia vocal y elevación espiritual"[44]– y con otros grupos vocales, como el Choir of the Queen's College Oxford (dir. Owen Rees), en una actuación dedicada a la polifonía mexicana en honor de María, "recordada entre las mejores" de la historia del festival[45].

En la edición del vigésimo aniversario del FeMAUB (2016), Cantón destaca con entusiasmo dos citas singulares: el sexteto vocal femenino perteneciente al grupo coral Psallentes y Las Arpas Sonorosas, con la presentación en concierto de dos arpas hispanas de dos órdenes por primera vez en tiempos modernos[46]. Considera el concierto de Psallentes (dir. Hendrik Vanden Abeele), con música de Josquin des Prez y Ockeghem, "memorable" y la intepretación "todo un portento de afinación e igualdad en carácter tímbrico pudiendo mantener notas tenidas durante minutos sin que el oyente pueda distinguir los momentos de enlace e incorporación de las cantantes, dando la sensación en algunos momentos de puro sonido digital"[47].

También valora las reconstrucciones musicológicas de ceremonias litúrgicas, como las "Conmovedoras 'vísperas' en la Catedral de Jaén", con Javier Artigas y la Schola Antiqua[48], y las "esplendorosas" *Vísperas* de Monteverdi, en la catedral de Baeza, con los grupos La Fenice, Capella Prolationum y La Danserye, dirigidos por Jean Tubéry, que comenta con bastante precisión: Tubéry "cuidó el sonido del grupo instrumental dando exquisito tratamiento técnico al *sostenuto* y al *legato* en la cuerda, haciendo que sus ligaduras de articulación surgieran de manera orgánica y natural como si se tratara del habla" (Figura 14)[49].

Otro "verdadero hito en la historia de festival" para Cantón fue la actuación de The Marian Consort:

> La homogeneidad tímbrica de los dos grupos corales que requiere la obra de Palestrina quedó patente con asombrosa perfección, cualidad que vino reforzada por la pulcritud de dicción de cada uno de los cantantes […]. La fluidez con la que fueron dirigidos por el maestro Rory McCleery permitía que el resultado de su discurso pareciera no ser de este mundo[50].

Otros críticos, como Pablo J. Vayón –que publica en su blog *El martillo sin dueño* un amplio artículo sobre la edición de 2010, dedicada a Portugal[51]–, Pedro González Mira y Juan de Vandelvira firman críticas en revistas especializadas. Los dos últimos colaboran con la revista *Ritmo*: González Mira escribe sobre el festival de 2013[52] y Vandelvira dedica reseñas a las tres últimas ediciones del FeMAUB[53]. Aunque la opinión es favorable para la mayoría de los conciertos –elogiando, por ejemplo, las *Vísperas* de Monteverdi dirigidas por Jean Tubéry (2018)– se apuntan también, de forma clara, algunos conciertos "decepcionantes". Es el caso del Euskal Barrokensemble, dirigido por Enrike Solinís. Vandelvira justifica las razones (entre ellas, aspectos relacionados con la improvisación y el uso de voces inadecuadas),

44 Cantón, José Antonio. "Música y mecenazgo". *Scherzo*, 226 (en. 2008), p. 40.

45 Cantón, José Antonio. "Polifonía mexicana en honor a María". *Scherzo*, 336 (en. 2018), p. 27.

46 Cantón, José Antonio. "Dos grandes acontecimientos en Úbeda y Baeza". *Scherzo*, dic. 2016, ed. digital. <https://scherzo.es>.

47 *Idem*.

48 Cantón, José Antonio. "Conmovedoras 'Vísperas' en la Catedral de Jaén". *Scherzo*, dic. 2018, ed. digital. <https://scherzo.es>.

49 Cantón, José Antonio. "Esplendorosas 'Vísperas' en la Catedral de Baeza". *Scherzo*, dic. 2018, ed. digital. <https://scherzo.es>.

50 Cantón, José Antonio. "Stendhaliana perfección vocal". *Scherzo*, 12 dic. 2019, ed. digital. <https://scherzo.es>.

51 Vayón, Pablo J. "Memento mori". Blog *El martillo sin dueño* v.2, 11 dic. 2010. <http://elmartillosinmetre.blogspot.com>.

52 González Mira, Pedro. "Ubeza". *Ritmo*, 860 (feb. 2013), p. 38.

53 Vandelvira, Juan de. "Los festivales son para el invierno". *Ritmo*, 17 dic. 2018, ed. digital; versión reducida en papel: *Ritmo*, 925 (en. 2019), p. 43; "El festival de música antigua del futuro". *Ritmo*, 12 dic. 2019, ed. digital; versión reducida en papel: *Ritmo*, 936 (en. 2020), p. 55; "El milagro del FeMAUB". *Ritmo*, 10 dic. 2020, ed. digital; versión reducida en papel: *Ritmo*, 246 (en. 2021), p. 51. Ediciones digitales: <https://www.ritmo.es>.

FIG. 14 Jean Tubéry dirigiendo las *Vísperas* de Monteverdi en el FeMAUB (Baeza, FeMAUB 2018). Fotografía: Universidad de Jaén.

pero también demuestra su posición escéptica frente a este tipo de incursiones de la llamada *world music* al mundo de la música antigua: "un concierto más propio de 'La mar de músicas' u otro festival de músicas del mundo". Con respecto a la edición de 2019, Vandelvira habla de un "futuro modelo para la gestión de estos eventos" y considera, "con permiso de Europa Galante", el punto culminante del festival el concierto de Nereydas centrado en la figura de Ignacio Jerusalem, "compositor totalmente ignoto para la mayoría del público". Sobre la edición del 2020, ya en plena pandemia, destaca la novedad de los conciertos en *streaming*, pero solo hace comentarios críticos a los que pudo ver en directo.

También las críticas publicadas en *AudioClásica* por Eva Sandoval[54], Rafael Fernández de Larrinoa[55], Ernesto Morejón[56] y Raúl Jiménez[57] demuestran conocimientos musicales sólidos y exigencia con el nivel de los intérpretes, al igual que ocurre con los tres textos publicados por Andrés Moreno Mengíbar en la revista online *Beckmesser* sobre el festival de 2019[58]. Acompañados por la contextualización de los programas, los comentarios inciden en aspectos técnicos valorados por el crítico como la "agilidad", el "virtuosismo", la "brillantez del sonido", el "sentido del ritmo" y la "pulsación precisa y nítida" en el caso de los instrumentistas (los clavecinistas Ignacio Prego e Inés Moreno (FIGURA 15, SIGUIENTE PÁGINA) y los violinistas Tur Bonet

54 SANDOVAL, Eva. "Buscando el punto de sal". *AudioClásica*, 142 (nov. 2008), p. 22.

55 FERNÁNDEZ DE LARRINOA, Rafael. "Música antigua para todos". *AudioClásica*, 153 (feb. 2010), p. 18.

56 MOREJÓN, Ernesto. "Lugar de reencuentros". *AudioClásica*, 164 (en. 2011), pp. 22-23.

57 JIMÉNEZ, Raúl. "Luchando contra los elementos". *AudioClásica*, 174 (en. 2012), ed. digital. <http://www.audioclasica.com> [web no disponible].

58 MORENO MENGÍBAR, Andrés. "Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza (I), (II) y (III)". *Beckmesser*, 9 y 11 dic. 2019. <https://www.beckmesser.com>.

Fig. 15 *Italia y su influencia en España y las Américas*, Inés Moreno Uncilla (Úbeda, FeMAUB 2019). Fotografía: FeMAUB.

y Fabio Biondi). Al contrario que otros críticos, muestra reservas sobre la actuación de The Marian Consort: "Se trata del clásico coro británico, más interesado en la belleza de conjunto de su sonido, sobre la base de la igualación de timbres, que en la atención a la expresión de los afectos", lo cual "redunda en versiones impecables desde el punto de vista sonoro (en ese sentido fueron espectaculares los sobreagudos del *Miserere* de Allegri), pero monótonas, ayunas de emoción".

A pesar de una cierta especialización de los críticos activos en las revistas de música, pocas veces se abordan cuestiones más específicas de las interpretaciones históricamente informadas (por ejemplo, aspectos de la ornamentación, de la realización del bajo continuo, de la técnica vocal e instrumental, de las afinaciones y temperamentos, etc.). Estas aparecen, sobre todo, en los discursos de musicólogos, cuando escriben reseñas de conciertos asociados a las actividades académicas del festival. El concepto de "música antigua" surge en la mayor parte de los textos como algo ya enraizado en la vida musical que no necesita de problematización[59]; se escribe para una especie de "comunidad imaginada" que comparte ideas sobre la música antigua. Incluso los textos con una dimensión más didáctica se centran en la contextualización de compositores y obras poco conocidos que hay que dar a conocer al público, y no tanto en aspectos de la praxis de ejecución.

Entre las excepciones, se encuentra Egberto Bermúdez, músico y musicólogo colombiano y asiduo asistente al FeMAUB, que plantea la cuestión de los límites

59 Sobre la historia del movimiento de la música antigua, las principales cuestiones asociadas desde un punto de vista práctico y teórico, incluyendo polémicas y perspectivas recientes, véase Butt, John. *Playing with History*. Cambridge, Cambridge University Press, 2002; y Haynes, Bruce. *The End of Early Music: A Period Performer's History of Music for the Twenty-First Century*. Oxford y Nueva York, Oxford University Press, 2007.

entre la musicología y la interpretación históricamente informada a propósito de los conciertos de La Grande Chapelle y Música Ficta en el festival de 2013 ("Sones de ida y vuelta"), con villancicos de las catedrales de Guatemala, México y Lima[60]. Escribir en un periódico como el *Bulletin of the Historical Harp Society* le permite dejar algunas preguntas para reflexión futura sobre las opciones tomadas:

> ¿Cuán similares fueron las instituciones musicales de Lima y Guatemala entre 1680 y 1700? ¿Es correcto interpretar las obras de Guerrero (1570) y Gutiérrez de Padilla (1650) con las mismas fuerzas musicales? ¿Dónde está el límite entre puristas y musicólogos y soluciones interpretativas que podrían funcionar bien para el público en general?

5 Reseñas de actividades académicas

Tomando como punto de partida el reto de Bermúdez –ejemplo del diálogo siempre estimulante, pero no siempre pacífico, entre musicología, música práctica y públicos– dejamos algunas notas finales sobre las repercusiones en la prensa de las actividades académicas organizadas desde 2001 en el ámbito del FeMAUB[61]. Con carácter científico-universitario de talla internacional, estas han reunido en la Universidad Internacional de Andalucía, Campus "Antonio Machado" de Baeza, desde personalidades de referencia en la musicología hasta estudiantes que están iniciando su trayectoria investigadora, en cursos de musicología y talleres de interpretación, congresos y conferencias. Diversas revistas académicas de ámbito musicológico han publicado reseñas de esas actividades en las que, con frecuencia, ponen en relación los trabajos científicos presentados en las actividades académicas con la concretización sonora en los conciertos. Los autores de las reseñas son musicólogos que han participado en los congresos, algunos de ellos detentores de carreras profesionales en la música antigua, lo que permite combinar el conocimiento de las prácticas interpretativas con la discusión de aspectos teóricos y metodológicos.

El título del primer congreso en 2006 ("Música y músicos en instituciones eclesiásticas: Andalucía en la Edad Moderna") fue el tema de un artículo firmado por José Máximo Leza en *Early Music*[62]. Entre 2014 y 2020, la *Revista de Musicología* de la SEdeM ha publicado artículos sobre otros congresos y conciertos del festival, con autoría de Yael Bitrán Goren, Omar Morales Abril, Carolina Sacristán Ramírez (Figura 16, siguiente página), Gabrielle Kaufman, Susana Sarfson y Jesús Herrera, Luisa Vilar-Payá y Fernanda Muñoz Salazar[63]. Las temáticas incidían principalmente en las músicas iberoamericanas, aunque en 2016 el foco fueron los *performance studies* y en 2019 las músicas galantes a proposito del 250º aniversario de Ignacio Jerusalem (1707-1769). Eduardo Contreras Soto escribió sobre el congreso-festival del 2017 un amplio ensayo en *Diagonal: An Ibero-American Music Review* y Drew Edward Davies es el autor de *reports* de los congresos de 2017 y 2019 para *Eighteenth-Century Music*[64].

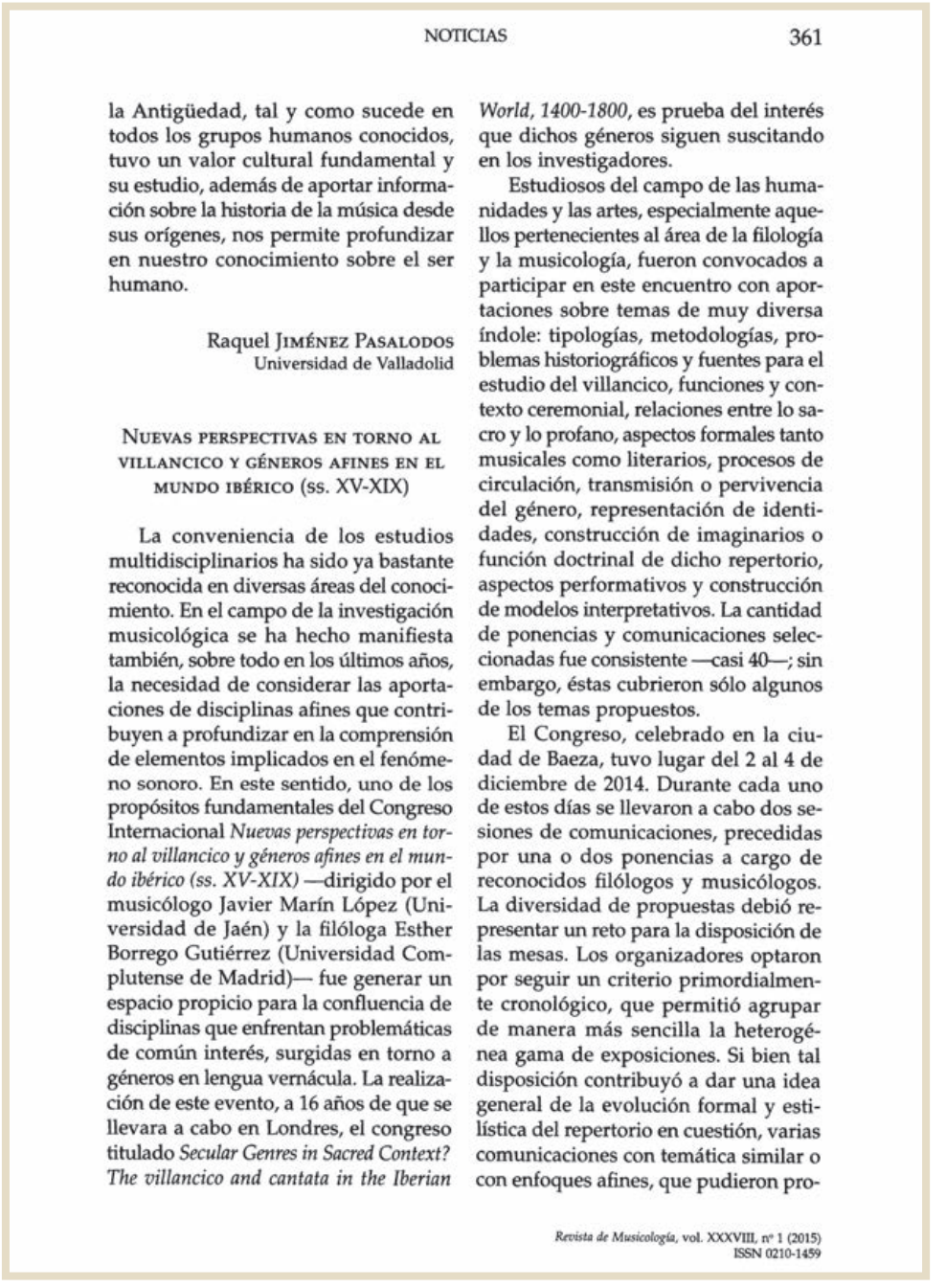
60 Bermúdez, Egberto. "Harps at Úbeda y Baeza". *Bulletin of the Historical Harp Society*, 24, 1 (2014), pp. 6-7.

61 Sobre las actividades académicas del FeMAUB, véase el ensayo de Drew Edward Davies en este mismo volumen.

62 Leza, José Máximo. "Music and Musicians in Ecclesiastical Institutions". *Early Music*, 35, 4 (2007), pp. 680-683. Sobre este encuentro, véase también la reseña publicada por Vela del Campo, Juan Ángel. "Días de diálogos". *Goldberg. Early Music Magazine / Revista de música antigua*, 44 (2008), p. 4.

63 Publicadas en los siguientes volúmenes de la *Revista de Musicología*: Bitrán Goren, Yael y Morales Abril, Omar. "Músicas coloniales en Úbeda y Baeza", 37, 1 (2014), pp. 345-349; Sacristán Ramírez, Carolina y Morales Abril, Omar. "Nuevas perspectivas en torno al villancico y géneros afines en el mundo ibérico (ss. XV-XIX)", 38, 1 (2015), pp. 361-365; Kaufman, Gabrielle. "Los *performance studies* entran en la agenda española", 40, 1 (2017), pp. 357-361; Sarfson, Susana y Herrera, Jesús. "Ecos de México en España... y de España en México: I Congreso MUSAM", 41, 1 (2018), pp. 390-394; y Vilar-Payá, Luisa y Muñoz Salazar, Fernanda. "Tradición transnacional: los estilos galantes en el 250 aniversario del fallecimiento de Ignacio Jerusalem", 43, 1 (2020), pp. 437-446.

64 Contreras Soto, Eduardo. "El Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza, y su Congreso Internacional "De Nueva España a México: El Universo Musical Mexicano entre Centenarios (1517-1917)". *Diagonal: An Ibero-American Music Review*, 3, 2 (2020), pp. 48-55. <https://escholarship.org/uc/item/74q8n20h> [consulta 02-07-2021]; y Davies, Drew Edward. "De Nueva España a México: El Universo musical mexicano entre centenarios (1517-1917): Universidad Internacional de Andalucía, Sede Antonio Machado, Baeza, 4-5 December 2017". *Eighteenth-Century Music*, 15, 2 (2018), pp. 285-288; e "Ignacio Jerusalem 250: Músicas galantes entre Italia, la Península Ibérica y el Nuevo Mundo, Baeza, 4-5 December 2019", 17, 2 (2020), pp. 302-305.



NOTICIAS 361

la Antigüedad, tal y como sucede en todos los grupos humanos conocidos, tuvo un valor cultural fundamental y su estudio, además de aportar información sobre la historia de la música desde sus orígenes, nos permite profundizar en nuestro conocimiento sobre el ser humano.

Raquel JIMÉNEZ PASALODOS
Universidad de Valladolid

NUEVAS PERSPECTIVAS EN TORNO AL VILLANCICO Y GÉNEROS AFINES EN EL MUNDO IBÉRICO (SS. XV-XIX)

La conveniencia de los estudios multidisciplinarios ha sido ya bastante reconocida en diversas áreas del conocimiento. En el campo de la investigación musicológica se ha hecho manifiesta también, sobre todo en los últimos años, la necesidad de considerar las aportaciones de disciplinas afines que contribuyen a profundizar en la comprensión de elementos implicados en el fenómeno sonoro. En este sentido, uno de los propósitos fundamentales del Congreso Internacional *Nuevas perspectivas en torno al villancico y géneros afines en el mundo ibérico (ss. XV-XIX)* —dirigido por el musicólogo Javier Marín López (Universidad de Jaén) y la filóloga Esther Borrego Gutiérrez (Universidad Complutense de Madrid)— fue generar un espacio propicio para la confluencia de disciplinas que enfrentan problemáticas de común interés, surgidas en torno a géneros en lengua vernácula. La realización de este evento, a 16 años de que se llevara a cabo en Londres, el congreso titulado *Secular Genres in Sacred Context? The villancico and cantata in the Iberian World, 1400-1800*, es prueba del interés que dichos géneros siguen suscitando en los investigadores.

Estudiosos del campo de las humanidades y las artes, especialmente aquellos pertenecientes al área de la filología y la musicología, fueron convocados a participar en este encuentro con aportaciones sobre temas de muy diversa índole: tipologías, metodologías, problemas historiográficos y fuentes para el estudio del villancico, funciones y contexto ceremonial, relaciones entre lo sacro y lo profano, aspectos formales tanto musicales como literarios, procesos de circulación, transmisión o pervivencia del género, representación de identidades, construcción de imaginarios o función doctrinal de dicho repertorio, aspectos performativos y construcción de modelos interpretativos. La cantidad de ponencias y comunicaciones seleccionadas fue consistente —casi 40—; sin embargo, éstas cubrieron sólo algunos de los temas propuestos.

El Congreso, celebrado en la ciudad de Baeza, tuvo lugar del 2 al 4 de diciembre de 2014. Durante cada uno de estos días se llevaron a cabo dos sesiones de comunicaciones, precedidas por una o dos ponencias a cargo de reconocidos filólogos y musicólogos. La diversidad de propuestas debió representar un reto para la disposición de las mesas. Los organizadores optaron por seguir un criterio primordialmente cronológico, que permitió agrupar de manera más sencilla la heterogénea gama de exposiciones. Si bien tal disposición contribuyó a dar una idea general de la evolución formal y estilística del repertorio en cuestión, varias comunicaciones con temática similar o con enfoques afines, que pudieron pro-

Revista de Musicología, vol. XXXVIII, nº 1 (2015)
ISSN 0210-1459

FIG. 16 Inicio de la reseña del congreso *Nuevas perspectivas en torno al villancico y géneros afines en el mundo ibérico* de Carolina Sacristán y Omar Morales para la *Revista de Musicología*, 2014. Fotografía: SEdeM.

Conclusiones

En el contexto de la vida musical, un festival es, por naturaleza, un evento extraordinario que se distingue de las habituales temporadas de conciertos y otros

espectáculos musicales que tienen lugar a lo largo del año. Propuestas de programación inusuales (a menudo con un hilo conductor temático o basadas en un concepto), intérpretes especializados en un determinado campo musical, los espacios elegidos para los conciertos, actividades pedagógicas y/o académicas, la conexión con otras artes y con aspectos de la cultura, el patrimonio, la sociedad o el paisaje y entorno territorial en el que se desarrolla el festival son características que contribuyen a esta excepcionalidad. A su vez, todo ello forma parte de la vocación de la propia prensa de informar y analizar de diferentes maneras (incluida la crítica) lo que se sale de las rutinas habituales. En este sentido, además de la innegable importancia adquirida por el FeMAUB (como acción cultural, turística, educativa y socioeconómica), este carácter de evento excepcional y la novedad de los repertorios que se desvelan cada año se configuran como fuertes factores de atracción de la cobertura periodística. Esta implica a agentes mediadores y medios de comunicación con distintos perfiles que aportan gran variedad de discursos y, por tanto, proporcionan varios niveles de lectura.

El hecho de que el FeMAUB se haya constituido como un caso paradigmático de "musicología aplicada a la programación de conciertos" no excluye a públicos no familiarizados con estos repertorios, asumiendo la prensa deliberadamente un papel destacado al servicio de esa misión, creando puentes de comunicación y de contextualización de los programas. Al mismo tiempo, los melómanos más conocedores, músicos y musicólogos también encuentran algunos espacios en los que la prensa trata con mayor profundidad las propuestas musicales y otras actividades del festival, aunque, por supuesto, a través de la mirada de quienes escriben, es decir, mediante visiones y opiniones condicionadas por la formación, el *background* musical, la personalidad e intereses artísticos y culturales de periodistas y críticos (y también de musicólogos), así como por la tipología de los medios donde publican.

Desde la prensa generalista a los periódicos científicos del mundo académico, pasando por las revistas dedicadas a los melómanos, un complejo juego de espejos reflejó múltiples aspectos del FeMAUB a lo largo de estos veinticinco años, al tiempo que ayudó a construir su reputación a través de las imágenes devueltas a una vasta comunidad de profesionales y aficionados de la música antigua, que se articula tanto en una dimensión territorial e identitaria como en el espacio global. Este complejo mosaico convierte al FeMAUB en un ejemplo especialmente interesante de caso de estudio sobre la recepción en la prensa escrita y sobre el papel del periodismo y la crítica musical en la construcción de la imagen de un festival y de su historia. Además, noticias, críticas, entrevistas y otros artículos reflejan una parte significativa de los caminos del movimiento de la música antigua en España y a nivel internacional en las últimas décadas, así como el diálogo entre música práctica y musicología en el mundo iberoamericano. Futuros estudios sobre la relación de otros festivales con la prensa y su comparación con el FeMAUB podrán contribuir a una visión aún más amplia y a lanzar nuevas perspectivas de análisis en el futuro.

Resumen

Este capítulo examina varios proyectos en los que participan artistas, desarrollados en el marco de una iniciativa de investigación sobre las audiencias en la Guildhall School de Londres, cuyo objetivo es profundizar en la conexión entre músicos clásicos y sus audiencias en directo. Estos proyectos han conllevado un aumento en la comunicación audiencia-músico antes, durante y después del concierto, así como la evaluación del impacto de esta tanto sobre los músicos como sobre la audiencia. Se analizan las implicaciones de los datos obtenidos de estos proyectos para la investigación y la práctica musical. También se estudia cómo las conclusiones de este análisis pueden adaptarse y ampliarse para reflejar el contexto actual, marcado por la pandemia global y la actividad concertística a través de Internet. Con motivo del 25º aniversario del FeMAUB, se conectan los datos anteriores particularmente con las audiencias de la música antigua en directo.

Abstract

This chapter will review a range of artist-involved projects undertaken within an "understanding audiences" research initiative at the Guildhall School London, aimed at deepening the connection between classical musicians and their live audiences. The projects have involved augmenting audience-musician communication before, during, and after a concert, and evaluating the impact on both musicians and audience. Implications for research and musical practice are discussed. The chapter will also discuss how the understandings gained previously may be adapted and enlarged to reflect the current global COVID-19 context. On the occasion of the 25th Anniversary of the FeMAUB, I address what is known about audiences for live early music, and connect this to the wider research context.

AUDIENCIAS CONTEMPORÁNEAS PARA LA MÚSICA CLÁSICA: EVALUACIÓN TEÓRICA Y PRÁCTICA Y APLICACIÓN A LA MÚSICA ANTIGUA

John Sloboda[1]

Introducción

En el contexto de la investigación y el desarrollo de las audiencias en el ámbito de la música clásica se ha observado un declive a largo plazo en la asistencia a conciertos. Puesto que la interpretación en directo es el núcleo de la práctica y la formación interpretativa, este declive supone una serie de retos para la profesión. Este capítulo examina varios proyectos en los que participan artistas, desarrollados en el marco de una iniciativa de investigación sobre las audiencias en la Guildhall School de Londres, cuyo objetivo es profundizar en la conexión entre músicos clásicos y sus audiencias en directo, las cuales pueden ser en ocasiones bastante distantes y poco implicadas. Estos proyectos han conllevado un aumento en la comunicación audiencia-músico antes, durante y después del concierto, así como la evaluación del impacto de esta tanto sobre los músicos como sobre la audiencia. Mejoras antes del concierto incluyen asistir a un ensayo y participar en debates entre artistas. Durante un concierto, estas mejoras suponen interacciones improvisadas y oportunidades para que la audiencia participe. Después del concierto, son importantes los mecanismos que permiten conocer las impresiones de la audiencia y el diálogo artista-audiencia. Los datos indican que las intervenciones identificadas como estéticamente significativas son aquellas que permiten una implicación más profunda y activa con el contenido y el proceso musical, una comprensión de la autenticidad y humanidad de los músicos, y el realce de la interpretación musical en vivo como un proceso

1 Doctor en psicología de la música por la Universidad de Londres y Profesor de investigación en la Guildhall School of Music and Drama de Londres. Catedrático emérito en la Universidad de Keele.

de continuo descubrimiento, más que como la presentación de un producto final inescrutable y perfecto. En este capítulo se analizan las implicaciones de estos datos para la investigación y la práctica musical. En el contexto global actual, marcado por la crisis de la COVID-19, los conciertos en directo no se han permitido inicialmente, pero ha habido mucha actividad a través de Internet. Este capítulo también estudia cómo las conclusiones del análisis anterior pueden adaptarse y ampliarse para reflejar el contexto actual, utilizando ejemplos de conciertos interpretados en el pico del confinamiento global (de marzo a mayo de 2020). Finalmente, en honor al 25º aniversario del FeMAUB, este capítulo expone cuanto sabemos acerca de las audiencias de la música antigua en directo, conectando estos datos con el contexto de la investigación presentada anteriormente.

1 Asistencia a conciertos en directo de música clásica: motivaciones de la audiencia

La asistencia a eventos con música clásica en directo ha ido decayendo progresivamente durante décadas, tanto en términos absolutos como en relación a otras artes. Por ejemplo, el "National Endowment for the Arts" de Estados Unidos (en adelante, NEA) ha emitido periódicamente informes sobre la participación del público en las artes. La Figura 1 presenta algunas cifras extraídas de informes sucesivos desde 1982 hasta 2017. La asistencia a conciertos de música clásica ha decaído progresivamente a lo largo del periodo, mientras que en otros ámbitos, como la visita a galerías de arte, no se percibe este declive.

El estudio del NEA también tiene en consideración la demografía. Uno de los contribuidores más notables a este declive es el cambio de edad en el perfil de las audiencias. La media de edad de las audiencias de música clásica va en aumento. Sandow comenta los datos del NEA del siguiente modo:

> En 1992 el mayor grupo de edad en la audiencia de música clásica estaba entre 35 y 44 años. En 2002 el mayor grupo de edad estaba entre 45 y 54 años. En otras palabras, se trataba de las mismas personas que componían el grupo en 1992 y que habían envejecido diez años[2].

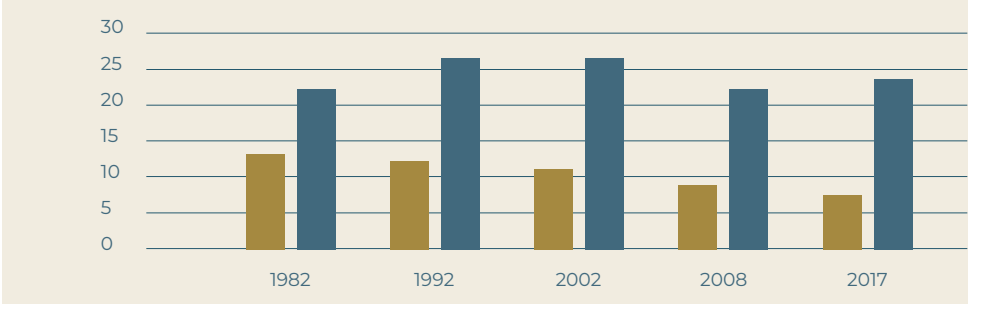


Fig. 1 Porcentaje de adultos de Estados Unidos que han asistido al menos una vez a una actividad de música clásica (■) o galerías de arte (■) en los últimos doce meses. Fuente: NEA. <https://www.arts.gov/artistic-fields/research-analysis>. Elaboración propia.

2 Sandow, Greg. "Rebirth: The Future of Classical Music. Chapter 2 – Dire Data" (2007). <http://www.artsjournal.com/sandow/2007/01/rebirth.html> [consulta 13-04-2021]: "In 1992 the largest age group in the classical music audience was 35-44. In 2002 the largest age group was 45-54. The same people, in other words, who were the largest age group in 1992 have now grown ten years older".

Este perfil de edad se reproduce también en Reino Unido, donde los datos de la Oficina Nacional de Estadística mostraban que, mientras el 16% del grupo de entre 55 y 64 años había asistido a un concierto de música clásica, la cifra para el grupo de menores de 35 años estaba en torno al 5%. Esto contrasta con el 90% de asistencia del mismo grupo de edad al cine y a conciertos pop[3].

Este declive presenta un problema existencial para la profesión de la música clásica y para las instituciones que enseñan esta disciplina, como conservatorios y escuelas de música. Los resultados sugieren que los conciertos clásicos no han tenido éxito a la hora de dar a las audiencias, particularmente a las más jóvenes, lo que estas buscan. En apoyo de esta idea, Dobson analizó las respuestas de adultos jóvenes con intereses culturales que asistían a sus primeros conciertos de música clásica, y encontró que valoraban mucho la inclusión y la participación y buscaban el sentido que tenía su asistencia para los intérpretes, quienes querían crear en colaboración con la audiencia un entorno único, y no solo exponer las obras que el público podría escuchar en casa[4].

En respuesta a estos resultados, Sloboda y Ford han articulado cuatro dimensiones clave sobre las que los eventos en vivo podrían variar y que podrían ayudar a explicar por qué los conciertos de música clásica han experimentado tal dificultad[5]. La primera dimensión es "obra establecida versus obra nueva" y en qué proporción. Con "obra establecida" se alude a una obra del repertorio a la que se ha atribuido valor, normalmente creada por autores o compositores del pasado. En general, los programas de los grandes auditorios de música clásica se concentra en "obras establecidas". En contraste, los programas de los principales teatros tienen una muy alta proporción de obras nuevas junto con las establecidas. Incluso las galerías de arte, que construyen su reputación sobre obras establecidas y otras de artistas ya fallecidos, tienden a tener importantes exposiciones de trabajos relativamente recientes o no exhibidos con anterioridad.

La segunda dimensión es "predecible versus impredecible". Esto está determinado por factores como la naturaleza y orden del programa, si se conoce por anticipado o no, y el nivel de improvisación o momentos *ad libitum* que pueden encontrarse. Muy frecuentemente, no hay un programa previo en los conciertos pop, folk o de jazz. En los teatros, las producciones suelen cambiar los decorados, la iluminación y el vestuario. Los conciertos clásicos, en contraste, son a menudo altamente predecibles. El programa especifica exactamente lo que se va a tocar, en qué orden, y los grados de libertad de los intérpretes son bastantes limitados. Lo que tocan, cómo se colocan sobre el escenario, cómo se comportan o su atuendo son muy similares de un evento a otro. La improvisación es mínima y frecuentemente reducida a los márgenes, como en los bises, que de alguna manera pueden verse como el reconocimiento por parte de los intérpretes de que el evento principal no ha logrado satisfacer una necesidad importante de la audiencia. Cuanto más predecible, más difícil es generar el sentido de un evento y hacerlo especial. En una galería de arte hay un sentido real de que puedes crear tu propio evento especial cada vez que vas, eligiendo las obras que decides visitar y el orden en que lo haces. No hay una visita igual a otra.

3 Sigurjonsson, Njordur. "Young Audience Development and Aesthetics: John Dewey's Pragmatist Philosophy and its Implications for Orchestra Management". Comunicación en *8th International Conference on Arts and Culture Management*, Montreal (2005). <http://neumann.hec.ca/aimac2005/PDF_Text/Sigurjonsson_Niordur.pdf> [consulta 13-04-2021].

4 Dobson, Melissa C. "New Audiences for Classical Music: The Experiences of Non-Atenders at Live Orchestral Concerts". *Journal of New Music Research* [número especial: *Understanding Audience Experience*], 39, 2 (2010), pp. 111-124.

5 Sloboda, John A. y Ford, Biranda. "Classical Music Borrowing from Other Arts: New Strategies for Audience Building Through Performance". *Music, Speech, and Mind*. Antenor Ferreira Correra (ed.). Curitiba, Associação Brasileira de Cognição e Artes Musicais, 2019, pp. 187-212. Esta es una versión sustancialmente actualizada de un borrador publicado por primera vez en abril de 2012 en <https://www.gsmd.ac.uk/fileadmin/user_upload/files/Research/Sloboda-Ford_working__paper_2_01.pdf> [consulta 13-04-2021].

La tercera dimensión es "personal versus impersonal". Se relaciona con el nivel de implicación y proyección personal de los intérpretes. Hay diferencias considerables entre interpretación con respecto a la medida en que los intérpretes se mantienen en su estricto papel de intérprete, o salen de su papel y se proyectan como personas. Un tipo de proyección es hablar directamente a la audiencia, bien desde el escenario o, más informalmente, antes o después de la interpretación. Otro tipo de proyección se relaciona con el grupo de actuación consciente, como la proyección de cualidades emocionales a través del movimiento corporal, las expresiones faciales o las vocalizaciones. En la música clásica esto está a menudo restringido o es idiosincrático. Los intérpretes intentan ser neutrales e invisibles o bien, como en el caso de algunos solistas muy conocidos, hacen gestos exagerados que suelen ser muy similares de una interpretación a otra, como un tipo de firma gestual personal. En el teatro, estas cuestiones son generalmente trabajadas de forma muy consciente, como parte de la técnica teatral.

En cuarto lugar, la dimensión "activo versus pasivo" se relaciona con el nivel del comportamiento y comunicación de la audiencia. Las artes en vivo varían considerablemente en cuanto a lo que se permite a la audiencia o se espera de ella en términos de implicación activa. En algunos eventos un comportamiento activo está permitido e incluso se fomenta. En algunas músicas, como el pop, la ópera o el jazz, es perfectamente aceptable aplaudir o vitorear en puntos donde sientes que alguien ha hecho algo particularmente excelente o conmovedor. En los conciertos clásicos, generalmente esperas hasta el final de una obra, incluso si esta tiene múltiples movimientos. Están los llamados *promenade events* en los que está permitido moverse, bailar, moverse en el asiento o incluso desplazarse por el espacio. En este sentido, las galerías de arte son, de forma permanente, lugares de este tipo, y proporcionan mucha autonomía y campo de acción al visitante, mientras que muchos otros contextos interpretativos disuaden de cualquier movimiento o sonido. Hay temas de autoridad implicados en bastantes lugares y eventos. Frecuentemente, el arte coloca a las audiencias en la posición de un humilde observador, ante la presencia de la grandeza. De este modo, la audiencia podría sentir que no tiene nada que dar, solo que recibir.

En general, podría concluirse que los eventos de música clásica son establecidos, predecibles, impersonales y pasivos en estándares modernos, en comparación con el resto de eventos a los que la gente puede asistir. La inclusión y participación de la audiencia pueden ocurrir de forma más probable en eventos que contienen elementos nuevos, impredecibles, personales y activos. Esto significa que los eventos clásicos luchan por dar a muchos tipos de audiencia la experiencia que quieren y buscan. Sloboda y Ford esbozan algunas posibles explicaciones históricas y sociológicas sobre las causas de que los conciertos clásicos estén detrás de otras formas artísticas en vivo con respecto a esto[6], pero la cuestión central aquí es cómo estimular el deseo del público de asistir a eventos clásicos en vivo. Un modo de hacer esto es cambiando el evento en una o más de las dimensiones identificadas anteriormente, es decir, enfatizando lo nuevo, lo impredecible, lo personal y lo activo.

6 Sloboda, J. A. y Ford, B. "Classical Music Borrowing from Other Arts".

7 Brand, Gail; Sloboda, John A.; Saul, Ben; y Hathaway, Martin. "The Reciprocal Relationship Between Jazz Musicians and Audiences in Live Performances: A Pilot Qualitative Study". *Psychology of Music*, 40, 5 (2012), pp. 634-651; Dobson, Melissa C. y Sloboda, John A. "Staying Behind: Explorations in Post-Performance Musician-Audience Dialogue". *Coughing and Clapping: Investigating Audience Experience*. Karen Burland y Stephanie E. Pitts (eds.). Aldershot, Ashgate, 2014, pp. 159-174; Dolan, David; Sloboda, John A.; Crüts, Björn; y Jeldoft-Jensen, Henrik J. "The Improvisatory Approach to Classical Music Performance: An Empirical Investigation Into Its Characteristics and Impact". *Music Performance Research*, 6 (2013), pp. 1-38. <http://wwwf.imperial.ac.uk/~hjjens/MPR0073Dolan_%20et_%20al.pdf> [consulta 13-04-2021]; Dolan, David; Jeldoft-Jensen, Henrik J.; Mediano, Pedro A. M.; Molina-Solana, Miguel; Rajpal, Hardik; Rosas, Fernando; y Sloboda, John A. "The Improvisational State of Mind: A Multidisciplinary Study of an Improvisatory Approach to Classical Music Repertoire Performance". *Frontiers in Psychology* (25-09-2018). <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2018.01341> [consulta 13-04-2021]; Donini, Stefania. "Going to Things Together: Audiences, Sociability, and Enriching Cultural Experience". *The Culture Capital Exchange Blog* (julio de 2017). <http://www.theculturecapitalexchange.co.uk/2017/05/25/going-to-things-together-audiences-sociability-and-enriching-cultural-experience/> [consulta 13-04-2021]; Ford, Biranda y Sloboda, John A. "Learning from Artistic and Pedagogical Differences Between Musicians' and Actors' Traditions Through Collaborative Processes". *Collaborative Learning in Higher Music Education: Why, What and How?* Helena Gaunt y Heidi Westerlund (eds.). Farnham, Ashgate, 2012, pp. 27-36; Halpern, Andrea y Sloboda, John A. "Repeating a Piece on a Concert Programme". *Institute of Composing Journal*, 2 (2015). <http://www.instituteofcomposing.org/journal/issue-2/repeating-a-piece-on-a-concert-programme/> [consulta 13-04-2021]; Halpern, Andrea; Chan, C. Hong K.; Mullensiefen, Daniel; y Sloboda, John A. "Audience Reactions to Repeating a Piece on a Concert Programme". *Participations: International Journal of Audience Research*, 14, 2 (2017), pp. 135-152. <http://www.participations.org/Volume%2014/Issue%202/7b.pdf> [consulta 13-04-2021]; O'Neill, Sinéad; Edelman, Joshua; y Sloboda, John

Un programa de investigación conducido por artistas se ha llevado a cabo en la Guildhall School of Music & Drama de Londres desde 2010 bajo el título "Understanding Audiences". Ha permitido que iniciativas prácticas en el marco descrito anteriormente sean desarrolladas por artistas, y que los efectos sean evaluados en colaboración con investigadores. Los resultados de estos proyectos se han descrito en una serie de publicaciones desde 2012[7]. Para ilustrar esta aproximación, se aportan cuatro ejemplos de proyectos de este programa, cada uno centrado primariamente en una de las cuatro dimensiones mencionadas antes.

2 Repetición de la misma obra en un concierto: establecido versus nuevo

Los promotores y programadores de conciertos clásicos son, a menudo, reticentes a introducir música nueva en los programas. Se debe a que se cree que las audiencias clásicas prefieren obras "probadas y testadas" que resulten familiares. Como resultado, los programas de las principales orquestas son muy conservadores, dominando Beethoven y Mozart[8]. ¿Cómo podemos ayudar a que las tímidas audiencias acepten lo nuevo (lo que podría atraer nuevos públicos)?

Los bises espontáneos se documentan desde hace mucho tiempo como un rasgo de los conciertos en vivo. Las repeticiones planeadas y programadas son más raras, pero se han dado. Normalmente presentan una obra nueva o poco familiar. Los estudios realizados con música grabada muestran que las escuchas repetidas incrementan el gusto y la comprensión de esa música[9]. Nuestra intención era descubrir si lo mismo puede aplicarse a la interpretación en vivo.

En dos conciertos diferentes de música nueva interpretados por profesorado y estudiantado de la Guildhall School se planeó introducir repeticiones de obras en el programa (algunas anunciadas con anterioridad, otras no). Tras cada interpretación, se pidió a los miembros de la audiencia que cumplimentaran un cuestionario con cuatro ítems para probar variables cognitivas y afectivas (Figura 2).

Hubo un incremento estadísticamente significativo en las calificaciones de la pieza en su segunda escucha, lo que sugiere que una buena manera de incrementar la "tolerancia" hacia la música nueva entre audiencias más tradicionales podría ser el hacer de la repetición una práctica más habitual en los protocolos de concierto. Esto podría hacer los conciertos más atractivos a quienes buscan lo nuevo más que lo familiar.

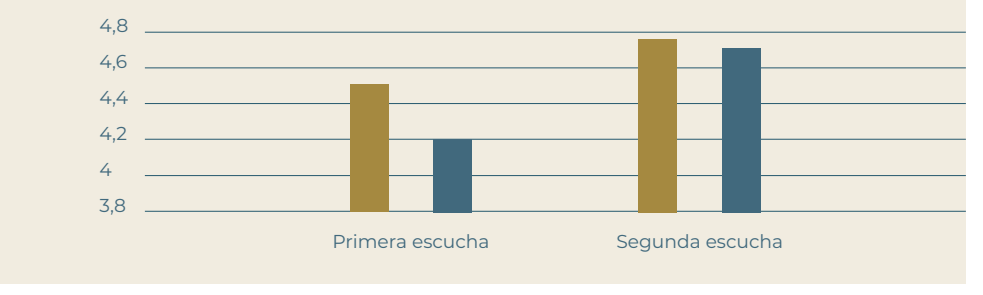


Fig. 2 Cambios en gusto (■) y comprensión (■) de piezas nuevas tras la escucha repetida[10].

A. "Opera Audiences and Cultural Value: A Study of Audience Experience". *Creativeworks London Working Paper 2* (2014). <http://www.creativeworkslondon.org.uk/wp-content/uploads/2014/05/27-May-Opera-Audiences-and-Cultural-Value.pdf> [consulta 13-04-2021]; O'Neill, Sinéad; Edelman, Joshua; y Sloboda, John A. "Opera and Emotion: The Cultural Value of Attendance for the Highly Engaged". *Participations: Journal of Audience Research*, 13, 1 (2016), pp. 24-50. <http://www.participations.org/Volume%2013/Issue%201/3.pdf> [consulta 13-04-2021]; Sloboda, John A. "How Does it Strike You? Obtaining Artist-Directed Feedback from the Audience at a Site-Specific Performance of a Monteverdi Opera". Comunicación presentada en *CMPCP Performance Studies Network 2nd Conference*, Cambridge (Reino Unido), abril de 2013. <http://www.cmpcp.ac.uk/PSN2/PSN2013_Sloboda.pdf> [consulta 13-04-2021]; Sloboda, John A. "Musicians and Their Live Audiences: Dilemmas and Opportunities". *Understanding Audiences Working Paper 3* (2013). <http://www.gsmd.ac.uk/fileadmin/user_upload/files/Research/UA_Working_paper_Spring_2013.pdf> [consulta 13-04-2021]; Sloboda, John A. "The Composer and the Audience". *Beyond Britten: the Composer and the Community*. Peter Weigold y Ghislaine Kenyon (eds.). Woodbridge, Boydell & Brewer, 2015, pp. 175-189; Sloboda, John A. y Ford, Biranda. "What Classical Musicians Can Learn From Other Arts About Building Audiences". *Understanding Audiences Working Paper 2* (2012). <www.gsmd.ac.uk/fileadmin/user_upload/files/Research/Sloboda_Ford_working_paper_2.pdf> [consulta 13-04-2021]; Sloboda, John A. y Ford, Biranda. "Classical Music Borrowing from Other Arts: New Strategies for Audience Building Through Performance". *Music, Speech, and Mind…*, pp. 187-212; Sloboda, John A. y Greasley, Alinka E. "Igniting the Passion: Exploring Young People's Attitudes Towards Classical Music". Comunicación presentada en el congreso *40th SEMPRE Conference*, Londres (2012). <www.sempre.org.uk/resources/40_programme.pdf> [consulta 13-04-2021]; Sloboda, John A. y Dobson, Melissa C. "How Was It for You? Obtaining Artist-Directed Feedback from Audiences at Live Musical Events". Comunicación presentada en *12th International Conference on Music Perception and Cognition*, Tesalónica (Grecia), julio de 2012; Sloboda, John A. y Wise, Karen J. "Going to a Classical Concert: The Relationship Between Audience Perceptions of Artistic Identity and Motivation for Future Attendance". *Creativeworks London Working Paper 28* (2016). <http://www.

3 Efectos de la asistencia a ensayos abiertos: impersonal versus personal

Como parte de un proyecto sobre desarrollo de la audiencia en una orquesta de cámara profesional (siendo colaboradores Helena Gaunt, John Rink, Karen Wise y la Britten Sinfonia), surgió la oportunidad de examinar los efectos que tenía sobre la experiencia de la audiencia la asistencia a un ensayo abierto. 72 personas asistieron a un ensayo abierto seguido del concierto, que tendría lugar más tarde ese mismo día. Durante el ensayo abierto los miembros de la audiencia pudieron ser testigos de conversaciones entre los músicos, y el consecuente ajuste de los detalles interpretativos. El concierto incluía obras nuevas, entre ellas un estreno mundial. Las reacciones de la audiencia se comprobaron con un cuestionario tras el concierto. Uno de los objetivos era observar cómo la asistencia al ensayo había afectado a la experiencia del concierto. El análisis temático de las respuestas, que tenían forma libre, arrojó evidencia de tres influencias principales en la experiencia del concierto.

La primera influencia se relacionaba con la orientación hacia la música, creando familiaridad y reconocimiento en el momento del concierto. Uno de los encuestados escribió lo siguiente: "Tanto el ensayo como el debate ayudaron a disfrutar del concierto, puesto que la creciente familiaridad genera disfrute"[11]. Otro escribió: "Tras asistir al ensayo, fue fantástico tener esos momentos de reconocimiento en el concierto"[12]. Esta es otra indicación de que la escucha repetida es la principal ruta hacia un mayor disfrute.

La segunda influencia fue la de conectar con el proceso artístico y, por tanto, sentirse más como una parte del viaje artístico. Un encuestado escribió:

> Tras haber escuchado los ensayos, tras la escena, me sentí más conectado de alguna manera. Incluso si estaban ensayando fragmentos, me sentía más implicado. Me encantó escucharlos intercambiar ideas y hablar sobre el proceso que llevaba hacia este concierto. Lo disfruté más tras haber escuchado su proceso, y me sentí como si yo fuera parte de un viaje[13].

La tercera influencia fue la de conectar con la gente (los músicos), al ver a los artistas como falibles y humanos. Un encuestado escribió:

> El ensayo me pareció interesante. Hizo que los intérpretes parecieran más humanos en el sentido de falibles y sujetos a la variación y la imperfección. Esto hizo que el concierto se sintiera como más único y especial, y en efecto sentí más empatía con los intérpretes (al no parecer tanto como dioses perfectos e intocables) y por este motivo, más implicado con todo el evento[14].

Estos descubrimientos sugieren que las audiencias buscan una relación más personal con los músicos, y el hecho de que se les permita estar tras la escena contribuye a una experiencia más fuerte y profunda. Esto contrasta de forma bastante notable con la formación tradicional de los músicos clásicos, que aboga por esconder el proceso en favor de un producto final "perfecto". Permitir que la audiencia forme

creativeworkslondon.org.uk/wp-content/uploads/2016/07/28-BrittenSinfoniaWorkingPaperJun2016.pdf> [consulta 13-04-2021]; Toelle, Jutta y Sloboda, John A. "The Audience as Artist? The Audience's Experience of Participatory Music". *Musicae Scientiae*, 25, 1 (2019), pp. 67-91. <https://doi.org/10.1177/1029864919844804> [consulta 13-04-2021]; y Wise, Karen J. "English Touring Opera – 'Opera in Cinemas' report". *Creativeworks London Working Paper 3* (2014). <http://www.creativeworkslondon.org.uk/wp-content/uploads/2014/05/ETO-Working-paper-May-2014.pdf> [consulta 13-04-2021].

8 Marín, Miguel Ángel. "Challenging the Listener: How to Change Trends in Classical Music Programming". *Resonancias*, 22, 42 (2018), pp. 115-130. <http://resonancias.uc.cl/images/N42/Separatas/Marin.pdf> [consulta 13-04-2021].

9 Margulis, Elizabeth H. *On Repeat: How Music Plays the Mind*. Oxford, Oxford University Press, 2014.

10 Procedente de Halpern, A.; Chan, C. H. K.; Mullensiefen, D; y Sloboda, J. A. "Audience Reactions to Repeating a Piece on a Concert Programme".

11 "Both rehearsal and discussion helped towards enjoyment of the concert as growing familiarity breeds enjoyment".

12 "Having been in the rehearsal, it was wonderful to have these moments of recognition in the concert".

13 "Having listened to the rehearsals/behind the scenes, I felt more connected in some way. Even if they were rehearsing snippets, I felt more involved. I loved hearing them discuss and talk about the process that went towards this concert. I enjoyed it more, having listened to their process, and I felt like I was part of a journey".

14 "I found the rehearsal interesting. It made the performers seem more human in the sense of fallible and subject to variation and imperfection. This made the occasion of the concert feel more unique and special, and in fact I felt more empathy with the performers, (with them being less like untouchable perfect gods) and because of that more involved with the whole event".

parte del proceso conlleva un cierto riesgo para el que muchos músicos clásicos no han sido preparados. Incluso más riesgo conlleva la improvisación sobre el escenario que, en aspectos cruciales, no puede prepararse por adelantado.

4 Efectos de la improvisación clásica sobre la audiencia: predecible versus impredecible

La improvisación clásica representa un reto radical a la noción de que la fidelidad a la partitura es el valor predominante. Hasta finales del siglo XIX, la improvisación se consideraba un importante atributo de la interpretación en vivo. Mozart y Beethoven se habrían quedado perplejos ante la reverencia contemporánea hacia sus partituras. Ellos esperaban que los intérpretes se tomaran licencias con la partitura, como ellos mismos hacían cuando tocaban[15].

Podría argumentarse que la interpretación históricamente auténtica de mucho repertorio clásico requiere una aproximación improvisatoria (más que invitar a ella), lo que podría definirse como una variación musicalmente informada, espontánea, en el momento, en cuanto a los parámetros expresivos de tiempo, intensidad y timbre, junto al añadido de notas nuevas.

Esta interpretación no solo es más auténtica históricamente, sino que podría decirse que tiene el poder de proporcionar una experiencia más intensa para todos los implicados en la interpretación en vivo. Esto ocurre debido a que las interpretaciones improvisadas son más nuevas, más impredecibles, más personales y –podría argumentarse– invitan más a la implicación de la audiencia[16].

El impacto de esta aproximación improvisatoria en una serie de experimentos fue evaluado a través de la exploración de la hipótesis de que la improvisación y el estado mental improvisatorio durante la interpretación se asocian a una experiencia musical más elevada en términos de la implicación de los intérpretes y de la respuesta de la audiencia.

Nuestras predicciones específicas fueron en las siguientes direcciones: (a) uso mayor (más variado) y más "arriesgado" de parámetros interpretativos (tempo, ritmo, dinámica, timbre y notas improvisadas) por parte de los músicos; (b) las calificaciones elevadas en interpretaciones descritas como "innovadoras", "emocionalmente atrayentes" y "musicalmente convincentes" por parte de los miembros de audiencia; y, finalmente, (c) el aumento en la activación de ciertas áreas del cerebro en intérpretes y audiencia, así como el incremento en la sincronización de la actividad cerebral entre intérpretes y oyentes.

Aquí nos centraremos en un concierto en directo del ensemble Trio Anima. En ese concierto, se interpretaron cinco piezas dos veces en dos modos: "preparado" e "improvisado". El orden de los dos modos se intercambió de pieza a pieza y era desconocido para la audiencia y para cualquier coautor que no fuera el primero. Se entregaron cuestionarios a todos los miembros de la audiencia, que escribieron un número de respuestas tras cada par de interpretaciones. También hicimos encefalogramas de los intérpretes y de dos miembros de la audiencia. Los resultados confirmaron las tres predicciones específicas.

15 Dolan, D.; Sloboda, J. A.; Crüts, B; y Jeldoft-Jensen, H. J. "The Improvisatory Approach to Classical Music Performance".

16 Dolan, D.; Sloboda, J. A.; Crüts, B; y Jeldoft-Jensen, H. J. "The Improvisatory Approach to Classical Music Performance"; y Dolan, D.; Jeldoft-Jensen, H. J.; Mediano, P. A. M.; Molina-Solana, M.; Rajpal, H.; Rosas, F.; y Sloboda, John A. "The Improvisational State of Mind".

Las reacciones de la audiencia se obtuvieron pidiendo a cada miembro que calificara cada interpretación en función de cinco dimensiones diferentes: improvisatorio en carácter, innovador en su aproximación, emocionalmente atractivo, musicalmente convincente y arriesgado. En todas estas dimensiones las piezas improvisadas obtuvieron calificaciones substancialmente más altas (Figura 3).

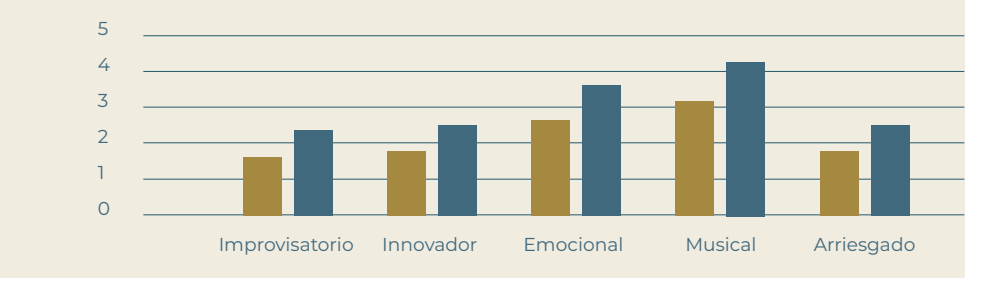


Fig. 3 Calificaciones por parte de la audiencia de características interpretativas en interpretaciones preparadas (■) e improvisadas (■)[17].

Primero, las interpretaciones tenían claras diferencias objetivas. Encontramos una mayor variación expresiva en la versión improvisada que en la versión preparada, y también ornamentaciones de la partitura. Las calificaciones fueron apoyadas por numerosos comentarios escritos. Entre ellos, estos dos pueden ejemplificar la muy diferente sensación producida por los dos tipos de interpretación. La interpretación estricta fue descrita como "tocada de forma agradable, aunque sosa y convencional". De la versión improvisatoria se escribió: "Fue muy intensa, musicalmente ocurrió mucho. Los músicos estaban realmente haciendo música y contando una historia"[18].

Finalmente, los datos del encefalograma también mostraron numerosas diferencias entre interpretaciones estricta e improvisatoria, tanto para intérpretes como para oyentes. Un resultado particularmente llamativo fue un contraste entre los intérpretes (en los que el centro cerebral para focalizar la atención estaba menos activo durante la improvisación) y los oyentes (que mostraron más actividad en estas áreas cerebrales, lo que señala una mayor implicación atenta).

Un segundo resultado fue que la improvisación arrojó una mayor activación en áreas de control motor tanto en intérpretes como en oyentes, aunque los oyentes permanecieron bastante inmóviles. Parece como si los oyentes proyectaran los movimientos de los músicos en su imaginación.

En conclusión, se ha encontrado evidencia sólida de que las interpretaciones clásicas improvisadas son experiencias significativamente diferentes para los participantes, como indican las respuestas verbales conscientes y cerebrales inconscientes, y también los rasgos musicales de las interpretaciones. Esto lleva a sugerir que los elementos improvisatorios incrementan la implicación de la audiencia.

17 Adaptado de Dolan, D.; Sloboda, J. A.; Crüts, B; y Jeldoft-Jensen, H. J. "The Improvisatory Approach to Classical Music Performance".

18 "Pleasantly played, though tame and conventional"; "It was very intense. Musically a lot happened. The musicians were really making music and telling a story together".

5 La audiencia como artista: pasivo versus activo

Un fuerte método (pocas veces empleado) para implicar activamente a la audiencia es involucrarnos realmente en calidad de intérpretes. Este rol participativo se ha ofrecido a audiencias en algunas obras de compositores como Xenakis, Mache, Williamson, Ferrari, Kagel, Cage, Schnebel, Andriessen y Cardew. Sin embargo, nunca se ha hecho una toma sistemática de datos de las audiencias en relación a los efectos de este papel participativo en su implicación y satisfacción.

Toelle y Sloboda contribuyeron a suplir este hueco a través de un estudio de la reacción de la audiencia a dos nuevas obras comisionadas por la Art Mentor Foundation de Lucerna, interpretadas en cuatro ciudades europeas por parte de cuatro ensembles profesionales de nueva música[19]. Las obras eran de los compositores Huang Rao y Christian Mason, y los datos de la audiencia fueron compilados en tres de las cuatro interpretaciones (London Sinfonietta, Ensemble Modern Frankfurt y Asko Schonberg Amsterdam). Estas piezas fueron compuestas con partes escritas para que la audiencia tocara instrumentos, hiciera sonidos (incluyendo la lectura de extractos poéticos) y se moviera.

En el material publicitario, la base artística se describió como "inspirar a los compositores a experimentar con la idea de gestión compartida, animar a los músicos a conducir la participación pública, y empoderar a las audiencias para desempeñar su propio papel en el gran arte"[20]. El público participó, a través de la guía y orientación (visual y sonora), usando la voz, gongs, campanas, etc. También hubo ensayos o calentamientos (algunos en el concierto, otros opcionales en sesiones avanzadas). Se invitó a los miembros de la audiencia a completar un cuestionario en el lugar del concierto inmediatamente después del evento.

Hubo 638 asistentes en los tres lugares de concierto (50 asistieron a los talleres preparatorios) y 273 (43%) participaron en la investigación. Los datos clave vienen de las preguntas de respuesta abierta sobre experiencias positivas y negativas. Las respuestas fueron predominantemente positivas. El análisis temático arrojó cuatro categorías principales de reflexión de la audiencia. La primera fue "la experiencia grupal especial" (por ejemplo, "compartir la experiencia con compositor, intérprete y audiencia"; "los músicos alrededor nos hacían sentir como si estuviéramos en la pieza")[21]. La segunda era "la experiencia musical interactiva" (por ejemplo, "ver cómo la música confluía a través del ensayo"; "participar me dio una mayor apreciación de la estructura tras las dos piezas")[22]. La tercera fue "la evolución de la situación participativa" ("fue maravilloso implicarse en la poesía de nuevo, me inspiró a leer poesía a mi madre hospitalizada"; "participar me hizo ver y escuchar más atentamente de lo que habitualmente hago")[23]. La cuarta categoría era la "experiencia de cambiar las relaciones de poder". Aquí algunos encuestados fueron más cautos (por ejemplo, "la participación como niños en la obra de Mason"; "creo que la audiencia podría haber tenido una parte mayor o más compleja; esto evitaría la sensación de 'cameo'"; "se percibía más como un experimento que como una interpretación, lo que era bastante raro para los miembros de la audiencia")[24].

19 Toelle, J. y Sloboda, J. A. "The Audience as Artist?".

20 "inspire composers to experiment with the idea of shared curation, encourage musicians to lead public participation, and empower audiences to play their own role in great art" (Nota de prensa, AMFL, noviembre de 2015).

21 "sharing the experience with composer, performer, audience"; "Musicians around the room made it feel like we were in the piece".

22 "seeing how the music came together through rehearsal"; "participating gave me a greater appreciation of the structure behind the two pieces".

23 "It was wonderful to engage with poetry again, inspired me to read some poetry to my hospitalized mother"; "Participating made me watch and listen closely: more than I usually do".

24 "child-like participation in the Mason"; "I think the audience could have managed a bigger/more complex part. This would avoid the 'cameo' sensation"; "It did feel more like an experiment than a performance, which was rather weird as an audience member".

Esto era una indicación, quizás entre los miembros de la audiencia más avanzados musicalmente, de que la participación de la audiencia era demasiado simbólica, con el interés artístico real alojado en los intérpretes profesionales. Este equilibrio podría resultar difícil con una audiencia de destrezas musicales mixtas.

Sin embargo, este primer estudio extensivo sobre las reacciones de la audiencia a la composición participativa demuestra un alto nivel de implicación (tanto con la actividad como con la investigación acerca de la misma) y una variedad de beneficios al tomar parte en la actividad. En particular, esta participación incrementa la atención apropiada y la conexión con los músicos y con los demás, y da valor al carácter único de la experiencia concertística en vivo.

Como muestra este ejemplo, un medio de implicar a la audiencia activamente es buscar de forma proactiva sus impresiones tras el evento, ya sea mediante el diálogo o a través de comentarios escritos. Varias de las intervenciones descritas en el trabajo de Dobson y Sloboda mostraban que los comentarios post-concierto incrementaban el sentido de intervención de la audiencia, y también el sentido artístico de conexión con la audiencia, equilibrando la tradicional relación de poder.

6 Impacto de la pandemia de la COVID-19 en la experiencia del concierto clásico

En marzo de 2020, el mundo entero se sumió en una situación nueva y sin precedentes de aislamiento social en que muchas actividades musicales (incluyendo los conciertos) fueron interrumpidas de repente. La situación cambió muy rápidamente en los sucesivos meses, y para cuando este libro se publique podría haber cambiado de nuevo de maneras impredecibles. Sin embargo, considero útil presentar aquí algunas observaciones preliminares, desarrolladas en una serie de seminarios-recitales en línea presentados con mi colaborador musical Rafael Montero en abril y mayo de 2020[25], cuando artistas e investigadores luchaban por dar una respuesta inmediata, pero centrada, a la nueva situación.

Nuestra primera pregunta fue: "¿los conciertos en directo cara a cara son posibles bajo las restricciones de la COVID-19?"[26] Se notó que pequeños grupos de músicos en cuarentena comenzaron a interpretar en la calle y desde los balcones. Un ejemplo en Reino Unido fue un dúo formado por un matrimonio de la World Harmony Orchestra[27], que interpretó música en la calle cerca de las casas de familias en cuarentena. Sin embargo, a menos que fueran preguntados al respecto o fuese algo pre-acordado, los miembros de la audiencia no eligieron ser la audiencia. Por tanto, esto es más un tipo de entretenimiento callejero que un concierto mutuamente acordado.

Muy rápidamente, muchos músicos empezaron a hacer conciertos retransmitidos en directo desde sus casas. Esto fue posible para intérpretes solistas o músicos que vivían en la misma casa. Un ejemplo temprano en Reino Unido fueron los conciertos para niños de Stephen Isserlis para violonchelo solo. Él hablaba entre pieza y pieza y respondía a las preguntas que los niños publicaban en línea. Esto requería un productor y un cámara en vivo, que era su hijo[28].

25 Estas actividades fueron acogidas por el Instituto Katarina Gurska, Segovia (17-04-2020), el Maastricht Centre for Innovation in Classical Music (14-05-2020), y la Guildhall School of Music & Drama (26-05-2020). <https://www.eventbrite.co.uk/e/online-concerts-in-the-age-of-covid-19-enhancing-audience-engagement-tickets-105402740434#>.

26 "Are live face-to-face concerts possible at all under COVID-19 restrictions?".

27 <https://www.worldharmonyorchestra.com/>.

28 <http://stevenisserlis.com/steven-gives-a-streamed-childrens-concert-during-the-lockdown-now-available-to-watch-on-demand/>.

Más común que los conciertos retransmitidos en vivo fueron los pregrabados con cada intérprete en una casa. En estas interpretaciones, el sentido de "directo" se perdía, puesto que los miembros de la audiencia no estaban presentes en tiempo o espacio junto a los intérpretes. Sin embargo, la respuesta de la audiencia era posible tras la interpretación, por ejemplo a través de los comentarios en plataformas como YouTube. Un ejemplo temprano y ahora famoso de esto fue la grabación del 25 de marzo de la Rotterdam Philharmonic Orchestra[29]. En pocos días lograron más de 2.500 comentarios de usuarios, algunos muy emotivos (por ejemplo, "no había llorado así desde que murió mi padre. Soy enfermera en el NHS [Sistema Nacional de Salud]. Necesitamos arte como este justo ahora. Gracias")[30]. Sin embargo, había poca oportunidad para el diálogo audiencia-artista, o la respuesta del artista a tales comentarios.

Otro tipo de concierto que apareció fue un modelo híbrido, donde las interpretaciones eran pregrabadas pero organizadas y presentadas a tiempo real por los intérpretes o un anfitrión que estaba en comunicación en tiempo real con una audiencia registrada previamente, a través de programas de videoconferencia como Zoom. Esto permitía comentarios y preguntas inmediatas en tiempo real, a las que el intérprete o los anfitriones podían responder. Es el modelo que adoptamos en nuestros seminarios-recitales, un modelo que también permitió a una audiencia global de varios continentes interactuar con nosotros y entre ellos, en debates sobre la música y las maneras en que era presentada.

En estas nuevas formas de concierto, es relevante preguntarse cómo la nueva situación impacta en las cuatro dimensiones de los eventos en vivo descritos antes, si las prioridades de presentar experiencias nuevas, impredecibles, personales y activas pueden mantenerse y, si es así, cómo. En relación a "establecido versus nuevo", la virtualidad no impone restricciones sobre la familiaridad o no familiaridad del repertorio. Escuchas repetidas de las interpretaciones siguen siendo posibles. La implicación más intensiva, como observar ensayos, sería problemática, puesto que seguramente se distribuiría en el espacio y el tiempo.

En relación a "predecible versus impredecible", los nuevos formatos de experimentación han hecho de los conciertos bajo la COVID-19 algo potencialmente más impredecible. Al menos inicialmente, hubo un sentido de aventura compartida ante la adversidad. Sin embargo, los formatos "estándar" rápidamente se convirtieron en los dominantes, utilizando modelos establecidos como el usado por el coro virtual de Eric Whitacre[31]. Estos formatos fueron sustancialmente determinados por la funcionalidad de las plataformas en línea comunes, hasta el punto de que una pantalla llena de cabezas y hombros se convirtió casi en un cliché y en algo muy predecible. Otras dimensiones del carácter impredecible, como las introducidas por la improvisación se volvieron técnicamente problemáticas cuando los intérpretes se estaban comunicando entre ellos a través de Internet, aunque instituciones que podían permitírselo invirtieron rápidamente en tecnología de baja latencia, que requiere banda ancha ultra rápida, para eliminar el típico retardo inducido por Internet entre personas interpretando desde diferentes localizaciones.

29 Ode to Joy. <https://www.youtube.com/watch?v=3eXT60rbBVk>.

30 "I haven't cried like that since my father died. I'm a nurse in the NHS. We need art like this right now. Thank you".

31 <https://ericwhitacre.com/the-virtual-choir>.

Sobre la dimensión "personal versus impersonal", se notó que la crisis de la pandemia dio más oportunidad de que los músicos fuesen vistos como humanos, interpretando en sus propias casas, vistiendo de manera informal, y con sus objetos personales de fondo. A menudo, la situación inspiraría a los músicos a hablar sobre por qué estaban ofreciendo la interpretación, con intensidad inusual (por ejemplo, el 15 de marzo, la soprano de ópera Joyce Didonato ofreció un concierto no planificado en su apartamento de Nueva York con arias de la ópera que acababa de cancelarse en el Metropolitan Opera House)[32]. Sin embargo, estos eventos solían ser unidireccionales y sin oportunidad para la audiencia de responder en tiempo real.

Acerca de la dimensión "pasivo versus activo", aunque los comentarios o diálogos en remoto (tanto hablados como escritos) son posibles, los gestos interpersonales son limitados; por ejemplo, el lenguaje corporal, la risa grupal o el aplauso están ausentes o altamente comprometidos. Las interacciones entre la audiencia son posibles, pero una experiencia de concierto en remoto no está socialmente imbricada de manera sencilla. La participación de la audiencia en la música es posible (por ejemplo, cantando a la vez), pero normalmente cada persona simplemente escuchará, perdiendo así la experiencia comunal.

Un rasgo notable del panorama inmediatamente posterior al confinamiento fue el hecho de que la gran mayoría de conciertos habían sido gratuitos. Esto supone un contraste significativo con el contexto previo al confinamiento, en que la mayoría de los miembros de la audiencia esperaban pagar por sus entradas (así como desembolsar una suma sustancial en desplazamiento y restaurantes) y la mayoría de los intérpretes recibirían unos honorarios realistas. Los conciertos gratuitos no son sostenibles. Los músicos necesitan modelos de concierto sostenibles en que se les pueda pagar por su trabajo. Los conciertos en línea necesitan tanta, si no más, preparación que los conciertos en vivo. Una tarea para la industria musical, ayudada por los investigadores, es desarrollar y promover maneras simples y efectivas de monetizar los conciertos en línea.

Planificar, ejecutar y publicar investigación revisada por pares es un proceso que generalmente requiere más tiempo del que ha pasado desde la llegada del confinamiento global. Por tanto, en el momento en que escribo este texto (octubre de 2020), existe muy poca investigación académica que pueda informar sobre el diseño de los conciertos en línea. Sin embargo, se han formado varias iniciativas de investigación y redes de investigadores, muchas haciéndose muy activas apenas semanas después de la interrupción de la vida concertística habitual. Estas redes incluyen *Music Across the Balconies*[33], un recurso que documenta un gran número de iniciativas específicas en línea desarrolladas por músicos desde marzo de 2020. *Music in Times of COVID-19* (redenominada como Musicovid) es una red internacional de investigadores que han iniciado proyectos que evalúan varios aspectos del impacto de la COVID-19 en la producción, experiencia y efectos de la música[34]. Estas redes proporcionan información sobre próximos congresos y convocatorias de publicación, incluyendo números especiales de revistas.

32 <https://www.youtube.com/watch?v=tikkN3z145Q>.

33 <www.musicacrossthebalconies.com>.

34 <https://www.aesthetics.mpg.de/forschung/abteilung-musik/musicovid-an-international-research-network.html>.

Mientras tanto, en varios países, se han hecho esfuerzos recientemente para restaurar la vida concertística, bajo estrictas medidas de distanciamiento social. Esto ha significado la reducción de los grupos de intérpretes (con formaciones de cámara preferidas a las grandes orquestas), reducción de las audiencias (a menudo bastante menos del 50% del aforo de la sala) y severas restricciones para la sociabilidad (por ejemplo, circulación limitada, ausencia de descanso o aperitivos y mascarillas para la audiencia, lo que los inhabilita para comunicar afecto). La oferta temprana de conciertos presenciales en muchos países ha llevado a vender todas las entradas muy rápidamente, lo que indica las ganas de las audiencias por volver a la experiencia en vivo. Por otro lado, muchas personas, particularmente los segmentos de más edad de la población que han sido el pilar de la audiencia clásica de concierto, deben mantener la precaución al volver a la sala de concierto debido a los riesgos sanitarios (no solo en la sala, sino durante el trayecto para llegar y volver a casa), y quienes asumen el riesgo podrían decepcionarse con el contraste entre la experiencia anterior y posterior a la COVID-19, de manera que podría limitarse su futuro entusiasmo por asistir. Las salas de concierto podrían encontrar difícil mantener sus puertas abiertas bajo tales restricciones y lucharán para pagar a los músicos y al personal implicado, a no ser que haya fuertes subsidios estatales o de otros contribuidores. El nivel de tal subsidio es extremamente variable a lo largo del tiempo y del espacio, y podría limitar severamente las posibilidades, sobre todo si hay un deseo de volver a la experiencia en vivo.

Es probable, por tanto, que el concierto en línea siga siendo un aspecto clave del panorama durante un tiempo, y seguirá habiendo una necesidad de que los intérpretes, promotores, patrocinadores y directores de salas innoven, teniendo en cuenta lo que la comunidad de investigadores puede descubrir sobre necesidades de las audiencias y efectos sobre las mismas en estos tiempos sin precedentes.

7 Audiencias para la música antigua

Dentro de la música clásica, que es en sí misma un interés minoritario para la población, la música antigua es (en sí misma) una diminuta fracción de la oferta clásica en vivo. Por ejemplo, un análisis en Reino Unido de 113 salas clásicas significativas entre 2014 y 2016 descubrió que de 6.986 conciertos clásicos en estas salas, solo 203 (3%) se centraban en la música antigua (anterior a 1600) y otros 81 (1%) en la música barroca (1600-1750)[35].

Aunque hay un pequeño número de salas permanentes que priorizan la música antigua, los festivales son probablemente el modo más importante en que la música antigua en vivo se sostiene, reuniendo a una masa crítica de intérpretes de música antigua y sus audiencias. Según *Wikipedia*[36], hay más de 170 festivales anuales de música antigua en todo el mundo, incluyendo doce en España y doce en Reino Unido. Los festivales forman sus audiencias de dos sectores. Puesto que los festivales concentran sus actividades en una localidad particular, atraerán a una audiencia local ecléctica, preparada para celebrar y enorgullecerse de la actividad

35 Audience Agency, 2016. <https://www.theaudienceagency.org>.

36 *Wikipedia*. <https://en.wikipedia.org/wiki/Early_music_festivals>.

cultural de su ciudad o región porque es local. Además, los festivales reclutarán audiencias de un área geográfica más amplia (incluso de otra región o país) que son entusiastas de esa particular forma artística, incluyendo aquellos que tienen intereses culturales más amplios que los atraen a la región (históricos, medioambientales, turísticos, gastronómicos, etc.).

Hay poca investigación detallada sobre audiencias de festivales de música antigua, pero un importante estudio fue llevado a cabo por Verhoef, centrándose en el Festival Oude Muziek Utrecht de 1990[37]. Este festival se fundó en 1982 y se ha llevado a cabo anualmente desde entonces, celebrando su 25º aniversario unos años antes que el FeMAUB. Verhoef descubrió que, aunque en muchos aspectos la audiencia de este festival era la típica audiencia de música clásica en general, había algunas singularidades. La audiencia del festival era altamente educada y consciente culturalmente, con una concentración superior a la media de gente con grados universitarios, no necesariamente en el campo de las artes y las humanidades, sino también con títulos empresariales, científicos o técnicos. La audiencia también contenía una proporción superior a la media de gente activamente implicada en la música antigua, fuesen estudiantes de conservatorio, voluntarios o profesionales. A este respecto parecía cumplir la función de ser un lugar de encuentro para personas que estaban participando de forma práctica en el campo y que no eran simplemente consumidores.

Otro rasgo importante del Festival de Utrecht, que ha sido también destacado en otras contextos[38], es la alta proporción de gente que vuelve al festival en años consecutivos y desarrolla una lealtad y afecto por el festival, no solo en relación con la oferta de conciertos en sí, sino también por el sentido de conexión social con la gente a la que el festival reúne año tras año, y el sentido de familiaridad, identidad y camaradería que esto genera. Los asistentes que repiten asisten a una proporción de los conciertos mucho más alta que los que asisten por primera vez o son asistentes ocasionales y, por tanto, los organizadores inteligentes de festivales hacen particulares esfuerzos para capitalizar y apoyar esta lealtad, no solo mediante aspectos financieros, como descuentos o reservas prioritarias, sino también mediante la proyección de una aproximación personal que anime a los asistentes a comprender que son bienvenidos como individuos. Situados en la compañía de músicos y otros miembros de la audiencia a lo largo de un periodo de varios días, con todas las oportunidades para socializar (aperitivos, excursiones culturales), es mucho más fácil construir un sentido de identidad y pertenencia que con un concierto suelto. A este respecto, festivales como el FeMAUB naturalmente promueven y activan dimensiones que nuestra investigación estima que facilitan una mayor implicación de la audiencia.

En estas dimensiones, la pandemia probablemente ha golpeado más fuerte a los festivales que a los conciertos normales, en cuanto a que muchos de los elementos sociales se han interrumpido. Incluso cuando una reducida presencia física es posible, las mascarillas, el distanciamiento y las restricciones

37 Verhoef, René. *Het publiek van de oude muziek: Een onderzoek naar de samenstelling van het publiek van het Holland Festival Oude Muziek Utrecht in vergelijking met het publiek van reguliere concerten*. Rijswijk, Ministerie van Welzijn, Vollgzondheid en Cultuur, 1992.

38 Pitts, Stephanie E. y Spencer, Christopher P. "Loyalty and Longevity in Audience Listening: Investigating Experiences of Attendance at a Chamber Music Festival". *Music and Letters*, 89, 2 (2008), pp. 227-238.

Fig. 4 El León de Oro saliendo a escena en el FeMAUB 2020. Fotografía: FeMAUB.

para socializar (como las pausas) degradan significativamente la experiencia. Por ejemplo, la comunicación de la expresión facial, un elemento tan vital en el intercambio entre intérprete y audiencia, está casi totalmente ausente, como los videos en línea de los intérpretes y el público con mascarillas del FeMAUB 2020 muestran claramente (Figuras 4 y 5). Es comprensible que en estas circunstancias muchos festivales de 2020 fueran cancelados o celebrados en un formato totalmente digital muy reducido.

Pero en otra dimensión (obra establecida versus obra nueva), el movimiento de la música antigua tiene una ventaja distintiva sobre el repertorio concertístico clásico estándar, que se concentra estrechamente en un pequeño corpus de obras maestras europeas familiares (principalmente del periodo 1750-1900)[39]. Por su propia naturaleza, el movimiento de música antigua prioriza el descubrimiento e interpretación de lo poco conocido (o desconocido) y lo ignorado, de un rango mucho más amplio de países y periodos que el mundo concertístico convencional. Así, siempre hay novedad disponible para los programadores y las audiencias de la música antigua.

A este respecto, la música antigua y sus aficionados están mucho más cerca de la escena de la música contemporánea que de la escena clásica convencional. Al menos en Países Bajos, que podría considerarse un nexo principal para el nacimiento del movimiento de música antigua en la década de 1960, los especialistas de música contemporánea y los especialistas en música antigua (como Franz Bruggen y Gustav Leonhardt) se unieron en una causa común para protestar contra la naturaleza seria y ultra conservadora de la escena de la música clásica holandesa[40]. Ambos abogaron

39 Marín, M. Á. "Challenging the Listener"; Griffiths, Austin. "Playing the White Man's Tune: Inclusion in Elite Classical Music Education". *British Journal of Music Education*, 37, 1 (2020), pp. 55-70.

40 Rubinoff, Kailan R. "Cracking the Dutch Early Music Movement: The Repercussions of the 1969 Notenkrakersactie". *Twentieth-Century Music*, 6, 1 (2009), pp. 3-22.

Fig. 5 (Siguiente página).

Orquesta Barroca de Sevilla y Alfonso Sebastián (clave y dirección) (FeMAUB 2020). Fotografía: FeMAUB.

con vehemencia por una reforma progresiva (incluso una revolución) de la música clásica, y sus audiencias fueron animadas a verse a sí mismas en la vanguardia de un nuevo movimiento, derrocando hábitos enquistados y anticuados. Esta generación de intérpretes de música antigua se alió con las causas de la izquierda política, con conciertos oponiéndose a la guerra de Vietnam, por ejemplo. Otro signo de una causa común fue la oferta de eventos que combinaban música clásica contemporánea y música antigua en el mismo programa.

Una ventaja final que tiene la música antigua sobre el modelo de concierto clásico es su idoneidad para la interpretación participativa. Un número de ensembles de música antigua y festivales ahora ofrecen programas que permiten participar –como cantantes o percusionistas en particular– a gente de todos los niveles de formación previa. Mucha música antigua es robustamente tonal, con ritmos marcados y carácter dancístico. Crecientemente, a medida que avanza el siglo XXI, la financiación institucional para la música estará conectada con su habilidad para representar e involucrar toda la diversidad de la sociedad. La música antigua está muy bien posicionada para capitalizar este desarrollo social, implicando, como ya hace, a ensembles profesionales flexibles y relativamente pequeños, capaces de operar en espacios diversos y no especializados, del tipo que los recursos de las ciudades gemelas de Úbeda y Baeza pueden fácilmente ofrecer.

Traducido del inglés por **Ascensión Mazuela-Anguita**

fe
ma
U·B

fe
ma
U·B

V_

INVESTIGACIÓN Y TRANSFERENCIA

Resumen

Desde el año 2000, el Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza viene incluyendo en su programación conciertos en los que se recuperan obras del patrimonio musical panibérico del ámbito de la llamada música antigua. Esto se ha convertido en una de las líneas estratégicas del FeMAUB que se describe y revisa en este trabajo. Se consideran algunos aspectos generales del movimiento de interpretación históricamente informada –particularmente las revisiones del concepto de autenticidad– y, posteriormente, se analiza el caso español e hispanoamericano en el que se evidencia una vinculación directa de esta corriente interpretativa con la recuperación de patrimonio musical panhispano de los siglos XVI, XVII y XVIII. Como reflejo y agente de este desarrollo, el FeMAUB muestra una visión global del proceso de recuperación, que abarca desde la búsqueda de fuentes originales a la difusión de la obra en concierto o grabación, pasando por todos los estadios intermedios y adyacentes. Este estudio presenta una descripción de estas líneas de recuperación, entre las que destacan especialmente la atención al entorno andaluz y al mundo de las músicas coloniales, el refuerzo del concepto integrador de los aspectos musicales, musicológicos y patrimoniales, así como el papel del festival como agente de dinamización cultural.

Abstract

Since 2000, the Early Music Festival of Úbeda and Baeza (FeMAUB) includes premiere concerts which recover pieces from the pan-Iberian early music heritage. This has become a strategic line of the FeMAUB, which is described and reviewed in this chapter. Some aspects of the historically informed performance movement are also considered, especially the concept of authenticity. The analysis of the Spanish and Latin American early music movement shows that this is clearly tied to the recovery of the pan-Hispanic musical heritage of the 16th, 17th and 18th centuries. The FeMAUB has contributed to this development, showing a global vision of the musical heritage recovery processes, ranging from the search for original sources to the dissemination of the work in concert or recording. This paper presents a description of these recovery lines, such as the attention to the Andalusian environment and to the world of colonial music stand out, the fuelling of the integrating concept of the musical, musicological and patrimonial aspects, and the role played by the festival as an agent of cultural dynamization.

LOS ESPEJOS ROTOS DE LA MEMORIA: MÚSICA ANTIGUA Y RECUPERACIÓN DE PATRIMONIO MUSICAL EN EL FeMAUB

Bernardo García-Bernalt Alonso[1]

Somos nuestra memoria,
somos ese quimérico museo de formas inconstantes,
ese montón de espejos rotos

Jorge Luis Borges. "Cambridge",
Elogio de la sombra, Buenos Aires, 1969

1 En un país extranjero: música antigua y modernidad

Mirar al pasado es emprender un viaje, iniciar el camino hacia un lugar que puede ser tan remoto como cercano, tan familiar como ignoto. Por ello, la jornada se vuelve azarosa y son vanas las premoniciones y vaticinios sobre el destino al que arribaremos. Leslie P. Hartley acierta con la metáfora: "El pasado es un país extranjero: allí las cosas se hacen de otro modo"[2]. En muchos sentidos –a veces contrapuestos– hacer y oír música de otros tiempos es viajar a ese país y habitarlo. Pero, como Dahlhaus nos recuerda, "la música del pasado pertenece al presente como música, y no como una simple evidencia documental"[3], por lo que el mismo recuerdo de una obra no será completo si esa pertenencia al presente no acaba de adquirir corporeidad: será fallido si la música no es ejecutada y oída, aun sabiendo que hacerla u oírla exactamente en el modo del pasado –en el sentido de la metáfora de Hartley– es una quimera. Esta es la inalcanzable línea del horizonte hacia la que se dirigen las corrientes de la llamada música antigua o, como las reflexiones de los años 80 del pasado siglo aconsejaron denominar, el movimiento de interpretación históricamente informada (*Historically Informed Performance*, HIP)[4].

Referirse en nuestros días a la "música antigua" es hablar de una extensa red de actores e instituciones. Aparte de los musicólogos e intérpretes (categorías entre las que hay cada vez mayor mestizaje), están los archivos y sus técnicos, los editores y las editoriales, los filólogos, los expertos en coreografía histórica, los centros de educación con sus planes y profesorado especializados en interpretación historicista

1 Doctor en Estética y Teoría de las Artes por la Universidad de Salamanca, Profesor Titular de Universidad en el área de Fundamentos de Análisis Económico, director del Coro Universitario, Coro de Cámara y Academia de Música Antigua de la Universidad de Salamanca.

2 "The past is a foreign country: they do things differently there". La cita es el comienzo de la novela: Hartley, Leslie Poles. *The Go-Between*. Londres, Hamish Hamilton, 1953, p. 9.

3 "Music of the past belongs to the present as music, not as a documentary evidence"; Dahlhaus, Carl. *Foundations of Music History*. Cambridge, Cambridge University Press, 1983, p. 4. Traducción de J. Bradford Robinson del original *Grundlagen der Musikgeschichte*. Colonia, Hans Gerig, 1977; traducción propia al castellano.

4 El concepto de "autenticidad" en la música antigua, que representa la pretensión de hacer interpretaciones fieles al texto musical, a las intenciones del compositor, al contexto de la música (instrumentos, plantillas, diapasón, temperamentos, espacios de ejecución…), a los códigos interpretativos del momento y lugar original de la obra es, desde mediados del siglo XX, muy controvertido; véase, por ejemplo,

(mucho menos habituales en nuestro país de lo que sería deseable), los constructores de instrumentos, los propios grupos con sus idiosincrasias, las orquestas historicistas (tan escasas también en España), los agentes, los programadores, los teatros y auditorios, las casas discográficas, los medios de comunicación, los festivales… Y, por supuesto, el público; un elemento que desde el inicio de este movimiento se viene considerando como primordial, por cuanto su recepción de la obra –relacionada con la emoción y los afectos– forma parte esencial de la interpretación[5].

El consenso en el mundo académico es que el movimiento de interpretación historicista es, en realidad, una expresión de ciertos ideales estéticos fundamentalmente modernos[6] –lo que podría justificar el éxito que este tipo de interpretaciones tiene en nuestros días–, así como que parece tener mucho de práctica social. Quizá, con un cierto cinismo, haya que admitir, parafraseando a Jacob Viner, que llamamos música antigua a lo que hacen los intérpretes de música antigua[7]. Por añadidura, la longevidad de la HIP ha propiciado la generación de cánones de interpretación que, en algunos casos, se han convertido en la nueva referencia, suplantando las fuentes originales. Esto es claro en la formación del gusto del público, que para algunos repertorios ya espera oír un cierto tipo de "sonido" y de versión, pero es posible que también se esté dando en el mundo de la interpretación[8]. ¿Hasta qué punto no se ha sustituido en algunos casos la fidelidad a la obra por la imitación acrítica de algunos modos de interpretar contemporáneos, legitimados por una trayectoria de éxito académico, de la crítica y del público? ¿No están algunos intérpretes desoyendo el proverbio machadiano que bien podría ser poético lema del movimiento historicista[9], y se dirigen a la miel en lugar de a la flor?

2 El caso de España y la recuperación patrimonial

La música antigua entró de pleno en el ámbito ibérico e iberoamericano mucho más tarde que en Europa Central o el Reino Unido. En España, al margen de algunos históricos proyectos editoriales como la serie iniciada por el Departamento de Música de la Biblioteca de Catalunya en 1921 o la colección "Monumentos de la Música Española" del CSIC desde 1941, es obligado mencionar al pionero grupo Ars Musicae, fundado en 1935 e impulsado por José María Lamaña (Figura 1). El grupo se presentó en el marco del III Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología, que se celebró en Barcelona en abril de 1936, y permaneció en activo hasta 1980, abriendo un camino que "trascendía la pura investigación, para ponerla al servicio de la interpretación, con el fin de cerrar el ciclo"[10]. Ars Musicae participaría muy activamente en el histórico proyecto discográfico "Monumentos Históricos de la Música Española" del Ministerio de Educación y Ciencia. Hay que esperar hasta mediados de la década de los 60 del pasado siglo para hallar propuestas que, de algún modo, se insertan en esta línea. Es el caso de los grupos liderados por Gregorio Paniagua, Jorge Fresno, Pepe Rey o Jordi Savall y, en el mundo de la tecla, por intérpretes como Montserrat Torrent, Genoveva Gálvez o José Luis González Uriol. La gran eclosión llegaría cercana a la última década del siglo, y

Grout, Donald Jay. "On Historical Authenticity in the Performance of Old Music". *Essays on Music in Honor of Archibald Thompson Davison.* Cambridge [Massachusetts], Harvard University Music Department, 1957, pp. 341-347: 346-347. Las críticas más duras se desatan, sin embargo, en la década de los 80; miliarios de este debate son Taruskin, Richard. "On Letting the Music Speak for Itself: Some Reflections on Musicology and Performance". *The Journal of Musicology*, 1, 3 (1982), pp. 338-349; Dreyfus, Laurence. "Early Music Defended against Its Devotees: A Theory of Historical Performance in the Twentieth Century". *The Musical Quarterly*, 69, 3 (1983), pp. 297-322; Taruskin, Richard *et al.* "The Limits of Authenticity: a Discussion". Número especial de *Early Music*, 12, 1 (1984), pp. 3-35; Kenyon, Nicholas (ed.). *Authenticity and Early Music.* Oxford y Nueva York, Oxford University Press, 1988; o Kivy, Peter. "On the Concept of the 'Historically Authentic' Performance". *The Monist*, 71, 2 (1988) [número titulado "Aesthetics and the Histories of the Arts"], pp. 278-290. Tras ellos se siguió generando abundante literatura sobre el tema y sobre la "crisis de principios" del movimiento historicista. Referencia ineludible es Haynes, Bruce. *The End of Early Music. A Period Performer's History of Music for the Twenty-First Century.* Oxford, Oxford University Press, 2007. Puede verse una revisión del concepto de autenticidad a lo largo de la historia reciente en Fabian [Somorjay], Dorottya. "The Meaning of Authenticity and The Early Music Movement: A Historical Review". *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 32, 2 (2001), pp. 153-167.

5 En las músicas de los siglos XVII y XVIII, la comunicación es, quizá, el reto principal del intérprete. A mediados del pasado siglo el cembalista Putnam Aldrich (1904-1975) afirmaba: "El problema final –y ciertamente el más desconcertante– con el que se enfrenta el intérprete de música barroca es el de la comunicación. Se encuentra con que lo que más necesita en su lucha hacia la autenticidad es poder dotar de 'oído barroco' a su audiencia. Porque, si la música no comunica nada, o comunica algo erróneo, ¿qué utilidad tiene una interpretación que busca la autenticidad?"; Aldrich, Putnam. "The 'Authentic' Performance of Baroque Music". *Essays on Music in Honor of Archibald Thompson Davison...*, pp. 161-171: 169: "The final problem, and certainly the most baffling of all, which confronts the performer of Baroque music is that of communication. He finds that what he needs most in his struggle toward authenticity is the ability to equip his

FIG. 1 Ars Musicae de Barcelona en el Hospital de la Santa Cruz (hoy Biblioteca de Cataluña) en 1941. Fotografía: Museo de la Música de Barcelona.

desde entonces la progresión ha sido imparable, produciéndose una proliferación de grupos y solistas, de estudios, cursos y ciclos temáticos que vienen ocupando un lugar más que notable en el panorama musical nacional[11].

De la media docena de violinistas, violistas, cellistas o gambistas españoles especialistas en Barroco activos hace treinta años se ha pasado hoy a un número que se cuenta por centenas[12]. Este crecimiento explosivo no ha propiciado reflexiones sobre la interpretación, puesto que los trabajos de investigación se han centrado en aspectos primordiales de carácter positivista, dada la enorme

audience with Baroque ears. For if the music communicates nothing, or the wrong thing, to the listener, of what use is the authentic performance?"; traducción propia. Véase también el ensayo de John Sloboda en este libro.

6 Es bien conocida la demoledora reflexión de Taruskin, en quien se unen las facetas de musicólogo e intérprete de música antigua: "Empecé a ver que lo que nos habíamos acostumbrado a considerar como interpretaciones históricamente auténticas, no representaban ni un prototipo determinable históricamente, ni una recuperación de las prácticas interpretativas contemporáneas con el repertorio. Más bien plasmaban una lista completa de deseos modernos/modernistas, validados tanto en el mundo académico como en el mercado, por una lectura oportunista de la evidencia histórica"; TARUSKIN, Richard. *Text and Act. Essays on Music and Performance.* Nueva York, Oxford University Press, 1995, p. 5: "What we had been accustomed to regard as historically authentic performances, I began to see, represented neither any determinable historical prototype nor any coherent revival of practices coeval with the repertoires they addressed. Rather, they embodied a whole wish list of modern[ists] values, validated in the academy and the marketplace alike by an eclectic, opportunistic reading of historical evidence"; traducción propia.

7 La frase de Viner, frecuentemente citada en el mundo académico, es *Economics is what economists do*. La opinión que emitimos no es original; en realidad, está anticipada ya por Dreyfus: "Es más útil definir la *música antigua* como un conjunto de prácticas sociales en vez de restringirla a las obras que suscitan interés. Para ser franco: *música antigua* significa, antes que nada, personas, y secundariamente cosas". DREYFUS, L. "Early Music Defended…", p. 298: "It is therefore more useful to define Early Music as a late twentieth-century ensemble of social practices instead of restricting it to the works which occasion the interest. To be blunt: Early Music signifies first of all people and secondarily things"; traducción propia.

8 Luis Antonio González Marín, que desde el inicio de su carrera aúna el trabajo musicológico y el interpretativo, advierte de este riesgo: "Existe, pues, el peligro de la estandarización, de la imitación irreflexiva de lo que otros hacen, de no cuestionarse, de no hacerse preguntas, de no fomentar la curiosidad y el espíritu crítico, que son las bases de todo posible conocimiento"; GONZÁLEZ MARÍN, Luis Antonio. "Recuperación de patrimonio musical histórico: el largo

cantidad de repertorio ibérico olvidado, especialmente de los siglos XVII y XVIII, que era necesario catalogar, analizar y, en su caso, editar para su interpretación. Esto ha atado la versión hispana del movimiento historicista a la recuperación del patrimonio musical local, teniendo como efecto un cierto ensimismamiento y, de modo colateral, el peligro de una estandarización poco crítica de los criterios interpretativos específicos[13]. Simultáneamente ha dificultado el acceso de los grupos españoles al gran repertorio barroco internacional en algunas programaciones, que se sigue reservando habitualmente para formaciones foráneas, que además están soportadas por un sistema de apoyos institucionales que está aún lejos de poder compararse al de nuestro país, lo cual les otorga una clara ventaja competitiva.

Evidentemente, en estas líneas nos estamos refiriendo solo a una parte del patrimonio musical: es el que podríamos llamar "histórico"[14], que nos ha llegado por medio de una tradición escrita, aunque este vestigio fundamental (la partitura) no constituye, ni mucho menos, el único dato o documento a partir del cual se construirá la interpretación. Esta, en realidad, es una recreación consecuencia de una conceptualización elaborada a partir de todos los rastros hallados[15]. Entre ellos, aparte de las fuentes musicales escritas están otros documentos coetáneos a la obra relativos a la interpretación o a su contexto, los instrumentos conservados, los espacios donde la música tenía lugar, e incluso las posibles tradiciones interpretativas no escritas, transmitidas oralmente. Es evidente que la documentación utilizada va a ser determinante en el tipo de resultados obtenidos. Simultáneamente, se ha de producir una circularidad que es importante resaltar y propiciar: los resultados (la recreación) obligarán a una reinterpretación ex post de las fuentes y una eventual reformulación de la hipótesis. Así, la interpretación constituye también una fase experimental de la investigación y puede ayudar a incrementar el menguado corpus de teoría performativa histórica del repertorio ibérico, provocando un fenómeno de ósmosis entre música y musicología que difumina algunos límites entre ambas. La profundización en este tipo de trabajos de ida y vuelta es una línea prometedora que, entre otras cosas, evitaría ciertas discrepancias recurrentes entre los repertorios que resultan interesantes a músicos y musicólogos (el interés histórico o documental de una partitura no es necesariamente coincidente con su calidad), e incluso sobre el tipo de ediciones que se necesita tener en el atril para realizar una interpretación históricamente informada.

3 El FeMAUB como proyecto global: los programas de estreno

3.1 Un festival actor y espejo

El Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza sigue una trayectoria que trata de conectar, superando los ritmos que impone su estacionalidad, toda esta serie de elementos que no deben ser gestionados de modo independiente como son la investigación musicológica (incluida la publicación de estudios y la edición de las obras), la divulgación científica, la educación, la interpretación y la difusión

camino desde el archivo al concierto". *La gestión del patrimonio musical. Situación actual y perspectivas de futuro. Actas del Simposio.* Madrid, Centro de Documentación de Música y Danza, 2014, pp. 201-211: 206.

9 "Abejas, cantores,/ no a la miel sino a las flores"; Machado, Antonio. *Nuevos cantares.* Madrid, Editorial Editorial Mundo Latino, 1924, Proverbio LXIX.

10 Bonastre, Francesc. "El Barroc". *Història crítica de la música catalana.* Francesc Bonastre y Francesc Cortès (coords.). Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, Servei de Publicacions, 2009, pp. 131-199: 144-145. El mencionado III Congreso Internacional de Musicología fue marco de otros eventos relacionados con la recuperación de patrimonio: "El congreso de musicología fue completado por otros conciertos y exhibiciones culturales: el conocido Orfeó Catalá ofreció una audición de polifonía hispánica profana y religiosa de los siglos XIV-XVI; el grupo amateur Ars Musicae interpretó música amorosa y de cámara española de los siglos XV-XVII; la Sección Escénica del círculo deportivo Junior F. C., una agrupación amateur compuesta por miembros de la juventud universitaria y deportiva de la ciudad, hizo una representación de *Una cosa rara*, ópera cómica de Vicente Martín i Soler (1754-1806), que tras caer en el olvido fue recuperada en 1922 en Halle (Alemania) y en 1936 en Barcelona gracias a los esfuerzos de Higini Anglès por localizar y reconstruir la partitura; la Asociación de Música Antigua organizó un concierto de música para vihuela" (Contreras Zubillaga, Igor. "Ciencia e ideología en el III Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología (Barcelona, 18-25 abril de 1936)". *Música y cultura en la Edad de Plata (1915-1939)*. María Nagore, Leticia Sánchez de Andrés y Elena Torres (eds.). Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2009, pp. 143-156: 147).

11 Como muestra, basta revisar la programación que realiza (en algunos casos en colaboración con otras instituciones, como el propio FeMAUB) el Centro Nacional de Difusión Musical, dependiente del INAEM. Por citar un ejemplo, en la temporada 2020-21, de los 198 conciertos de "música clásica" programados (excluimos los ciclos de flamenco y jazz) 98 los protagonizaron grupos y solistas especializados en interpretación históricamente informada (la "música contemporánea", otro de los centros de interés del CNDM, ocupa 46 actuaciones). A su vez, de esos 98 conciertos, más de dos terceras partes (66 exactamente) son proyectos de músicos españoles, si bien

de la obra a través del concierto y, en ocasiones, del registro sonoro[16]. Esta es una secuencia que constituye, por otra parte, el trayecto natural en un proyecto integral de recuperación/recreación de patrimonio musical[17]. El diseño por ediciones temáticas que el festival adoptó de manera sistemática desde 2001[18], propicia establecer esas conexiones y permite vertebrar y dotar de coherencia interna a la programación. Se ha evitado la habitual (y en cierto modo artificial) orientación conmemorativa, que suele encorsetar a los investigadores e intérpretes forzando sus dinámicas de trabajo y con la que se corre el riesgo de saturar al público con un repertorio restringido. Frente a ello, y de modo especial a partir de la décima edición, el festival ha ofrecido anualmente marcos conceptuales para la reflexión musicológica, la programación y la recuperación de patrimonio, que trasciende ampliamente el alcance de un mero ciclo de conciertos[19].

Hay que resaltar un aspecto que evidencia también una visión amplia del concepto de patrimonio y su recuperación: la línea estratégica de utilización de espacios históricos que el festival ha seguido. Con ello no solo aproxima las obras a contextos de interpretación más cercanos al original, sino que además converge con líneas de recuperación y valoración de edificios históricos[20]. En términos similares podríamos referirnos a las acciones relacionadas con los órganos históricos a través del ciclo *Ars organica* y su instrumento protagonista: el órgano de la Iglesia de San Andrés de Baeza (Figura 2)[21].

Fig. 2 *Natale in Italia*, La Fenice (Baeza, FeMAUB 2018). Fotografía: FeMAUB.

hay que señalar que las producciones de gran formato y del "gran repertorio" europeo, en general no les corresponden a ellos (*CNDM 20/21* [libro programa de la temporada]. Madrid, Centro Nacional de Difusión Musical, 2020. Accesible en <http://www.cndm.mcu.es/sites/default/files/2020-07/Avance%20CNDM%2020_21_2.pdf> [consulta 11-05-2021].

12 Es de justicia mencionar la ingente labor formativa que desde 1990 desarrolla en este ámbito la Universidad de Salamanca a través de su Orquesta Barroca y su Academia de Música Antigua, con un programa estable de conciertos y cursos desestacionalizados, impartidos por especialistas de referencia internacional.

13 Una de las tendencias sobre la que ya han advertido algunas voces es la de la "folklorización" de la música antigua hispana e hispanoamericana, pretextando precisamente esa ausencia de estudios performativos: "Existe también el peligro, particularmente notorio en el caso de la música hispana, de carecer de criterios de interpretación sólidos, de caer en el tópico, en el folklorismo, en el *todo vale* porque *no se sabe* o *no está claro*" (González Marín, L.A. "Recuperación de patrimonio…", p. 206). En el caso hispanoamericano se une, además, el peso referencial de interpretaciones de pioneros como Gabriel Garrido y el propio Jordi Savall que, en cierto modo, se han convertido en la fuente primaria para algunas recreaciones; al respecto véase Marín-López, Javier. "Performatividades folklorizadas: visiones europeas de las músicas coloniales". *Revista de Musicología*, 39, 1 (2016), pp. 291-310: 298-299.

14 Sobre el concepto de patrimonio musical, véase Gembero Ustárroz, María. "El patrimonio musical español y su gestión". *Revista de Musicología*, 28, 1 (2005), pp. 135-181.

15 En este sentido, una propuesta interpretativa sería similar a la representación de un hecho histórico, tal y como Dahlhaus entiende este término: como una hipótesis; Dahlhaus, C. *Foundations…* pp. 33-43.

16 El Directorio con la memoria de estos veinticinco años de festival incluido en este volumen es una muestra de lo dicho. Junto con los centenares de conciertos ofrecidos se encontrarán decenas de cursos de musicología y talleres de interpretación, congresos y simposios, conferencias, exposiciones, muestras, y publicaciones o grabaciones relacionadas de algún modo con la actividad del festival.

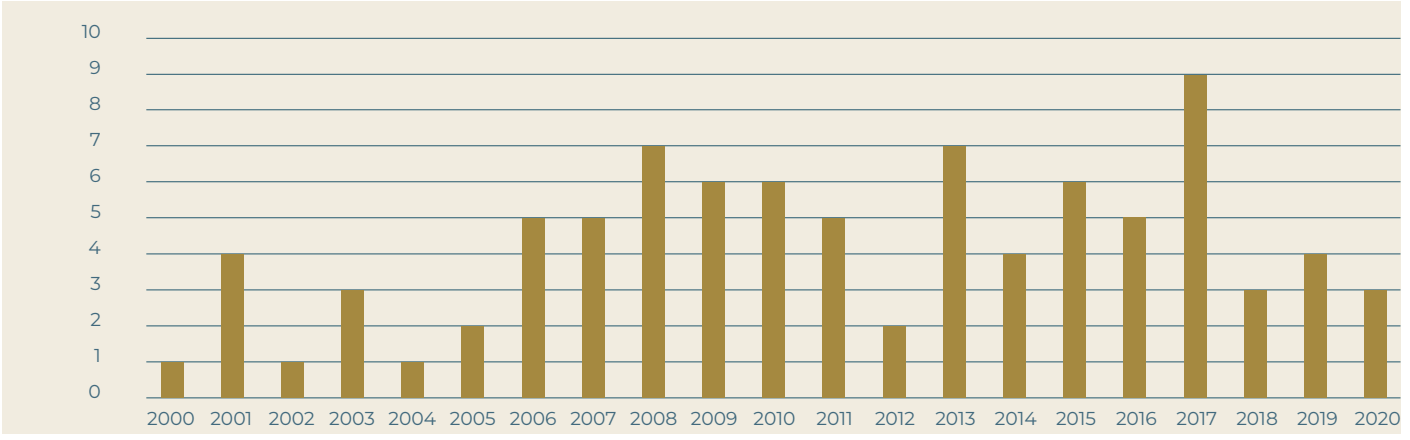


FIG. 3 Programas con recuperación patrimonial del FeMAUB (número de programas por año). Elaboración propia.

Desde la edición del año 2000 una de las constantes del FeMAUB ha sido incluir conciertos en los que se culmina un proceso de recuperación patrimonial, en ocasiones promovido por el propio festival (FIGURA 3). Realmente estos programas especiales son solo la punta del iceberg de un compromiso con la reivindicación y difusión del patrimonio musical panhispánico, puesto que a ellos se han unido un sinfín de conciertos en los que se incluyen obras o autores de los reinos y virreinatos ibéricos de los siglos XVI a XVIII escasamente transitados. De los noventa y dos programas de estreno que se relacionan en el DIRECTORIO de este volumen, ochenta y ocho están enmarcados –por repertorio y criterios performativos– en el movimiento de interpretación históricamente informada[22], y a ellos nos vamos a referir en lo que sigue.

El primero de estos conciertos se celebró el 8 de diciembre de 2000; el grupo Estil Concertant, dirigido por Juan Luis Martínez, ofreció una selección de villancicos y cantadas de maestros de capilla de la Catedral de Valencia del siglo XVIII[23]. El último, veinte años después, tuvo lugar el 7 de diciembre de 2020, y en esta ocasión La Guirlande, junto con la soprano Alicia Amo, ofreció un programa en el que convivían partituras de archivos hispanos y novohispanos del tercer cuarto del Siglo de las Luces[24]. La cantidad de música que ha vuelto a la vida, tras siglos de silencio, en todos los programas de estreno comprendidos entre ambos es monumental, y constituye, además, una excelente muestra para describir la evolución y tendencias del mundo de la música antigua española e hispanoamericana en lo que va de siglo.

La estrecha relación del festival con el mundo de la investigación ha facilitado que en las fases de recuperación de textos musicales y configuración de estos proyectos haya participado una muy significativa muestra del mundo de la investigación sobre las músicas panibéricas en el Antiguo Régimen y primeras décadas de la Edad Contemporánea[25]. En casi la mitad de estos programas, la investigación fue realizada total o parcialmente por alguno de los intérpretes[26]: que en las mismas personas se aúne interpretación e investigación es un modelo

17 Obviamente, el estudio y la edición crítica de la obra es un paso previo pero, como afirma Miguel Ángel Marín, "Solo mediante la interpretación de esta música a partir de la partitura (pese a ser esta solo un esbozo y reflejo parcial de la obra musical, y no la propia obra en sí) la recuperación adquiere carta de naturaleza"; MARÍN, Miguel Ángel. "El problema del patrimonio musical 'español' y su recuperación a través del concierto". *La gestión del patrimonio...* pp. 197-199: 198.

18 Podría citarse como solitario antecedente la tercera edición (1999), que dedicó parte de su programación a conmemorar de manera anticipada el quinto centenario del nacimiento de Carlos V (1500-1558), quien tuvo como Secretario de Estado al ubetense Francisco de los Cobos.

19 Es interesante hacer notar cómo Arnold Dolmetsch, pionero reconocido del *early music movement* y músico poliédrico que desarrolló una fecunda carrera como investigador, divulgador, editor, profesor, constructor de instrumentos e intérprete de una amplia variedad de ellos, en el culmen de su carrera fundó precisamente un festival con una concepción igualmente globalizadora. El Festival de Haslemere se convirtió en punto de encuentro de su escuela, en banco de pruebas de muchos de los hallazgos performativos y organológicos rescatados del pasado, en marco de recuperación y recreación de repertorios y también en semillero de generación y formación de públicos. Sobre este tema, véase la contribución de Isaac Alonso de Molina en este volumen.

20 Además de la selección de espacios para los conciertos y actividades en Úbeda y Baeza, una buena prueba de lo dicho es el ciclo

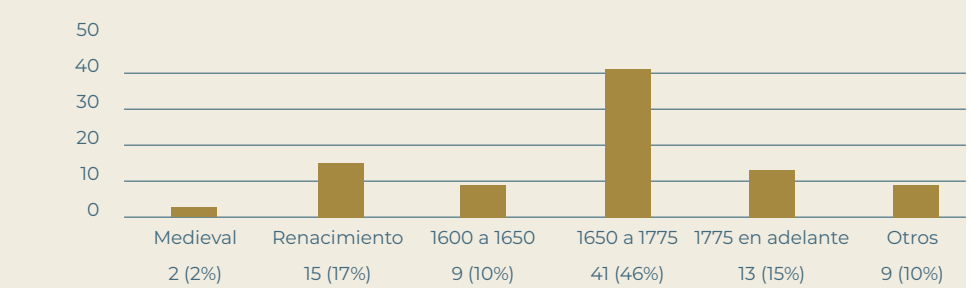


Fig. 4 Distribución de los programas de recuperación del FeMAUB por cronología de las obras. Elaboración propia.

plenamente implantado y considerado como ideal por algunos autores[27]. La colaboración, a distintos niveles y con diversa intensidad, entre musicólogos e intérpretes ha sido el modo de trabajo en el resto de programas. En algunos de ellos, la reconstrucción de prácticas interpretativas llevada a cabo ha generado propuestas singulares, especialmente atentas a detalles del contexto y metodológicamente inmersas en la musicología y la teoría performativa histórica experimentales[28]. En otros casos, el modelo parece haber sido el más tradicional de utilización de trabajos preexistentes de transcripción de partituras y manejo de documentos sobre el contexto interpretativo aportados por el investigador al intérprete[29]. En todo caso, sí parece claro que, al menos en la muestra que estos trabajos ofrecen, las relaciones entre investigación e interpretación van siendo paulatinamente más fluidas y productivas.

3.2 Líneas de recuperación

Si bien es cierto que el festival ha cubierto en su programación desde la música medieval hasta los principios del siglo XIX, en los programas de estreno ha habido una presencia muy destacada de obras panhispanas del extenso periodo que, aun a riesgo de ser muy imprecisos, podríamos denominar como de los estilos barroco y galante. En la Figura 4 puede verse un boceto de clasificación atendiendo al mero aspecto cronológico del repertorio. Esta es una taxonomía que, obviamente, ha de asumirse con una generosa flexibilidad dado el carácter aledaño de algunas obras y programas, así como la estructura temporal transversal de otros; hecha esa observación, la distribución resultante es muy elocuente en el sentido que hemos comentado.

A pesar de que la música renacentista recibe una atención muy especial por parte del festival, ha protagonizado solo alrededor de la quinta parte de los proyectos de estreno. Probablemente esto deriva de ser este el periodo sobre el que más ha trabajado y publicado la musicología hispana (e hispanista) desde Pedrell hasta casi un siglo después. Como consecuencia, aunque quedan todavía algunas lagunas por cubrir, no pueden ser muy abundantes las investigaciones en las que se recuperen nuevas obras o nuevas fuentes. Por su parte, la puesta en valor de las

paralelo "La música en los monumentos de Vandelvira" que se viene realizando desde el año 2005 y redenominado festival a partir de 2020. Con este, aparte de extender el festival a toda la provincia de Jaén y abrir un espacio para formaciones emergentes, "se persigue reactivar como espacios de audición musical algunos monumentos de la provincia de Jaén relacionados con la labor de este arquitecto", como explicitan Rodrigo Checa y Javier Marín en el texto de presentación de esa edición; véase Checa Jódar, Rodrigo y Marín-López, Javier. "Presentación". *De Andalucía al Nuevo Mundo. IX Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza*. Baeza, FeMAUB, 2005, pp. [7]-[8]: [8]. Sobre el arquitecto Andrés de Vandelvira (1505-1575) y su actividad en el antiguo Reino de Jaén puede consultarse Galera Andreu, Pedro. *Andrés de Vandelvira*. Madrid, Akal, 2000. Sobre las sedes del FeMAUB, véase el texto de José Joaquín Quesada Quesada en este mismo volumen.

21 El ciclo *Ars organica*, celebrado entre 2007 y 2017, comenzó como presentación de la restauración realizada por Gerhard Grenzig del órgano de la Iglesia de Santa María del Alcázar y San Andrés de Baeza. Posteriormente se presentaron también en concierto las restauraciones de los órganos de la Sacra Capilla de El Salvador de Úbeda (2009) y la Iglesia de San Pablo de Baeza (2010).

22 No sería historicista, en este sentido, la propuesta "Polifonías trasatlánticas" (2017), a pesar de que se recupera algún patrimonio de música colonial. Y siendo del todo precisos, habría que señalar también que la Orquesta Ciudad de Córdoba, que ofreció el concierto *El clasicismo en Jaén*, no puede ser considerada (al menos por los aspectos organológicos) como una formación historicista. En este programa, dirigido por José Luis Temes en el Auditorio del Hospital de Santiago de Úbeda el 7 de diciembre de 2011, se presentaron cuatro sinfonías de Ramón Garay (números 2, 4, 6 y 7). El programa era parte de un ambicioso proyecto de recuperación de patrimonio musical promovido desde el Instituto Complutense de Ciencias Musicales, que editó las partituras (*Ramón Garay. Sinfonías Nos 1, 2, 3, 4, 6 y 7*. Edición crítica de Pedro Jiménez Cavallé. Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2010) y la grabación de las mismas (*Ramón Garay. Las 10 Sinfonías*. Orquesta de Córdoba, José Luis Temes (dir.). 3 CDs [Verso, VRS-2099 (2012)].

23 Se interpretaron obras de Josep Pradas (1689-1757), Pascual Fuentes (1721-1768) y Francesc Morera (1731-1793). El trabajo de recuperación y transcripción fue realizado por

músicas históricas del gran mundo ibérico e iberoamericano a partir de la segunda o tercera década del Seiscientos hasta el final del Setecientos se ha convertido en una de las líneas maestras del movimiento historicista ibérico desde su relanzamiento de hace algo más de tres décadas. Se sigue, por tanto, a la estela de las primeras propuestas de grupos como Al Ayre Español, el Concierto Español o el Ensemble Elyma y su dedicación y compromiso con este patrimonio musical. El FeMAUB es espejo de esta tendencia y más de la mitad de los programas de estreno corresponden a este extenso periodo. Finalmente, las poco conocidas músicas del Preclasicismo y Clasicismo hispanos tienen también una presencia reseñable, puesto que no es nada habitual que formen parte de las programaciones. Hay que destacar la figura del maestro de capilla de la Catedral de Jaén, Ramón Garay (1761-1823), al que ya nos hemos referido, y del que hablaremos de nuevo más adelante.

La procedencia de las fuentes manuscritas muestra, en primer lugar, la dedicación del FeMAUB a la música española, hispanoamericana y portuguesa[30], que acapara la práctica totalidad de los programas de estreno. Esto no impide la presencia esporádica de algunos maestros de la polifonía renacentista con otros orígenes, como Josquin o Gabrieli, ni la de alguna música barroca italiana, tan influyente y omnipresente en el mundo ibérico[31]. La presencia de otros estilos nacionales es nula[32], así como muy puntual la del Clasicismo centroeuropeo[33].

3.2.1 La vocación andalucista

La programación se desarrolla preferentemente siguiendo varias líneas estratégicas. La primera de ellas es la atención al patrimonio que podríamos considerar próximo: en alrededor del 40% de los programas, las obras provienen de colecciones, archivos, fuentes o compositores relacionados con Andalucía. A ello se añade que la sede de varios de los grupos e intérpretes de estos conciertos es también andaluza. Un ejemplo paradigmático es la Orquesta Barroca de Sevilla que, con toda lógica, es una constante en la programación; habitualmente su presencia está vinculada a proyectos interinstitucionales de recuperación de patrimonio musical andaluz, como el proyecto Atalaya de las Universidades andaluzas y la Junta de Andalucía[34].

Profundizando en esta orientación local, la música procedente de archivos jiennenses ha protagonizado total o parcialmente quince conciertos de estreno (casi un 17% del total)[35], debiendo destacarse el extenso trabajo de recuperación de obras de dos maestros de capilla de la Catedral de Jaén: Juan Manuel de la Puente y Ramón Garay[36], así como la de distintos maestros de la Catedral de Baeza (Figura 5) y la Sacra Capilla del Salvador de Úbeda[37]. A la Catedral de Sevilla están vinculados al menos seis conciertos, tres de ellos monográficos. La polifonía hispana aurisecular está presente con obras de Francisco Guerrero y Alonso Lobo[38], mientras Pedro Rabassa representa el siglo XVIII con dos conciertos monográficos de los que derivan también sendas grabaciones[39]. Otro autor que ha aparecido con frecuencia, a pesar de no haber tenido un programa centrado exclusivamente en él, es Juan Francés de Iribarren quien, tras su paso por la Catedral de Salamanca como organista, regentó durante treinta y tres años

José Lapiedra y Marisa Esparza (integrante de Estil Concertant), y llegó a Úbeda recién montado tras su estreno en el Palau de la Música de Valencia. Es inevitable ver en él un homenaje a Vicenç Ripollés, que 65 años antes había publicado un trabajo pionero que incluía una obra en romance de cada uno de estos tres autores, junto con otra de Pere Rabassa (Ripollés, Vicenç. *El villancico i la cantata del segle XVIII a València.* Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, Biblioteca de Cataluña, 1935). De este y otros conciertos mencionados en este estudio existen grabaciones audiovisuales totales o parciales en el Canal de YouTube del FeMAUB.

24 Las obras eran de Ignacio Jerusalem (1707-1769), José de Nebra Blasco (1702-1768), Juan José de Arce (1748-1777) y Francisco Fernández Illana (*ca*. 1700-1780), recuperadas y transcritas por Raúl Angulo y Antoni Pons (Ars Hispana), Martin Voortman y Javier Marín-López.

25 Siempre se ha tenido un especial cuidado en ofrecer en los libros-programa del festival la información relativa a fuentes y trabajos de transcripción (algo que no es demasiado habitual en nuestro país), así como unas extensas notas para cada concierto, muchas veces elaboradas por los propios investigadores responsables del mismo. Desde la página web del festival se tiene acceso a todos ellos en <https://festivalubedaybaeza.com/publicaciones/libro-del-festival> [consulta 11-05-2021].

26 En estos casos, lo habitual (aunque hay excepciones) es que sea por el propio director del grupo, o el solista, como ocurre con Eduardo López Banzo y Al Ayre Español, Emilio Moreno y El Concierto Español, Luis Antonio González Marín y Los Mvsicos de Sv Alteza, Albert Recasens y La Grande Chapelle, Andrés Cea, etc.

27 "En mi opinión, la situación ideal, para el caso del estudio de la práctica musical histórica y para la recuperación del patrimonio musical histórico, no consiste solo en que musicólogos y músicos trabajen coordinadamente, ni en que los musicólogos den instrucciones a los ejecutantes, sino más bien en que los propios musicólogos hagan música –han de tener formación para ello, claro es– y en que los músicos, dotados de las herramientas intelectuales que lo permitan, investiguen realmente"; González Marín, Luis Antonio. "Musicología y recuperación de la práctica musical histórica. Una reflexión heterodoxa". *La Albolafia: Revista de Humanidades y Cultura*, 9 (2016), pp. 53-59: 58.

Fig. 5 Manuel Tavares, *De lamentatione Jeremiae Prophetae*, recuperada en el FeMAUB 2015 (Baeza, Archivo Capitular de la Catedral, Libro de polifonía 4, ff. 44v-45). Fotografía: Francis Cano.

la capilla de la Catedral de Málaga. Y volviendo al siglo XVI, a Rodrigo de Ceballos, maestro en las catedrales de Granada y Córdoba, y vinculado previamente a las de Sevilla y Málaga[40], se le dedicó en la edición de 2002 un programa del que derivaría una edición discográfica[41]. Finalmente, en 2006 el grupo Harmonica Sphaera centró un concierto en la obra de Diego de Pontac, que ejerció su magisterio en Granada entre 1627 y 1644 y cuya obra fue difundida en territorio jiennense[42].

3.2.2 La voz de los virreinatos

La vocación panhispana del FeMAUB, que se muestra con claridad en los aspectos relacionados con la investigación y su difusión[43], se plasma también con evidencia en sus programas de estreno. Las músicas coloniales que, con sus particularidades, comparten muchos rasgos formales con las de la metrópoli[44], están presentes en casi una tercera parte de ellos, y la referencia americana es muy significativa en algunos más, en los que se rescatan composiciones de autores españoles desde fuentes trasatlánticas. Hay una especial inclinación hacia el mundo musical novohispano, particularmente el mexicano, al que se dedican de modo integral trece programas y que aparece junto con obras de otras procedencias en otros seis. Los archivos de las catedrales de ciudad de México, Puebla, Durango y Oaxaca son las fuentes principales para este repertorio. A ellos se añade también el de la Catedral de Guatemala[45] y, por lo que se refiere al virreinato del Perú, los de la Catedral de Lima, el Seminario de San Antonio Abad de Cusco o las reducciones de Chiquitos y Moxos (Bolivia), entre otros.

28 En este aspecto hay que señalar la estrecha colaboración del Ensemble La Danserye, dirigido por Fernando Pérez Valera (a veces junto con la Capella Prolationum) con el FeMAUB, y especialmente con Javier Marín –director desde 2007– en su faceta como investigador. Ocho de los programas de estreno han correspondido a proyectos de este grupo, que propone la mayor aproximación posible a todas las condiciones físicas de interpretación original: instrumentos, reproducciones facsimilares del material utilizado por los músicos (libros de facistol o cuadernillos manuales), disposición de ministriles y cantores, compaseo… La interpretación con el grupo en torno al facistol y leyendo directamente reproducciones del material original, sin intermediar una transcripción, genera información muy valiosa sobre aspectos tan concretos como la colocación del texto, la música ficta, los *tempi*, la ornamentación, etc. Sobre la grabación de dos de estos proyectos, véase Marín-López, Javier. "Desde el facistol: verosimilitud vs. autenticidad en tres proyectos discográficos recientes". *Músicas coloniales a debate. Procesos de intercambio euroamericanos*. Javier Marín-López (ed.). Música Hispana. Textos. Estudios, 22. Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2018, pp. 539-571: 564-571.

29 Este parece ser el modelo que mayoritariamente adoptan los grupos que han emergido en la última década, aunque obviamente hay excepciones. Quizá esto se ha visto facilitado e incentivado por la fecundidad de proyectos de recuperación de textos musicales y asesoramiento musicológico como el de la asociación Ars Hispana. Cinco de los diecinueve proyectos de estreno de las cuatro últimas ediciones del FeMAUB han contado con trabajos de esta asociación, interpretados por grupos pujantes españoles nacidos en los últimos años (Concerto 1700, L'Apothéose, Íliber Ensemble y La Guirlande).

30 Incluimos bajo estos epítetos también las obras de músicos que, siendo de distinta nacionalidad, desarrollaron una parte sustancial de su trabajo en la Península e Hispanoamérica, como Luigi Boccherini, Gaetano Brunetti o Ignacio Jerusalem.

31 En algunos programas, como el presentado por Los Músicos del Buen Retiro en 2006, o por Carlos Mena y la Capilla de Santa María en la edición de 2015, se proponen diálogos entre la música italiana y española en los siglos XVII y XVIII. La importancia de esta influencia fue eje temático de la edición de 2019, que tuvo el título "Italia Global: de la Península Ibérica al Nuevo Mundo".

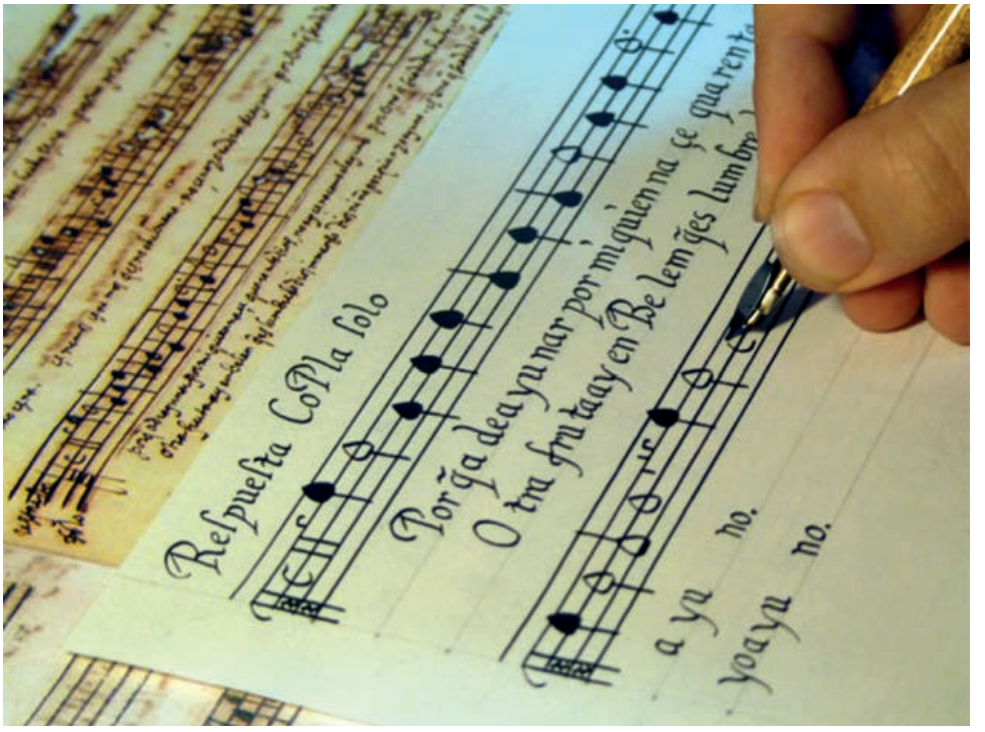


Fig. 6 Luis Pérez Valera, copia en notación facsímil de la partichela del villancico de Gaspar Fernández *Cenemos que es Nochebuena*, recuperado en el FeMAUB 2014. Fotografía: Ensemble La Danserye.

Los programas ofrecen un panorama dilatado, que se extiende fundamentalmente desde el siglo XVI a principios del XIX, aunque se hace una pequeña incursión en los comienzos del pasado siglo[46]. De los cerca de treinta compositores que figuran en ellos mencionaremos aquellos a los que quizá se ha prestado mayor atención. El granadino Pedro Bermúdez (*fl.* 1574-1604), maestro de capilla en Cusco, Guatemala y, fugazmente, en Puebla de los Ángeles, cuya *Missa Bomba*, parodia de la ensalada homónima de Mateo Flecha el viejo, se interpretó en 2008 por el Coro Barroco de Andalucía. Hernando Franco (1532-1585) formado en la Catedral de Segovia, y cuyo periplo americano le llevó al magisterio de capilla de las catedrales de Santo Domingo, Santiago de Cuba (siendo iglesia parroquial), Guatemala y México, está presente en cuatro programas, uno de los cuales utiliza su obra como base para la reconstrucción de un oficio de difuntos en la Catedral de México (La Grande Chapelle, Àngel Recasens, 2005).

Al guatemalteco Gaspar Fernández (1563/71-1629), maestro de capilla en Guatemala y Puebla[47], entre otras cosas se le dedicó un singular proyecto: el Ensemble La Danserye y la Capella Prolationum recuperaron chanzonetas de este autor sobre textos de la antología *Peregrinos pensamientos* (1614) del poeta baezano Alonso de Bonilla, que fueron puestos en música en Puebla solo un año después de que este volumen saliera de la imprenta, también baezana de Pedro Cuesta[48]. Este es

32 Únicamente en el programa dedicado a la música en la corte de los duques de Osuna (2007) se introduce una cantata anónima que el transcriptor e investigador Juan Pablo Fernández-Cortés atribuye a Händel y que correspondería a la etapa italiana del sajón.

33 Solamente Haydn y Mozart tienen una representación algo más significativa en el programa dedicado al sinfonismo contemporáneo a Garay por Concerto Brandemburgo en 2006. También la recepción de Haydn en la Catedral de Santiago de Cuba fue ilustrada con la inclusión de tres movimientos de obras de cámara en el concierto ofrecido por Recóndita Armonía Ensemble en 2018.

34 Una valoración de algunos de los registros discográficos derivados de estos proyectos puede verse en Domínguez Rodríguez, José María. "'El estilo más gustoso' desde la atalaya andaluza: en torno a la recuperación e interpretación de la música del siglo XVIII en España". *Revista de Musicología*, 37, 1 (2014), pp. 276-286, donde se hacen además algunas reflexiones sobre la práctica instrumental como elemento de retroalimentación para la musicología y como "una vía para superar la limitación de fuentes documentales" (p. 285).

35 Once de ellos están vinculados a la Catedral de Jaén, uno a la iglesia de San Salvador de Úbeda y los dos restantes a la Catedral de Baeza.

36 Juan Manuel de la Puente (1692-1753) es uno de los autores barrocos hispanos que más prematuramente han atraído la atención de los grupos historicistas, aparte, claro está, de Durón, Literes, Torres y Nebra. Ya en 1992 el Centro de Documentación Musical de Andalucía publicaría una grabación con cinco cantatas y dos villancicos de este autor, fechadas entre 1721 y 1732, interpretados por Al Ayre Español [Documentos Sonoros del Patrimonio Musical de Andalucía, Almaviva DS0102 (1992)]. El FeMAUB le ha dedicado tres programas monográficos de recuperación, y algunas obras suyas aparecen en otros tres. De estos trabajos de recuperación derivan el volumen de Marín-López, Javier y Gutiérrez Álvarez, José Antonio *Espacio, sonido y afectos en la Catedral de Jaén. Miserere y obras en romance de Juan Manuel de la Puente.* Proyecto Atalaya. Sevilla, Universidad de Sevilla – CICUS, 2014 y la grabación *Espacios sonoros en la Catedral de Jaén. Juan Manuel de la Puente (1692-1753).* Orquesta Barroca de Sevilla y Coro Vandalia, Enrico Onofri (dir.) [OBS Prometeo, OBS007 (2012)]. Por su parte, Ramón Garay (1761-1823), ya inmerso en el Clasicismo, y cuyas sinfonías han merecido una atención preferente (ver nota 22), ha estado

un claro ejemplo de concierto en el que coinciden varias de las líneas estratégicas del FeMAUB (relación bidireccional entre investigación e interpretación, promoción del patrimonio musical, difusión y grabación del mismo[49], atención a aspectos patrimoniales globales, promoción del patrimonio cultural local…; Figura 6). A Francisco López Capillas (1614-1674), que en 1654 se convirtió en el primer criollo en ocupar el magisterio de capilla de la Catedral de México, se le dedicaron dos programas articulados en torno a dos de sus misas: la *Missa Batalla* (The Tallis Scholars, 2008; Figura 7, siguiente página) y la *Missa Re Sol* (Capella Prolationum y Ensemble La Danserye; Figura 8, siguiente página)[50].

En los últimos años se ha prestado una especial atención al napolitano activo en México, Ignacio Jerusalem (1707-1769), de cuya muerte se conmemoró el 250º aniversario en la edición de 2019, con un concierto monográfico a cargo del emergente grupo español Nereydas, junto con la soprano Alicia Amo y el contratenor Filippo Mineccia[51]. El compositor más tardío al que nos referiremos es al soriano Antonio Juanas (1762/63-*ca*. 1822), maestro de capilla en la Catedral Metropolitana de México entre 1791 y 1821, que en cierto sentido representa el ocaso de la música peninsular en el México insurgente[52]. En el año 2017, el grupo gaditano La Real Capilla del Pópulo recuperó varios motetes y un oficio de vísperas de confesor de este autor, que recientemente fueron grabados y publicados por la Sociedad Española de Musicología[53].

3.2.3 Iberia: la música lusa

El marco autorreferencial que con una cierta frecuencia constriñe a la musicología española y, como ya hemos comentado, de algún modo lastra también los proyectos de nuestros grupos historicistas, no solo se rompe –o amplía– por la vía del panhispanismo. También el FeMAUB tiene una decidida vocación de diálogo y trabajo común con el universo musical portugués, en una visión que podríamos calificar como panibérica[54]. En este ámbito se incluyen, por unos u otros motivos, casi una décima parte de los conciertos de estreno, comenzando por el que se centró en la figura de Manuel Leitão de Avilés, que ya hemos comentado antes y que teje uno de esos lazos que dan una singular cohesión a la programación del festival, estableciendo nexos entre Úbeda y Granada con Portugal. La programación muestra que es mucho más lo que une que lo que separa los mundos musicales ibéricos, que comparten no solo influencias[55], modos de producción y sistemas de circulación de la música y músicos[56], sino incluso géneros específicos[57].

De todos los compositores representados mencionaremos a dos que fueron objeto de un proyecto dedicado específicamente a su obra en la edición de 2010: Felipe de la Madre de Dios (1626-desp. 1675) y José Joaquim dos Santos (1747-1801). A ellos se unen los grandes polifonistas como Magalhães (*ca*. 1571-1652), Duarte Lobo (*ca*. 1565-1646), Cardoso (1566-1650), Brito (1570-1641) o Melgás (1638-1700), así como Carlos Seixas (1704-1742) y Pedro Avondano (1714-1782), como representantes del Barroco y estilo galante en la música instrumental portuguesa.

presente en cuatro programas, dos de ellos monográficos (en la edición de 2008 el festival fue el marco de la recuperación de su drama en música *Compendio sucinto de la revolución española*, de 1815, de la mano de La Grande Chapelle).

37 Concretamente se trata de Manuel Leitão de Avilés (m. 1630), Juan Fernández Garzón (*fl*. 1591-1605), Diego Fernández Garzón (*fl*. 1588-¿desp. 1618?), Manuel Tavares (*ca*. 1585-1638), Juan Ruiz Ramírez (*fl*. 1612-1623), Hernando de Quirós (*fl*. 1580-1586) y Pedro Ortega (*fl*. 1562-1610).

38 Francisco Guerrero (1528-1599) y su discípulo Alonso Lobo (*ca*. 1555-1617) comparten dos programas. El primero interpretado en 2004 por Pro Cantione Antiqua, partiendo del trabajo de investigación de Bruno Turner y Martyn Imrie. En el segundo, celebrado en 2012, La Grande Chapelle recuperó dos misas parodia de Lobo sobre sendos motetes de Guerrero. Este último autor está en tres programas más, uno de ellos dedicado en exclusiva a su presencia en libros para ministriles hispanos y novohispanos (La Danserye, 2013).

39 *Pedro Rabassa. Miserere.* Coro y capilla instrumental "Juan Navarro Hispalensis", Josep Cabré (dir.) [Documentos Sonoros del Patrimonio Musical de Andalucía, Almaviva DS0135 (2001)]. La segunda en el marco del proyecto Atalaya: *Pedro Rabassa. Et in terra pax. Música para la Catedral de Sevilla.* Orquesta Barroca de Sevilla y Coro La Hispanoflamenca, Enrico Onofri, dir. [OBS-Prometeo, OBS006 (2010)].

40 La música de Francés de Iribarren (1699-1767) es recuperada por la Orquesta Barroca de Sevilla (2006, 2009), Los Músicos del Buen Retiro (2007), Ensemble Maestro Iribarren (2013, 2019), Ensemble Kalenda (2014) y Al Ayre Español (2020). En el marco del proyecto Atalaya la OBS haría una grabación dedicada a este compositor: *Pardiobre. Juan Francés de Iribarren*. Orquesta Barroca de Sevilla, Alfredo Bernardini (dir.) [OBS Prometeo, OBS003 (2010)].

41 La obra completa de Ceballos había sido editada por el Centro de Documentación Musical de Andalucía, siendo Robert Snow el autor del estudio y transcripciones; mientras los cuatro primeros volúmenes se editaron entre 1995 y 1997, el quinto y último fue publicado póstumamente en 2002, pues el musicólogo hispanista falleció repentinamente en 1998. Almaviva publicaría *Rodrigo de Ceballos (ca. 1533-1581)*. Ensemble Gilles Binchois, Dominique Vellard (dir.) [Documentos Sonoros del Patrimonio Musical de Andalucía, Almaviva DS0136 (2003)].

FIG. 7 *Del Viejo al Nuevo Mundo: la* Missa *Batalla* de *Francisco López Capillas*, The Tallis Scholars (Baeza, FeMAUB 2008). Fotografía: FeMAUB.

Aparte de alguna presencia puntual en otros programas, Filipe da Madre Deus sirvió al Ensemble Sete Lágrimas como eje para vertebrar un concierto sobre la diáspora musical portuguesa en América y Asia en el Seiscientos y el Setecientos, partiendo de investigaciones de Omar Morales. Nuevamente, en este proyecto confluyen varias de las líneas directrices del FeMAUB, pues se recupera, desde fuentes guatemaltecas, la obra de un músico poco interpretado[58], de origen portugués, activo en Lisboa y Sevilla, que se embarcó hacia Indias en 1675 para trabajar posiblemente en Lima, y cuya obra se diseminó por Europa y América (FIGURA 9, SIGUIENTE PÁGINA).

42 Las obras proceden de un libro manuscrito fechado en 1631 que estuvo en la Colegiata de Castellar (Jaén) entre 1680 y 1933; véase RAMOS LÓPEZ, Pilar. *La música en la Catedral de Granada en la primera mitad del siglo XVII. Diego de Pontac*. 2 vols. Granada, Diputación Provincial de Granada, 1994; y MARÍN-LÓPEZ, Javier. "Música y patronazgo musical en Castellar (Jaén) en tiempos de Tomás Micieces II, 1679-1685". *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 187 (2004), pp. 549-595: 576-577.

43 Un hito en este sentido es el Congreso Internacional *Sones de ida y vuelta: músicas coloniales a debate (1492-1898)*, que se celebró como parte de la decimoséptima edición del FeMAUB (2013), y que generó la colección de ensayos ya mencionada MARÍN-LÓPEZ, J. (ed.). *Músicas coloniales…* Véase el ensayo de Drew Edward Davies en este libro.

44 Uno de ellos es la persistencia del villancico y formas relacionadas. De hecho, significativamente, el congreso celebrado en el año 2014 en el FeMAUB tuvo por título *Nuevas perspectivas en torno al villancico y géneros afines en el mundo ibérico (ss. XV-XIX)*, del que derivó la publicación BORREGO GUTIÉRREZ, Esther y MARÍN-LÓPEZ, Javier (eds.). *El villancico en la encrucijada: nuevas perspectivas en torno a un género literario-musical (siglos XV-XIX)*. Iberian Early Music Studies 3; Estudios de Literatura, 134. Kassel, Reichenberger, 2019, en la que aparecen aportaciones relacionadas con ambas orillas atlánticas.

45 El caso de este fondo musical, depositado en el Archivo Histórico Arquidiocesano de Guatemala, es digno de mención. Conserva abundante música de autores como Durón, Torres o Nebra (entre otros muchos) en ocasionales casos como fuente única. Nuevamente hay que señalar el carácter pionero del trabajo de Eduardo López Banzo en este acervo y los numerosos programas y grabaciones de él derivados. Más recientemente han trabajado sobre el mismo fondo Omar Morales o Ars Hispana, siendo el FeMAUB marco de recuperación sonora de estas músicas.

46 El programa *Tres viñetas de música de salón del siglo XIX mexicano*, interpretado por el pianista Ricardo Miranda, dedicaba la tercera *viñeta* a obras –alguna de ellas de reestreno– del compositor Manuel Ponce (1882-1948), pertenecientes a las dos primeras décadas del siglo XX.

47 Investigaciones relativamente recientes de Omar Morales determinaron con claridad el origen de este músico, a quien hasta entonces se había confundido con un cantor

Fig. 8 *Polifonía en la Catedral de México*: la Missa Re Sol de *Francisco López Capillas desde el facistol*, Capella Prolationum y Ensemble La Danserye (Baeza, FeMAUB 2013). Fotografía: FeMAUB.

El otro autor luso, al que el Ensemble Turicum dedicó un programa, es el obidense Jose Joaquim dos Santos, sobre el que Manuel Morais llevaba ya trabajando desde finales del pasado siglo[59]. En esta ocasión, las obras procedían de archivos lisboetas y fluminenses, y el trabajo de recuperación de las mismas se realizó por Sergio Dias y Luiz Alves da Silva. Las miradas ibérica y trasatlántica se unen esta vez al creciente interés por la música de finales del Siglo de las Luces que se viene dando en el mundo hispano, del que el festival es, simultáneamente, reflejo y promotor.

3.2.4 En el centro y las periferias

Aparte de las áreas ya mencionadas, que frecuentemente se ramifican e intersecan, el FeMAUB también atiende con especial interés la actividad de los intérpretes nacionales que, como hemos comentado anteriormente, en las últimas décadas centran su atención de modo especial en la música de un "largo" siglo XVIII. En este sentido, se está consolidando un canon musical hispano sustentado en la obra de una sucesión de compositores que se refleja con claridad en los programas de estreno. La línea comienza con Sebastián Durón (1660-1716) y sigue con José de Torres (*ca*. 1670-1738), Antonio Literes (1673-1747), José de Nebra (1702-1768), Francesco Corselli (1705-1778), Gaetano Brunetti (*ca*. 1744-1798) y Luigi Boccherini (1743-1805), músicos todos ellos vinculados a la corte y esenciales en la configuración de una posible identidad musical española. La mayor atención por parte del festival –y del mundo de la interpretación– la ha venido recibiendo José

y organista de la Catedral de Évora. El hecho de que se trate de un compositor criollo en una época relativamente temprana es bastante excepcional; Morales Abril, Omar. "Gaspar Fernández: su vida y obras como testimonio de la cultura musical novohispana a principios del siglo XVII". *Enseñanza y ejercicio de la música en México*. Arturo Camacho Becerra (ed.). México D.F., Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, El Colegio de Jalisco y Universidad de Guadalajara, 2013, pp. 71-125.

48 Esta celeridad en emplear textos recién llegados de la metrópoli para sus composiciones de Navidad tiene al menos otro antecedente más en Gaspar Fernández. En 1612 compuso una serie de villancicos sobre poemas de la novela *Pastores de Belén*, de Lope de Vega, que había sido publicada en febrero de ese mismo año por Pedro de la Cuesta en Madrid; *vid*. Torrente, Álvaro (ed.). *Historia de la música en España e Hispanoamérica. Volumen 3. La música en el siglo XVII*. Madrid, Fondo de Cultura Económica de España, 2016, p. 25.

49 *Gaspar Fernández & Alonso de Bonilla. Chanzonetas*. La Danserye y Capella Prolationum [IBS Classical, IBS-182017 (2017)].

50 Esta misa fue grabada y editada con la colaboración del FeMAUB y la Universidad de Jaén: *Francisco López Capillas (1614-1674). Missa Re Sol. Missa Aufer a nobis. Motetes*. Capella Prolationum y Ensemble La Danserye [Lindoro, NL-3025 (2014)].

51 Craig H. Russell inició la recuperación de este compositor en los años 90 que actualmente continúan Drew Edward Davies y Javier Marín-López; para una panorámica general sobre su vida y obra, véase Marín-López, Javier y Davies, Drew Edward. *Ignacio Jerusalem (1707-1769). Cronología biográfica y lista de obras. Biographical Timeline and List of Works*. IJ01, Madrid, Dairea, 2019.

52 Véase Marín-López, Javier. "Consideraciones sobre la trayectoria profesional del músico Antonio Juanas". *Cuadernos del Seminario Nacional de Música en la Nueva España y el México Independiente*, 2 (2007), pp. 14-31. La visibilización de Juanas impulsada por Javier Marín ha propiciado que su obra se comience a conocer y difundir fuera del ámbito panhispano, como evidencia la publicación *Antonio Juanas. Ocho Responsorios para los Maitines de la Santísima Trinidad. Acht Responsorien / Eight Responsories*. Carus 27.601. Edición Urtext de R. Ryan Endris. Leinfelden-Echterdingen, Carus-Verlag GmbH & Co KG, 2019.

FIG. 9 Fray Felipe de la Madre de Dios, Villancico *Oiga el que ignora*, recuperado en el FeMAUB 2010, partichela de tiple 1 (Guatemala, Archivo Histórico Arquidiocesano "Francisco de Paula García Peláez", MS 369). Fotografía: Javier Marín-López.

de Nebra, cuya nueva recepción lo sitúa como figura central del Barroco español[60], y que ha estado presente en cinco de los programas de estreno, dos de ellos monográficamente. La existencia de obras de Torres en el archivo de la catedral de Guatemala, como ya hemos comentado antes, propició también otro concierto monográfico por parte de Al Ayre Español (2013). Más reciente es el reestreno de la *Misa a la moda francesa* de Sebastián Durón, transcrita por Raúl Angulo del manuscrito hallado en la catedral de Guatemala (Ilíber Ensemble y Coro Tomás Luis de Victoria, 2020; FIGURA 10). Recuperaciones de obras de Torres y Durón se programan en otros cuatro conciertos. Literes, por su parte, tiene una presencia más puntual en sendos programas de Concerto 1700 (2017) y L'Apothèose (2018). Precisamente en este último concierto se registra la única obra de Corselli –un autor cuya recuperación está emergiendo[61]– en los programas de estreno. Tanto Brunetti como Boccherini tienen una presencia mayor, apareciendo en tres de estos programas.

Y, finalmente, el FeMAUB también ha contemplado músicas de otras capillas del XVIII que son, en algún sentido, periféricas, como las de Valencia, Segovia, Santo Domingo de la Calzada o Salamanca, y que constituyen una muestra de un activo entramado nacional de proyectos de recuperación de patrimonio musical local.

53 *Antonio Juanas. Música coral para la Catedral de México*. La Real Capilla del Pópulo, Jorge Enrique García Ortega (dir.) [Sociedad Española de Musicología, El Patrimonio Musical Hispano, nº 38 (2020)].

54 Una prueba de ello es la celebración en 2010 del curso *Portugal no centro do mundo. Siete siglos de globalización musical* o el carácter panibérico del congreso *Ignacio Jerusalem 250: músicas galantes entre Italia, la Península Ibérica y el Nuevo Mundo*, que tuvo lugar en la edición de 2019.

55 Véase el programa de estreno que Antonio Florio dirigió en 2010 al Coro y Orquesta de la Casa da Música de Oporto, centrado en el italianismo musical en Portugal.

56 En este sentido podemos referirnos al programa *Rosa Immaculata: polifonías ibéricas a la Virgen*, que presentó el Coro Gulbenkian en la edición de 2018.

57 Esta mirada global inspiró el programa que ofreció Concerto 1700 en la edición de 2017 bajo el título "*Con afecto y armonía": la circulación de música y músicos entre España, Portugal, Italia y América*.

58 A pesar de que hace casi cincuenta años Robert Stevenson ya había llamado la atención sobre este autor (STEVENSON, Robert. *Autores varios. Vilancicos portugueses*. Portugaliae Musica, serie A, vol. XXIX. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1976, pp. LXXVIII-LXXXII y 71-99) y algunas de sus obras se publicaron en distintos volúmenes de la colección Portugaliae Musica serie A (XXVIII-XXXI, LXXVIII-LXXXII), su música había sido escasamente interpretada hasta la primera década del presente siglo.

59 Este intérprete, pionero del mundo de la música antigua portuguesa, había dirigido una grabación enteramente dedicada al músico: *Jose Joaquim dos Santos (1747-1801). Stabat Mater. Miserere.* Coro de Cámara de la Universidad de Salamanca y Segréis de Lisboa, Manuel Morais (dir.) [Movieplay MOV 3-11051 (1997)], contando con el asesoramiento musicológico de João Pedro d'Alvarenga.

60 La circulación de su obra ha tenido un impulso añadido en 2018, coincidiendo con el 250º aniversario de la muerte del compositor. El Centro Nacional de Difusión Musical programó un ciclo transversal con diez programas distintos y diecisiete conciertos repartidos por todo el territorio nacional. Entre ellos, y en coproducción con el FeMAUB, el realizado por L'Apothéose en la Sala Pintor Elbo de Úbeda.

Fig. 10 Sebastián Durón, *Misa a cuatro coros con violines y clarín a la moda francesa*, recuperada en el FeMAUB 2020, cuaderno de clarín (Guatemala, Archivo Histórico Arquidiocesano "Francisco de Paula García Peláez", MS s.s.). Fotografía: Javier Marín-López.

Epílogo

Es mucho más difícil describir que opinar, asevera tajantemente Josep Pla[62]. El camino de la descripción es largo, fatigoso y en ocasiones también recóndito. Para recorrerlo, la mirada se ha de enajenar de lo propio, pues cualquier perspectiva destilará, de modo más o menos subrepticio, una opinión. En las líneas anteriores, al hablar de los proyectos de recuperación que el Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza ha propiciado y programado, hemos procurado tener siempre presente esa advertencia, aun siendo conscientes de que ninguna taxonomía, secuenciación de objetos o terminología está libre de subjetividades. La idea de que nada hay mejor que el propio festival para hablar de sí mismo nos ha guiado, y la hemos seguido, seguramente con desigual fortuna.

Si hubiéramos de describir el FeMAUB y su relación con la música antigua y la recuperación de patrimonio musical en muy pocas palabras o ideas (y esto, obviamente sí es opinión) estas serían: la visión global del hecho musical incentivando comunicaciones multidireccionales entre investigación, interpretación y público, la vocación panibérica, la alta sensibilidad para reflejar tendencias interpretativas tanto en la *mainstream* como de carácter marginal y la atención al entorno patrimonial musical cercano con un enfoque que, a su vez, trasciende ampliamente los ámbitos locales. Y tras la opinión, un deseo: que el "museo de formas inconstantes" que es la memoria de lo hecho hasta ahora sea augurio de buenos vientos para una larga travesía por hacer.

61 Hitos en este aspecto son las grabaciones *Francisco Corselli. Música en la corte española del XVIII*. El Concierto Español y Nuria Rial, Emilio Moreno (dir.) [Glossa, GCD C80307 (2014)] y *Dulze acento. Francisco Corselli.* Musica Boscareccia, Andoni Mercero (dir.) [Itinerant Early, IE 002 (2015)]. La pandemia de la COVID obligó a suspender la recuperación de *Acchille in Sciro*, programada para la temporada 2019-2020 por el Teatro Real con la OBS y bajo la dirección musical de Ivor Bolton. Por su parte, la Fundación Juan March programó en noviembre del 2020 un pequeño ciclo de tres conciertos dedicados a este autor, y la asociación Ars Hispana está trabajando en estos momentos en la edición de una parte significativa de su producción.

62 "El drama literari és sempre el mateix: és molt més difícil descriure que opinar. Infinitament més. En vista de la qual cosa tothom opina"; Pla, Josep. *El quadern gris*. Barcelona, Destino, 1966, entrada de 10 de agosto de 1918.

Resumen

El capítulo aborda un aspecto que no ha sido previamente estudiado en los festivales de música antigua: su carácter innovador, especialmente en lo que se refiere a los contenidos de la programación. El estudio se ha basado en la realización de una encuesta sobre sus actividades innovadoras dirigida a los festivales europeos de música antigua participantes en la European Early Music Network - Réseau Européen de Musique Ancienne (REMA), red que participó activamente en el proyecto. Los resultados ponen de manifiesto que en estos festivales tiene lugar un tipo de innovación singular, dentro de los festivales de música: la programación de obras nunca interpretadas en tiempo contemporáneo. Ello da lugar a una estrecha relación con la investigación musicológica, lo que implica el establecimiento de vínculos con universidades y centros de formación musical, y se traduce en la valorización del patrimonio musical. También se identifica un esfuerzo notable por innovar en la producción y puesta en escena para diversificar la audiencia, especialmente entre los jóvenes. En síntesis, estos festivales pueden ser altamente innovadores y el riesgo que asumen con ello justificaría la valoración de este esfuerzo por parte de las políticas culturales y también su mayor coordinación con la política científica para favorecer la difusión de la investigación musicológica.

Abstract

The chapter addresses an aspect that had not been previously studied in early music festivals: their innovativeness, especially in terms of contents of the programmes. The study is based on a survey on innovative activities addressed to European early music festivals participating in the European Early Music Network (REMA), a network actively involved in the project. The results show that a unique type of innovation within music festivals is taking place in these festivals: the programming of works never performed in contemporary times. This gives rise to a close relationship with musicological research, which implies close collaboration with universities and music training centres, and results in the valorisation of the musical heritage. There is also a notable effort to innovate in production and staging in order to diversify the audience, especially among young people. In short, these festivals can be highly innovative and the risk that they take would justify both the valuation of this effort by cultural policies and their greater coordination with scientific policy to favour the dissemination of the results of musicological research.

LOS FESTIVALES DE MÚSICA ANTIGUA, ESPACIOS PARA LA INNOVACIÓN Y LA TRANSFERENCIA DEL CONOCIMIENTO[1]

Elena Castro-Martínez[2], Albert Recasens[3] e Ignacio Fernández de Lucio[4]

1 Introducción y revisión de la literatura

La palabra innovación tuvo un sentido marcadamente negativo desde que Platón, Aristóteles y otros pensadores griegos lo utilizaron con el significado de "introducir un cambio completo y repentino del estado actual de las cosas", algo que, en el ámbito de la moral, la religión o la política, no suele ser apreciado. En la esfera de la economía, el término apareció por primera vez y con un sentido positivo en los trabajos del economista austriaco Joseph Alois Schumpeter que, al estudiar los ciclos económicos, encontró que la innovación es el motor interno del desarrollo económico[5]; sus ideas quedaron olvidadas hasta que, en las dos últimas décadas del siglo XX, se pudo comprobar que los sectores de mayor crecimiento eran los fuertemente vinculados a la tecnología y a la innovación; entonces, sus trabajos fueron rescatados y el término irrumpió con fuerza en este ámbito. Además, si inicialmente la innovación era un concepto fuertemente vinculado a la industria, hoy en día se considera que, en realidad, es posible –y útil– innovar en todos los ámbitos sociales, incluidas las administraciones o las organizaciones no gubernamentales, porque representa la voluntad y el esfuerzo orientados a mejorar el quehacer, los productos y servicios de cualquier tipo de actor social.

El estudio de los procesos de innovación en el ámbito de la cultura se inicia ya en este siglo y se aborda desde diversas disciplinas o ámbitos, como la economía[6], la ciencia política[7] o la gestión[8]. También se ha estudiado el impacto de las industrias creativas sobre otros sectores empresariales, como la industria[9],

1 Este trabajo nunca hubiera podido llevarse a cabo sin la inestimable colaboración que en 2013 nos prestaron los responsables de tres festivales españoles de música antigua: Esperanza Asiáin (Semana de Música Antigua de Estella), Javier Marín-López (Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza) y Alberto Martín (Festival Internacional de Música "Pórtico de Zamora"): ellos colaboraron en el ensayo piloto de una encuesta, que también contó con útiles contribuciones de la European Early Music Network - Réseau Européen de Musique Ancienne (REMA) y de los responsables de los festivales, que han dedicado una parte de su valioso tiempo a responder al cuestionario. En particular, se agradece profundamente la implicación de la REMA en esta investigación, y muy especialmente la de su entonces presidente, Peter Pontvik, y su secretaria ejecutiva, Helena de Winter, por su activo apoyo y su gran entusiasmo con el proyecto.

2 Doctora en Química Industrial por la Universidad Complutense de Madrid y Científica Titular del Consejo Superior de Investigaciones Científicas adscrita al Instituto de Gestión de la Innovación y del Conocimiento INGENIO (CSIC-Universitat Politècnica de València).

pues se ha comprobado que les proporcionan ideas para nuevos productos y servicios complementarios, o para facilitar la comercialización de innovaciones de productos.

Un caso particular del sector cultural son los festivales de diversa índole (de música, de cine, etc.). Desde el punto de vista de la gestión, este tipo de actividades se encuadran en los denominados acontecimientos o, utilizando el término americano, "eventos", y se suelen estudiar desde un ámbito específico de la gestión por su singularidad[10]. Su carácter profesional se inicia a partir de los años 50 del siglo pasado; se clasifican en función de su tamaño o dimensión, que se relaciona con el impacto (local, internacional), y de su forma o contenido (cultural, deportivo, empresarial...). Su impacto sobre el turismo ha dado lugar a que este tipo de actividades haya sido estudiado desde el campo de los negocios, especialmente en lo que se refiere a su impacto sobre el territorio en el que se desarrolla[11]. La literatura incluye varios estudios de caso que analizan la innovación en festivales de música popular o tradicional. Mackellar, por ejemplo, examina las innovaciones relacionadas con un festival regional celebrado en Australia[12]; esta autora analiza a los actores implicados según su tipología (social/empresarial) y sus interacciones mutuas, y muestra que la amplitud y la profundidad de las innovaciones resultantes son el resultado de las interacciones de la red y de la fuerza (frecuencia y duración) de estos intercambios. Hjalager utiliza el enfoque de sistemas de innovación para realizar un análisis detallado de los diferentes actores implicados en un festival de música contemporánea, celebrado en Dinamarca (Festival de Roskilde), y de las relaciones directas e indirectas que se establecen entre los actores. Identifica diferentes tipos de innovaciones que surgieron durante el desarrollo del festival y también que, en torno al festival, se crearon varias empresas derivadas que ofrecen diferentes tipos de productos y servicios[13]. Por su parte, Larson estudió los casos de tres festivales de música popular celebrados en Suecia, encontrando que la innovación tiene lugar en redes complejas, dinámicas y cambiantes en las que, junto con los organizadores del festival, participan muchos actores (ciudad anfitriona, artistas, restaurantes, voluntarios, medios de comunicación) que contribuyen al desarrollo de avances en diversos aspectos (conciertos, procesos, marketing, organización y sociales)[14]. La innovación es difícil de planificar; a veces, surge de la improvisación pero, a medida que la organización de los festivales se profesionaliza, surgen otros procesos planificados y más institucionalizados, como la investigación de mercado, que proporciona información para evaluar las experiencias del público y desarrollar nuevos productos.

Recientemente, Gohoungodji analiza tres festivales canadienses de música y sugiere que la innovación artística es un proceso en el que participan numerosas partes interesadas, que a veces colaboran en la producción de un nuevo bien artístico, por ejemplo, relacionado con la puesta en escena. Sin embargo, también ofrece una lista detallada de los diferentes tipos de innovaciones que pueden surgir en este entorno[15].

3 Doctor en Musicología por la Universidad de Lovaina (Bélgica), director de La Grande Chapelle y del sello discográfico Lauda e Investigador del Instituto Cultura y Sociedad de la Universidad de Navarra (Pamplona).

4 Doctor en Ingeniería Agrónoma por la Universitat Politècnica de València y Profesor de Investigación *ad honorem* del Consejo Superior de Investigaciones Científicas adscrito al Instituto de Gestión de la Innovación y del Conocimiento INGENIO (CSIC-Universitat Politècnica de València).

5 Schumpeter, Joseph Alois. *The Theory of Economic Development*. Cambridge, Harvard University Press, 1934; y Schumpeter, Joseph Alois. *Capitalism, Socialism and Democracy*. Nueva York, Harper, 1942.

6 Cunningham, Stuart. "From Cultural to Creative Industries: Theory, Industry and Policy Implications". *The Economics of Creative Industries*. The International Library of Critical Writings in Economics Series. Jason Potts (ed.). Cheltenham, Edward Elgar Publishing, 2016, pp. 809-820.

7 Asheim, Bjorn; Coenen, Lars; Moodysson, Jerker; y Vang, Jan. "Constructing Knowledge-Based Regional Advantage: Implications for Regional Innovation Policy". *International Journal of Entrepreneurship and Innovation Management*, 7, 2-5 (2007), pp. 140-155; y Gwee, June. "Innovation and the Creative Industries Cluster: A Case Study of Singapore's Creative Industries". *Innovation: Management, Policy & Practice*, 11 (2009), pp. 240-252.

8 Wilson, Nicholas C. y Stokes, David. "Managing Creativity and Innovation. The Challenge for Cultural Entrepreneurs". *Journal of Small Business and Enterprise Development*, 12, 3 (2005), pp. 366-378.

9 Müller, Kathrin; Rammer, Christian; y Trüby, Johannes. "The Role of Creative Industries in Industrial Innovation". *Innovation: Management, Policy & Practice*, 11 (2009), pp. 148-168.

10 El Glosario de términos de la APEX del Consejo de la Industria de Convenciones define un evento como "una ocasión organizada como una reunión, convención, exposición, evento especial, cenas de gala, etc. Un evento se compone, a menudo, de varias funciones diferentes pero relacionadas"; véase <http://www.conventionindustry.org/StandardsPractices/APEX.aspx> [consulta 11-05-2021]. Como prueba de la expansión de este ámbito de estudio podría citarse la creación de series específicas en editoriales de impacto internacional como la "Routledge Advances in Event Research Series" o la más reciente "Routledge Critical Event Studies Research Series".

Todos los trabajos citados se basan en estudios de caso y se centran principalmente en los festivales de música popular, habiendo contribuido a facilitar la comprensión de los distintos aspectos de la innovación en el contexto de los festivales: los participantes, la importancia de las redes de colaboración con entidades de diversa naturaleza, actores y otras partes interesadas, ámbitos, barreras, tipos, interacciones, etc.

En estudios previos sobre los procesos de intercambio y la transferencia de conocimientos en el ámbito de las humanidades se mostró la importancia de la vinculación entre la investigación musicológica y la producción de música antigua para lograr la difusión del patrimonio musical[16] y también el relevante papel de los festivales de música antigua en estos procesos[17], al favorecer la interpretación pública del citado patrimonio, que, en muchas ocasiones, se ponía al alcance del público contemporáneo por primera vez. La ausencia de estudios sobre las innovaciones en los festivales de música antigua motivó la realización de un estudio empírico más profundo y amplio, desarrollado con la colaboración de la Red Europea de Música Antigua (REMA - Réseau Européen de Musique Ancienne)[18] y destinado a mejorar la comprensión de la innovación en este tipo de festivales. En este estudio se describen algunos resultados del citado trabajo, poniendo el foco específicamente en las innovaciones de producto, por ser las que se vinculan con la investigación musicológica, así como en las estrategias empleadas por los gestores de los festivales para innovar en ese aspecto y los beneficios que obtienen de estos esfuerzos de innovación.

2 Marco conceptual y metodología para el análisis

Miles y Green introdujeron en 2008 el término "innovación oculta" (*hidden innovation*), bajo el cual incluyen innovaciones que, en su opinión, actualmente están excluidas de los sistemas de medida de la innovación y que afectan especialmente al sector de la cultura[19]. Como resultado de una serie de estudios de caso sobre la innovación en este sector (con sus diferencias, pero también con sus aspectos comunes), estos autores propusieron un marco conceptual para entender la innovación en el ámbito de las industrias creativas. Ello les llevó a establecer una categorización de acuerdo con los cinco principales ámbitos en los que se pueden clasificar los procesos específicos de este sector (actividades de administración general y financiación; producción y preproducción; comunicaciones; producto y experiencia del usuario) y sus interfaces. Identificaron quince espacios posibles para innovar (Tabla 1, siguiente página).

Para poder identificar las innovaciones que tienen lugar en los festivales de música antigua, se diseñó un cuestionario dirigido a los organizadores de los festivales, en el que se trataron de cubrir los quince espacios identificados con anterioridad. Al considerar que los conceptos y términos relacionados con la innovación pueden resultar desconocidos para los gestores de los festivales, el cuestionario inicial que se elaboró para este estudio contenía una lista exhaustiva

11 Andersson, Tommy D. y Getz, Donald. "Tourism as a Mixed Industry: Differences Between Private, Public and Not-for-profit Festivals". *Tourism Management*, 30 (2009), pp. 847-856.

12 Mackellar, Joanne. "An Integrated View of Innovation Emerging from a Regional Festival". *International Journal of Event Management Research*, 2, 1 (2006), pp. 37-47.

13 Hjalager, Anne-Mette. "Cultural Tourism Innovation Systems. The Roskilde Festival". *Scandinavian Journal of Hospitality and Tourism*, 9, 2-3 (2009), pp. 266-287.

14 Larson, Mia. "Festival Innovation: Complex and Dynamic Network Interaction". *Scandinavian Journal of Hospitality and Tourism*, 9, 2-3 (2009), pp. 288-307.

15 Gohoungodji, Paulin. "How Do Artists Innovate on Scene? Understand the Implementation of Artistic Innovation Through three Canadian Music Festivals". *International Journal of Strategic Management*, 20, 1 (2020), pp. 67-78.

16 Castro-Martínez, Elena y Recasens, Albert. "*Música poética*, un caso de innovación en la producción de música histórica". *Contextos y usos de la innovación social*. Lucía Merino (ed.). Bilbao, Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco, 2012, pp. 223-242.

17 Castro-Martínez, Elena; Recasens, Albert; y Jiménez-Sáez, Fernando. "Innovation Systems in Motion: An Early Music Case". *Management Decision*, 51, 6 (2013), pp. 1276-1292.

18 Réseau Européen de Musique Ancienne / European Early Music Network. <https://www.rema-eemn.net> [consulta 09-05-2021].

19 Miles, Ian y Green, Lawrence. *Hidden innovation in the creative industries*. Londres, NESTA, 2008. <http://www.nesta.org.uk/publications> [consulta 10-05-2021].

1	Actividades administrativas generales y gestión financiera
2	Modelo de negocio
3	Localización y posicionamiento de la cadena de valor
4	Comunicación con proveedores y socios
5	Comunicación interna
6	Procesos de producción entre bastidores
7	Transacciones
8	Marketing y gestión de la relación con el cliente
9	Contenido del producto
10	Procesos de producción
11	Formato del producto
12	Entrega del producto
13	Interfaz usuario/producto
14	Interacciones con el usuario
15	Capacidades del usuario

TABLA 1 Espacios posibles de innovación en el sector cultural.

de las posibles innovaciones en cada área, las estrategias y los actores implicados y los posibles beneficios esperados. El cuestionario preliminar fue ensayado con los organizadores de tres festivales españoles, entre ellos, el de Úbeda y Baeza, y, con las correcciones resultantes, fue presentado a los miembros de la REMA en una de sus asambleas generales (junio de 2013) y discutido en profundidad con su comité ejecutivo, a la vez que se solicitó a los miembros de REMA su acuerdo para participar en la encuesta. La encuesta se administró en línea en dos rondas: en septiembre de 2013 y en enero de 2015. Los resultados preliminares (2013) se presentaron en una reunión anual de REMA celebrada en otoño de 2014. La segunda ronda de la encuesta recibió más respuestas –algunas, de festivales que no habían respondido a la primera ronda– y otras que modificaron las respuestas anteriores y corrigieron errores.

El cuestionario preguntaba sobre las posibles innovaciones en las diferentes áreas, las estrategias y los beneficios y se organizaba en varias secciones[20]. La primera estaba dedicada a obtener los datos generales del festival, información relacionada con la edición más reciente (facturación, número de conciertos, participantes, etc.) e información del contexto (disponibilidad de recursos financieros, espacios, personal y otra información y servicios necesarios para la organización del festival). En las dos siguientes, se indagaba acerca de los tipos de innovaciones en los principales ámbitos y sus interfaces; en la tercera, se investigaban las estrategias de innovación y los actores involucrados; y, finalmente, en la última, los resultados de las actividades innovadoras y los tipos de beneficios obtenidos. En los apartados en los que se preguntaba por los tipos de innovaciones, los encuestados recibían una lista de posibles innovaciones de cada tipo y podían indicar todas las que se aplicaban.

20 Presentamos como Anexo el cuestionario completo.

Había espacio para añadir otras innovaciones no incluidas en la lista proporcionada, pero ninguno de los encuestados añadió ninguna. En el apartado de beneficios, la lista propuesta se basó en los beneficios identificados en el Manual de Oslo de la OCDE-EUROSTAT (2005), adaptados a los festivales[21]. El análisis se basó en el recuento del número de veces que se eligieron las alternativas propuestas. De los cincuenta y ocho organizadores de festivales de diecinueve países a los que se invitó a responder al cuestionario, veinticuatro directores de doce países completaron la encuesta, por lo que la tasa de respuesta fue superior al 40% e incluyó una amplia representación de países.

3 Resultados y discusión[22]

Algunos festivales son específicos de determinadas ciudades y, aunque unos pocos se celebran en capitales europeas (Copenhague, Estocolmo, Liubliana), la mayoría se sitúan en ciudades y localidades más pequeñas –a menudo con un importante patrimonio histórico–. La mayoría de los conciertos se celebran en edificios históricos (iglesias o palacios), que ofrecen una acústica más adecuada para la música antigua, concebida para esos espacios. Sin embargo, algunos festivales prefieren las salas de música modernas que permiten un mayor aforo (y, por tanto, mayores ingresos). Algunos festivales son multisede, es decir, incluyen conciertos celebrados en distintas localidades de una misma zona geográfica; por ejemplo, en el Festival de Utrecht participan más de veinte ciudades de los Países Bajos y Bélgica, y el Festival de Úbeda y Baeza incluye conciertos celebrados en estas dos ciudades y en otras ocho pequeñas localidades cercanas en 2012, cifra que se ha incrementado hasta las dieciocho en la edición 2020[23].

Por lo que se refiere a los contenidos de la programación, los festivales suelen organizar los conciertos de cada año en torno a un lema o tema específico, o bien están dedicados a conmemorar una efeméride (nacimiento o fallecimiento de un compositor o poeta de la época, un hecho histórico local, etc.). Sobre ese concepto central, organizan los programas de los conciertos o ciclos, tratando de ofrecer un programa atractivo para atraer al público; menos de la mitad de los festivales tienen en cuenta los intereses de los patrocinadores o los intereses locales para decidir la programación, de lo que se desprende que gozan de una gran autonomía. Además, la mayoría de ellos contempla, como un criterio a tener en cuenta, la inclusión en el programa de obras recientemente descubiertas, de ahí la importancia que tiene, para este tipo de organizaciones, la vinculación con las universidades y otros centros de investigación musicológica que son las que realizan ese tipo de investigaciones. La mayor parte de los festivales han ofrecido innovaciones de contenido de diversa naturaleza, tales como estrenos mundiales de obras que no habían sido interpretadas en tiempos modernos, nuevas aproximaciones a la interpretación de obras conocidas, relecturas de distinto tipo, nuevas contextualizaciones (con ambiente o vestuario de época, obras religiosas coreografiadas, reconstrucciones litúrgicas, etc.). También son mayoría los festivales que invitan cada año a grupos nuevos, ya sean jóvenes talentos

21 OCDE-EUROSTAT. *Oslo Manual. Guidelines for Collecting, Reporting and Using Data on Innovation*, 3ª ed., *The Measurement of Scientific, Technological and Innovation Activities*. París y Luxemburgo, OECD Publishing y Eurostat, 2005; y OCDE-EUROSTAT. *Oslo Manual 2018: Guidelines for Collecting, Reporting and Using Data on Innovation*, 4ª ed., *The Measurement of Scientific, Technological and Innovation Activities*. París y Luxemburgo, OECD Publishing y Eurostat, 2018.

22 El informe completo, del que aquí se ofrece una síntesis, está disponible en la web de INGENIO; véase Castro-Martínez, Elena; Recasens, Albert; Poncela-Herrero, Alberto; Fernández de Lucio, Ignacio; y Martorell-Pons, Sonia. "Análisis de los resultados de la encuesta sobre innovación en los festivales de música antigua de la REMA". Informe, abril de 2015. INGENIO (CSIC-UPV). <https://www2.ingenio.upv.es/sites/default/files/adjuntos_noticias/informe_fma_abril_2015_es_con_encuesta.pdf> [consulta 10-05-2021].

23 Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza. <https://festivalubedaybaeza.com/programa-femaub-2020/#ciclo4> [consulta 10-05-2021].

o intérpretes consolidados de otros países, que acuden al festival por primera vez. Algunos festivales organizan actividades paralelas, con marcado carácter formativo, para dar la oportunidad de actuar a jóvenes talentos y otorgan premios; en ocasiones, los conciertos se combinan con clases magistrales a cargo de los intérpretes de reconocido prestigio que acuden al festival. También, con el objetivo de ampliar las audiencias, la mayor parte de los festivales ofrecen conciertos pedagógicos o dirigidos específicamente a niños, o danza y otros medios de expresión artística, y todo ello combinado con conferencias, coloquios, proyección de películas sobre la vida de compositores de la época, talleres sobre instrumentos, cursos para los intérpretes noveles en el mismo recinto y, coincidiendo con el festival, actividades didácticas para que el público comprenda mejor un determinado género musical y otras acciones atractivas para un público cada vez más amplio y diverso.

En cuanto a las innovaciones en la producción y en la puesta en escena, son escasos los festivales que ofrecen este tipo de innovaciones, pero se han identificado unas que tienen que ver con aspectos técnicos, tales como iluminación, uso de audiovisuales o *atrezzo* e incluso el recurso a olores (incienso, por ejemplo), todas ellas encaminadas a lograr que el espectador se sienta inmerso en la época y el contexto o ceremonia específica para la cual se concibieron las obras que se interpretan. Sí que ha sido mayoritario el uso de nuevos espacios, bien sean histórico-artísticos recién restaurados o descubiertos, o bien espacios "contemporáneos", como museos científicos, recintos feriales, jardines o bares, y espacios naturales, con ánimo de atraer a un público más joven.

Respecto a los formatos del producto, los festivales ofrecen en directo sus conciertos en los recintos elegidos; solo cinco declaran ofrecerlos en pantallas fuera del recinto o en cines y solo once de ellos ofrece la transmisión en directo por la radio, aunque doce de ellos ya ofrecen conciertos en *streaming*, pero solo en días señalados, como por ejemplo el 21 de marzo, que es el Día Europeo de la Música Antigua, o de partes de algún concierto, como forma de animar al público[24]; también son minoría los festivales que ofrecen productos digitales (CD, DVD) a partir de los conciertos y ninguno en MP3. Esta posible innovación, que tanto corresponde al ámbito de la forma de entrega de los productos como al de la interfaz con el usuario, está condicionada por el presupuesto disponible, ya que la remuneración de los artistas está ligada al mecanismo de difusión: si se prevé su grabación o la difusión por otro medio, los artistas tienen derecho a percibir un complemento en la remuneración por el concierto, pues en este caso hay que contemplar la cesión de derechos de intérprete; a este respecto, cabe señalar que todos los festivales encuestados menos uno han señalado que las restricciones presupuestarias es un criterio muy importante a la hora de decidir las nuevas programaciones y los medios de comunicación no suelen contribuir económicamente a la producción de los festivales para adquirir esos derechos.

Los festivales identificaron las estrategias utilizadas para conseguir las innovaciones descritas anteriormente, concretamente (a) hacer, utilizando sus propios medios (64%), (b) comprar servicios o productos a empresas (10%) y (c)

24 En 2020, numerosos festivales europeos de música antigua se han valido de las retransmisiones en *streaming* para mantener activo el contacto con las audiencias y sus propias programaciones, generalizando así una práctica que, en el momento de realizar la encuesta (2013-2015), era excepcional.

cooperar con otras entidades (27%), así como combinaciones de ellas[25]. A diferencia de la innovación en otros sectores, la compra no es la estrategia principal, salvo en el caso de las innovaciones tecnológicas de comunicación.

Las innovaciones relacionadas con el contenido de los festivales (nuevos artistas, reposiciones, reestrenos en tiempos modernos, nuevos enfoques de la interpretación de obras conocidas) se llevan a cabo principalmente con los propios recursos y capacidades de la organización, aunque algunas se lograron en colaboración con redes de festivales de música antigua, artistas, centros de investigación y escuelas de música; de hecho, hay varios festivales que mantienen vínculos permanentes con instituciones de investigación y escuelas de música locales, cuando no son estos los organizadores; es el caso, por ejemplo, del festival Pavia Barocca, vinculado al Collegio Ghislieri; del International Bach Chamber Music Festival de Letonia, vinculado a la Academia Letona de Música; o del York Early Music Festival, vinculado al National Centre for Early Music. En el caso del Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza, no existe un centro de investigación especializado, si bien la Universidad Internacional de Andalucía –una de las entidades organizadoras del certamen– viene desarrollando, de manera continuada desde 2001, actividades académicas vinculadas a la investigación de la música antigua en colaboración con el festival. Las colaboraciones con redes de música antigua y de artistas, universidades y escuelas de música implican a actores internacionales y locales, lo que coincide con las conclusiones de Martin y Moodysson para otros ámbitos de las industrias creativas (producción televisiva, artes digitales y diseño, desarrollo de software para juegos de ordenador, etc.)[26].

Las innovaciones en la producción y la puesta en escena, como el uso de material audiovisual, los nuevos diseños de sonido, la nueva iluminación o los lugares no convencionales, suelen realizarse en colaboración con los proveedores de equipos y las autoridades locales. La introducción de una experiencia diferente para el público de los festivales suele contar con la participación de otros agentes locales, como los responsables de cultura y turismo.

Por lo que se refiere a los beneficios obtenidos, en casi todos los festivales los esfuerzos innovadores se tradujeron en un público más amplio y diversificado y, por tanto, en mayores ingresos por entradas, así como en una mayor visibilidad y prestigio, una mayor implicación de los actores sociales en el desarrollo del festival, la reducción de los costes de producción y organización y una mejora del prestigio y la imagen pública del festival. Las innovaciones introducidas están permitiendo que los festivales de música antigua sean vistos como eventos culturales importantes, con un impacto significativo en sus ciudades y regiones de acogida, y como plataformas relevantes para la cooperación cultural internacional, lo cual incide directamente en la futura supervivencia de estos festivales, inicialmente dirigidos a un público minoritario, pero que, con su esfuerzo innovador, están consolidándose como espacios culturales relevantes para las ciudades y regiones en las que se ubican y como espacios de colaboración cultural internacional de alta relevancia.

25 Vega-Jurado, Jaider; Gutiérrez-Gracia, Antonio; Fernández de Lucio, Ignacio; y Manjarrés-Henríquez, Liney. "The Effect of External and Internal Factors on Firms' Product Innovation". *Research Policy*, 37, 4 (2008), pp. 616-632.

26 Martin, Roman; y Moodysson, Jerker. "Innovation in Symbolic Industries: The Geography and Organization of Knowledge Sourcing". *European Planning Studies*, 19, 7 (2011), pp. 1183-1203.

Conclusiones

Los resultados del estudio muestran que los festivales de música antigua son altamente innovadores en todos los ámbitos. Las innovaciones de producto relacionadas con el contenido de los festivales (los estrenos de composiciones recientemente descubiertas o de piezas no interpretadas en tiempos modernos), así como las actividades formativas y didácticas que se organizan en su seno, para ampliar la audiencia y favorecer la formación de los intérpretes dependen, en gran medida, de la investigación musicológica y de los intérpretes, que en este ámbito suelen ser, a su vez, investigadores o profesores de centros musicales, es decir, de la retroalimentación entre investigación e interpretación; de ahí la importancia de los vínculos de los festivales con los centros de investigación musicológica y las escuelas de interpretación. Estos tipos de innovaciones son similares a las que se producen en los llamados "sectores basados en la ciencia" descritos por Pavitt[27], que dependen de los nuevos conocimientos científicos y de las nuevas capacidades científicas y técnicas para producir innovaciones de producto destacadas (medicamentos, telecomunicaciones, instrumentación), por lo que la interpretación y difusión de la música antigua se puede considerar, como ellos, un sector dependiente de la investigación. Complementa, además, las conclusiones de Zukauskaite, en un estudio sobre la producción cinematográfica, que resalta el destacado papel de las universidades en las redes de intercambio de conocimiento tan importantes en el sector cultural, entre otros, mediante la creación de competencias conjuntas y la aportación de contenidos[28].

Por otra parte, los resultados de este estudio sugieren la conveniencia de apoyar los festivales de música antigua para fomentar la recuperación de patrimonio musical, una mayor coordinación de las políticas científicas y culturales para favorecer la difusión social de los resultados de la investigación musicológica y que los mecanismos de apoyo a los festivales y a los intérpretes de música antigua en el marco de las políticas culturales tengan en cuenta, como criterio de evaluación, los esfuerzos dedicados a la innovación.

27 Pavitt, Keith. "Sectoral Patterns of Technical Change". *Research Policy*, 13, 6 (1984), pp. 343-373.

28 Zukauskaite, Elena. "Innovation in Cultural Industries: The Role of University Links". *Innovation*, 14, 3 (2012), pp. 404-415.

Anexo
Encuesta sobre innovación en festivales de música antigua[29]

En el marco de un estudio sobre la innovación en los festivales de música antigua, les rogamos que nos proporcionen la información que se especifica en el cuestionario.

En buena parte de las preguntas se solicita que indiquen si esa iniciativa es nueva para el festival o para el conjunto del sector. En este segundo caso nos referimos específicamente a los festivales de música antigua, no a todo tipo de eventos culturales.

Salvo que se indique lo contrario, la información solicitada en el cuestionario se refiere a las tres últimas ediciones.

29 Esta encuesta se diseñó y realizó a los festivales de música antigua pertenecientes a la Red Europea de Música Antigua (https://www.rema-eemn.net/) en el marco del proyecto titulado "Estudio sobre la innovación y el intercambio y transferencia de conocimiento en el sector del patrimonio cultural" realizado entre 2014 y 2017 con financiación de la Universitat Politècnica de València del que fue investigadora principal la Dra. Elena Castro-Martínez, y en el que participaron Albert Recasens e Ignacio Fernández de Lucio.

1 Datos generales del festival en la actualidad. (modificar si difiere de la información contenida en la web).

Nombre del festival:	
Dirección web del festival:	
Año en que se inició:	
Fechas en que tiene lugar:	
Periodicidad:	
Dirección completa del festival:	
Persona de contacto:	

2 Aspectos internos y relaciones externas de la organización.

2.1 Nombre de la principal entidad organizadora del festival.

2.2 Naturaleza jurídica de la principal entidad organizadora del festival (marcar con una cruz la que corresponda en la última edición y en las anteriores, si ha habido cambios).

	Tipo de entidad	Última edición	Edición anterior
1	Entidad pública		
2	Empresa privada		
3	Asociación cultural sin ánimo de lucro		
4	Organización no gubernamental sin ánimo de lucro		
5	Consorcio público-privado		
6	Otros (especificar)		
7			
8			

2.3 En el caso de que participen varias entidades, especificar su nombre y su naturaleza respectiva. Describir brevemente los términos de la participación (qué aporta cada uno).

Naturaleza (1 al 8 de la lista anterior)	Nombre entidad	Términos de la participación

2.4 Principales datos del festival del año anterior.

Conciertos	Número	Observaciones
Entradas vendidas para los conciertos públicos		
Otros eventos públicos organizados que no sean conciertos (especificar en observaciones)		
Otras actividades (especificar abajo)		

2.5 Presupuesto del festival, incluyendo los gastos de estructura de todo el año.

Presupuesto total aproximado (edición último año):	euros

2.6 Origen de fondos (distribución aproximada).

Concepto	%	Número en el festival	Observaciones
Entradas			
Patrocinadores de carácter público			
Local			
Regional			
Nacional			
Unión Europea			
Asociaciones culturales			
Patrocinadores privados			
Publicidad			
Crowdfunding			
Otros recursos (especificar)			
Total	**100**		

2.7 Personal dedicado a la organización del festival en la edición del último año.

Naturaleza (1 al 8 de la lista anterior)	Número	Observaciones
Profesionales a tiempo completo todo el año		
Profesionales a tiempo parcial todo el año		
Profesionales contratados solo para el festival		
Voluntarios		
Otros (citar)		

2.8 Si el festival recluta voluntarios para colaborar en su desarrollo, especificar la forma en que se lleva a cabo y las instituciones locales que colaboran, en su caso.

Formas de reclutamiento	Instituciones locales que colaboran

2.9 ¿Está vinculado el festival con alguna otra iniciativa complementaria (cultural, turística, gastronómica...) de la ciudad o región? En caso afirmativo, describa brevemente y marque con una cruz si es una iniciativa emprendida en alguna de las tres últimas ediciones. En caso negativo, por favor, pase a la pregunta siguiente.

❑ Sí ❑ No

Iniciativa	Descripción	¿Es nueva en el festival?

2.10 ¿Pertenece el festival a algún conjunto, grupo o asociación de festivales?

❑ Sí ❑ No ¿A cuáles?

ID	Asociación	Nivel (regional, nacional, internacional)

En caso afirmativo, por favor, señale con una cruz en qué tipo de actividades interactúa con cada una de ellas (cada columna se refiere a una de las asociaciones identificadas en la tabla anterior).

Generar contacto con gestores de otros festivales	ID 1	ID 2	ID 3
Directorio			
Noticias			
Folletos			
Intercambio de información...			
... artística			
... técnica (suministradores, aplicaciones tecnológicas, etc.)			
... de mercado (tarifas, packs, etc.)			
Formación de personal			
Biblioteca y publicaciones			
Foros, seminarios, grupos de trabajo conjuntos			
Representación de los miembros y sus actividades			
Portal web compartido			
Elaboración y difusión de documentos de posición, indicadores, actividades,...			
Jornadas, conferencias, etc.			
Organizaciones de actividades conjuntas			
Acuerdo en las fechas de programación			
Coproducciones de obras			
Venta conjunta de entradas			
Giras de intérpretes compartidas			
Apoyo logístico			
Otros (describir)			

3 Condiciones de contexto.

3.1 En la ubicación del festival o en sus proximidades es posible encontrar:

	SÍ	NO	Observaciones
Personal capacitado para llevar a cabo las diversas actividades del festival			
Servicios de telecomunicaciones de la calidad adecuada			
Espacios adecuados para llevar a cabo las actividades			
Recursos de investigación musicológica			
Proveedores de servicios técnicos (iluminación, sonido, ...) capacitados			
Fuentes de financiación adecuadas			
Otros suministros o servicios importantes (detallar)			

4 Comercialización, comunicación y marketing.

A partir de esta parte del cuestionario se comienza a preguntar sobre las actividades innovadoras. Para expresar el grado de novedad que tiene cada iniciativa, se entiende que es Nuevo en el festival cuando se ha establecido en alguna de las tres últimas ediciones.

4.1 Tarifas y reservas (opciones posibles).

	SÍ	NO	Nuevo en el festival
Entradas individuales para cada concierto			
Abonos para grupos de conciertos			
Abonos para todo el festival			
Entradas combinadas (conciertos + otras actividades culturales)			
Entradas combinadas con otros festivales			
Packs turísticos (entradas + hotel o similar)			
Otros (especificar)			

4.2 ¿Se ofrecen tarifas especiales para alcanzar nuevas audiencias?

	SÍ	NO	Nuevo en el festival
Menores de 18 años			
Estudiantes			
Jubilados			
Parados			
Familias numerosas			
Grupos			
Centros educativos			
Colectivos en riesgo de exclusión			
Otros (especificar)			

4.3 ¿Se emprenden otras iniciativas para buscar nuevas audiencias?

Iniciativa	Descripción	Nuevo en el festival

4.4 ¿Posee la organización algún sistema de identificación de asistentes asiduos a los que se ofrezca algún tipo de ventaja (descuentos, información complementaria, venta anticipada de entradas...)?

❑ Sí ❑ No

En caso afirmativo, describa brevemente.

¿Es nuevo en el festival? ❑ Sí ❑ No

4.5 ¿Qué mecanismos ofrece el festival para la adquisición de entradas?

MECANISMO	SÍ	NO	Nuevo en el festival
Taquilla			
Puntos de venta anticipada			
Teléfono			
Internet			
Contra reembolso			
Posibilidad de cancelación			
Otros (especificar)			

4.6 ¿Qué mecanismos ofrece el festival para la adquisición de entradas?

Tipo de difusión	SÍ	NO	Alcance geográfico	Nuevo en el festival
Web del festival				
Web de la localidad				
Prensa general local				
Radio general local				
TV general local				
Revistas especializadas de música				
Radio (programas música clásica)				
TV (programas música clásica)				
Facebook				
Twitter				
Flyer para smartphone				
Otros (describir)				

4.7 ¿Se ofrece la opción de que los usuarios interactúen con la organización del festival mediante correo electrónico, foros, redes sociales u otros mecanismos?

❑ Sí ❑ No

En caso afirmativo, marcar con una cruz cuáles:	Nuevo en el festival
e-mail	
Facebook	
Twitter	
SMS o MMS	
Foro internet	
Blog	
Otros (especificar)	

4.8 ¿La organización del festival realiza encuestas a los asistentes para comprobar la satisfacción del espectador e identificar mejoras potenciales?

❑ Sí ❑ No

En caso afirmativo, indique qué año comenzó a llevarse a cabo:

5 Contenidos y producción.

5.1 ¿Cada nueva edición del festival tiene un lema o tema diferente?

❑ Sí ❑ No

5.2 ¿Qué criterios se tienen en cuenta para decidir los contenidos de la nueva edición? Ordenar de mayor a menor importancia.

Criterios

5.3 Decisión sobre la programación del festival (marcar con una cruz; se pueden marcar varias).

El director artístico del festival o programador encarga directamente a los artistas un programa determinado	
Los artistas envían sus propuestas al director artístico y éste selecciona, de acuerdo con el lema o tema de cada edición	
El director artístico prefiere trabajar con managers o agentes de conciertos	
Los agentes locales o regionales participan en la decisión	
Los patrocinadores participan en la decisión	
Otros (describir)	

5.4 Describa si la última edición del festival ha ofrecido alguno de los siguientes tipos de novedades.

	SÍ	NO	Nuevo en el festival
Intérpretes noveles			
Intérpretes extranjeros consolidados			
Estrenos de obras nunca interpretadas en tiempos modernos			
Nuevas aproximaciones a la interpretación de obras conocidas			
Relecturas de obras conocidas			
Nuevas puestas en escena			
Nueva contextualización (ambiente de época, proyecciones visuales durante el concierto, obra religiosa coreografiada y en otro contexto...)			
Otros (especificar)			

5.5 ¿Se ha utilizado algún tipo de novedad técnica en el festival (nueva iluminación, sonido, acústica, uso de audiovisuales...)?

	SÍ	NO	Nuevo en el festival
Nueva iluminación			
Nuevo sonido			
Uso de audiovisuales			
Otros (especificar)			

Describa brevemente la más original:

5.6 ¿Se han ofrecido conciertos en espacios nuevos?

❑ Sí ❑ No

En caso afirmativo, indique en cuál (o cuáles):

5.7 ¿Se ofertan los conciertos online o en lugares alternativos?

	SÍ	NO	Nuevo en el festival
Online (*streaming*)			
Cines			
Pantallas en lugares alternativos			
Otros (especificar)			

5.8 ¿Ofrecen productos digitales relacionados con los conciertos presentes o pasados?

	SÍ	NO	Nuevo en el festival
CD			
DVD			
MP3			
Radio			
TV			
Difusión por *youtube*, *Vimeo* u otros gestores de contenidos audiovisuales			
Canal propio de radio o TV			
Otros (especificar)			

5.9 ¿Colaboran con alguna discográfica o distribuidora para la venta de discos o DVD durante el festival?

❑ Sí ❑ No En caso afirmativo, ¿es nuevo en el festival? ❑ Sí ❑ No

5.10 ¿Se organizan actividades paralelas para dar más contenido al festival?

❑ Sí ❑ No En caso afirmativo, especificar con una cruz:

	SÍ	NO	Nuevo en el festival
Encuentros con intérpretes			
Conferencias			
Almuerzos			
Coloquios			
Premios para artistas			
Otros (especificar)			

6 Resultados de las actividades innovadoras.

Como resultado de las acciones innovadoras que hayan llevado a cabo **en las tres ediciones anteriores**, ¿se ha logrado alguno o algunos de los beneficios que se describen a continuación? En caso afirmativo, señale con una cruz el grado de importancia.

	Elevado	Intermedio	Reducido	No pertinente
Beneficios obtenidos				
Aumento de la audiencia				
Diversificación de la audiencia				
Aumento de los ingresos por entradas				
Nuevos patrocinadores para el festival				
Aumento de las aportaciones de los patrocinadores				
Aumento de la implicación de los agentes locales en el desarrollo del festival				
Implicación de nuevos agentes locales				
Reducción de los costes de producción y organización del festival				
Otros (describir)				

7 Estrategias de innovación.

De acuerdo con las teorías en vigor, las entidades innovadoras utilizan una o varias de las tres estrategias básicas siguientes:

a) llevarlo a cabo con los medios propios de la organización del festival (que denominamos **"hacer"**)
b) adquirir o alquilar a terceros los equipos o los materiales necesarios (**comprar**)
c) cooperar con otras entidades para llevarlo a cabo (**cooperar**)

Por favor, señale con una cruz cuál -o cuáles- han utilizado ustedes para llevar a cabo las innovaciones antes descritas y, en el caso de haber cooperado, indique con cuál –o cuáles- de los tipos de interesados de la lista lo han llevado a cabo (es posible identificar varios en cada tipo de innovación).

Innovaciones	Hacer	Comprar	Cooperar	Interesados*
Organización				
Reclutamiento de voluntarios				
Mecanismos de financiación del festival				
Actividades complementarias				
Relaciones con otros festivales				
Tarifas y reservas (combinados, packs)				
Tarifas especiales para alcanzar nuevas audiencias				
Otras iniciativas para conseguir nuevas audiencias				
Descuentos para asistentes asiduos				
Mecanismos para la venta de entradas (internet, otros)				
Difusión del festival (web, radio, redes sociales, otros)				
Nuevas interfaces de interacción con la audiencia (redes sociales)				
Encuestas de satisfacción a los participantes				
Artistas noveles				
Reestrenos en tiempos modernos				
Nuevas aproximaciones a la interpretación de obras conocidas				
Relecturas de obras conocidas				
Nuevas puestas en escena				
Nueva contextualización				
Innovaciones técnicas (iluminación, sonido, audiovisuales...)				
Oferta de conciertos por streaming o en lugares alternativos				
Oferta de productos digitales de conciertos presentes o pasados				
Nuevas actividades paralelas (conferencias, coloquios...)				

* (ver listado; elección múltiple)

	Relación de tipos de interesados (a incluir en un desplegable)
1	Patrocinadores
2	Portales de *crowdfunding*
3	Asociaciones de festivales
4	Responsables de cultura de la ciudad
5	Responsables de cultura de la región
6	Responsables de cultura del país
7	Responsables de turismo local
8	Responsables de turismo regional
9	Hoteles y restaurantes locales
10	Otros servicios locales
11	Voluntarios
12	Intérpretes
13	Universidades y centros de investigación
14	Conservatorios
15	Centros educativos locales
16	Proveedores de materiales
17	Proveedores de equipos
18	Proveedores de servicios
19	Medios de comunicación generalistas (radio, TV, prensa)
20	Revistas especializadas
21	TV y radio especializadas
22	Titulares de edificios históricos
23	Distribuidoras y discográficas
24	El público
25	Portales de contenidos audiovisuales
26	Agencias de viajes
27	Otros (identificar)

8 **Interesado más relevante.**

Por favor, facilítenos el nombre y los datos de contacto de la entidad interesada (*stakeholder*) que, a su juicio, ha realizado las contribuciones más valiosas para que el festival haya introducido innovaciones, a fin de entrevistarle, si fuera factible.

¡¡¡MUCHAS GRACIAS!!!

fe
ma
U·B

fe
ma
U·B

VI_

Actividades académicas y proyecto educativo

Resumen

Las primeras actividades académicas realizadas bajo los auspicios del Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza (FeMAUB) tuvieron lugar en 2001, solo cuatro años después de la fundación del festival como una serie regional de conciertos. Desde entonces, cursos temáticos, congresos internacionales y otros eventos relacionados no solo han complementado el calendario de conciertos, sino que han llevado al fortalecimiento de redes internacionales de académicos y músicos que han devuelto a la vida repertorios musicales y abierto nuevos caminos para la investigación intelectual. Este ensayo reflexiona sobre la historia y el desarrollo de la actividad académica en el festival durante los últimos veinte años para determinar cómo las intersecciones entre interpretación musical y estudios musicales han configurado la identidad del festival y han ayudado a definir su lugar único en la escena de la música antigua. De este modo, se identifican tres áreas interrelacionadas que crecientemente han caracterizado al festival: la armonización entre la interpretación y las actividades académicas, la presencia de académicos internacionales con perspectivas globales, y un especial interés en las músicas de Andalucía y la Latinoamérica colonial. Se argumenta que la dinámica del festival como un evento localizado en un destino particular promueve el intercambio intelectual, y se sugiere que incluso más integración entre interpretación e investigación podría ser alcanzable dentro del modelo actual.

Abstract

The first academic activities undertaken under the auspices of the Early Music Festival of Úbeda and Baeza (FeMAUB) occurred in 2001, only four years after the founding of the festival as a regional concert series. Since that time, topical courses, international conferences, and other related events have not only supplemented the concert calendar, but have led to the strengthening of international networks of scholars and musicians who have revived musical repertoires and opened new pathways of intellectual inquiry. This essay reflects upon the history and development of the academic activity at the festival over the past twenty years in order to assess how intersections of musical performance and music studies have shaped the identity of the festival and helped define its unique place in the early music scene. In so doing, it identifies three interrelated areas that increasingly characterize the festival: alignment among the performance and academic activities, international representation of scholars with global perspectives, and a special interest in the musics of Andalusía and colonial Latin America. It argues that the dynamic of the festival as a destination event encourages intellectual exchange and suggests that even further integration between performance and scholarship may be attainable under the current model.

DE LA PERIFERIA AL CENTRO: EL FeMAUB Y LAS REDES ACADÉMICAS GLOBALES

DREW EDWARD DAVIES[1]

Introducción

En el cuarto de siglo trascurrido desde su fundación, el Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza (FeMAUB) ha pasado de ser una serie de conciertos de interés regional a un evento cultural polifacético de alcance global. Mientras que los entusiastas de la música antigua de toda Europa son ahora conscientes del calendario de conciertos del festival, el público general podría conocer en menor medida el impacto igualmente notable del festival en la creación y diseminación de conocimiento académico. De hecho, en los últimos años el FeMAUB se ha convertido en un lugar de diálogo formal entre grupos de académicos e intérpretes que sobrepasa el rol de un festival público, y lo hace dentro de una atmósfera inspiradora de arquitectura histórica y un ambiente refrescante. A través de oportunidades como el intercambio de ideas, la experimentación con la interpretación histórica según nuevos hallazgos académicos y la exploración de nuevos repertorios históricos puestos a disposición de los intérpretes a través de la investigación, las actividades académicas del FeMAUB han generado nuevo conocimiento, publicaciones académicas, grabaciones sonoras y la consolidación de redes profesionales internacionales. Este ensayo traza algunos de los momentos clave en la historia académica del FeMAUB e identifica tres áreas que configuran el carácter único de este certamen: la armonización temática entre programas académicos y musicales; los encuentros temáticos y su contenido; y un foco a largo plazo en Andalucía, la Latinoamérica colonial y la migración transatlántica de músicos entre Europa y las Américas. En lugar de hacer una crónica de todos los eventos, se intentará interpretar la posición única del festival en una escena internacional de festivales de música antigua muy variados.

1 Doctor en Musicología por la Universidad de Chicago y Director del Departamento de Estudios Musicales de la Universidad Northwestern, Evantson, IL.

1 El equilibrio entre interpretación y erudición

Los festivales de música antigua atraen a audiencias conocedoras, curiosas acerca de la historia y deseosas de conocer nuevos repertorios musicales y aproximaciones a la interpretación. Los especialistas que conciben y organizan estos festivales tratan de traer el pasado al presente por medio del acercamiento de "mundos perdidos […], constituyendo producciones culturales que tienen una fuerza económica y simbólica substancial [y] agendas sofisticadas"[2]. Mientras que el aspecto económico de los festivales de música antigua se relaciona con los intereses del turismo regional, el lado intelectual se vincula estrechamente con el modo en que estos "mundos perdidos" del pasado se presentan a los asistentes: ¿los conciertos de "música antigua" constituyen una pieza museística del pasado o forjan una cultura contemporánea viva derivada del pasado? Y, si hay un contenido académico dominante, ¿juega un papel secundario en el proceso de ayudar a los asistentes a los conciertos a contextualizar los programas seleccionados, o se mueve más allá de la difusión y desempeña un rol primario construyendo nuevo conocimiento? En este último caso, que conlleva investigación además de enseñanza, ¿puede el público general beneficiarse sin sentirse como si estuviera pasando las vacaciones en una universidad? En efecto, podría asumirse que una aproximación predominantemente intelectual conduce, de manera inevitable, a la experiencia del museo –y este podría ser el caso–, pero yo argumentaría que, si se presentan de manera colaborativa y cercana, los estudios musicales pueden reforzar los aspectos "vivos" de la programación de conciertos de música antigua, explorando vigorosamente las opciones de la interpretación, ofreciendo un contexto histórico y social, y presentando nuevos hallazgos de manera que el público esté realmente encontrando algo "nuevo". Sin embargo, un reto para cualquier evento de música antigua es encontrar un equilibrio entre la promoción de la investigación y el disfrute de la programación artística para públicos múltiples (Figura 1).

2 Shelemay, Kay Kaufman. "Toward an Ethnography of the Early Music Movement: Thoughts on Bridging Disciplines and Musical Worlds". *Ethnomusicology*, 45, 1 (2001), pp. 1-29: 6: "lost worlds […] constituting cultural productions that have substantial symbolic and economic force [and] sophisticated agendas".

Fig. 1 Taller vocal de interpretación de música barroca en el FeMAUB 2018. Fotografía: UNIA.

La programación académica en festivales de música antigua tiende a darse en múltiples modalidades, cada una con una audiencia distinta. Una clase magistral, por ejemplo, sobre ornamentación vocal barroca podría estar dirigida a estudiantes especializados, mientras que conferencias pre-concierto con académicos o conciertos didácticos podrían proporcionar al público generalista material que invita a la reflexión. Solo algunas veces se programa una actividad académica más avanzada en conjunción con un festival de música antigua, y este congreso o simposio podría mantenerse separado de las actividades públicas, pero en cualquier caso podría ser especialmente valioso, como se discutirá más abajo. En muchos festivales, el público se beneficia de inteligentes notas al programa escritas por especialistas que tratan de incorporar investigación reciente en sus textos. Algunos festivales de música antigua, incluyendo festivales punteros como los de Utrecht y Boston, también funcionan como ferias comerciales dirigidas a intérpretes aficionados o semi-profesionales, ofreciendo muestras de constructores de instrumentos y presentaciones de ediciones de partituras, aunque quizás están disminuyendo hoy en día. Para determinar el equilibrio de actividades no concertísticas en un festival de música antigua, consideraría la localización geográfica del festival, los intereses de los directores del festival, y la demografía del público asistente, que puede cambiar a lo largo del tiempo. Consecuentemente, por lógica, podría esperarse que un festival de música antigua en una localización rural como la provincia de Jaén floreciese con un grado elevado de intelectualidad: es un festival localizado en un lugar concreto lejos de los centros de interpretación de música antigua en el norte de Europa; el destino en sí, una región de ciudades renacentistas sobre colinas, apela a un visitante entendido; y el relativo aislamiento promueve una atmósfera de retiro que facilita una implicación profunda. A pesar de sus monumentos arquitectónicos, el destino en sí no es ostentoso, sino que tiene un carácter serio y señorial todavía definido por el cultivo del olivar que apela a los visitantes que buscan una experiencia "auténtica".

El componente académico formal del FeMAUB comenzó en 2001 como actividad pedagógica que apoyaba un festival dedicado a la música de Francisco Guerrero (1528-1599): un curso de cuatro días conducido por siete especialistas internacionales que se aproximaban a la música de Guerrero utilizando diferentes metodologías; como complemento, una serie de talleres ofrecían formación práctica en música antigua a nivel universitario[3]. La programación de actividades académicas ha ido en paralelo con el desarrollo en general del festival, con cursos específicos relativos a los instrumentos y la técnica en los primeros años, y eventos más amplios basados en la nueva investigación en años más recientes. En 2002, un curso sobre "Técnica vocal del Renacimiento y Barroco" admitía a estudiantes especializados a través de una audición, y un concurrido taller sobre danza renacentista impartido por Verena Maschat (Universidad Mozarteum de Salzburgo) introducía al público en los gestos de la danza histórica y la coreografía durante tres días (Figura 2, siguiente página)[4]. Una serie de pioneros conciertos didácticos llevados a cabo por el Ensemble La Danserye exploraba el rol de los ministriles en la música española

3 Para una relación completa de las actividades académicas desarrolladas en el FeMAUB, véase el Directorio incluido en este mismo volumen.

4 [Checa Jódar, Rodrigo (ed.)]. *VI Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza, del 29 de noviembre al 8 de diciembre* [libro-programa]. [Baeza], FeMAUB, 2002, pp. 30-32.

FIG. 2 Taller de danzas del Renacimiento en el FeMAUB 2002. Fotografía: *Diario Jaén*.

del Renacimiento y tuvo como resultado el primer libro derivado del material presentado en primicia en el festival, una colección de ensayos editada por Virginia Sánchez-López[5].

Otras actividades de interés intelectual también han complementado la programación del festival, como el encuentro de la Sociedad de la Vihuela en 2006, que contó con la participación de constructores de instrumentos y con una exposición de iconografía musical en la arquitectura catedralicia. De hecho, aunque Baeza podría no ser la localización más conveniente para una feria de constructores de instrumentos (y, por tanto, este aspecto de la vida del festival tiende a no figurar de forma tan acusada como en Utrecht, por poner un ejemplo), ha mantenido una continuidad en su relación con la Sociedad de la Vihuela, que regresó al FeMAUB en 2012 para unas jornadas tituladas "Los mundos de la vihuela: historia, construcción, repertorio e interpretación"[6]. Organizado por Cristina Bordas Ibáñez y Javier Marín-López, el evento también exhibió una reproducción construida por Carlos González de la "Marianita de Quito", una de las únicas cuatro vihuelas de inicios de la Edad Moderna que se conservan, y en ese momento la menos estudiada. Uniendo historia y práctica, Mabel Ruiz interpretó repertorio para vihuela usando esta reproducción (FIGURA 3). Una exposición de fotografías de Pablo F. Juárez titulada "Las cuerdas de la esperança", que se presentó en el Hospital de Santiago de Úbeda, complementó y vigorizó la presencia de la Sociedad de la Vihuela.

En 2004, siguiendo el precedente de 2001, el curso académico exploró el principal tema del festival, dedicado al compositor Cristóbal de Morales (1500-1553), durante cinco días que coincidieron con cuatro de los seis conciertos de

5 SÁNCHEZ-LÓPEZ, Virginia (coord.). *Un viaje por el Renacimiento: los ministriles (Guía didáctica. Conciertos didácticos del Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza)*. Jaén, Universidad de Jaén, Servicio de Publicaciones, 2011. Sobre las actividades didácticas del FeMAUB, véase el ensayo de Isabel María Ayala Herrera.

6 MARÍN-LÓPEZ, Javier y SÁNCHEZ-LÓPEZ, Virginia (eds.). *Paisajes Sonoros Urbanos. XVI Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza* [libro-programa]. Baeza, FeMAUB, 2012, p. 139.

FIG. 3 Carlos González y Mabel Ruiz (FeMAUB 2012). Fotografía: FeMAUB.

ese año. De nuevo, un distinguido grupo de musicólogos e intérpretes que incluía a Alejandro Planchart[7], Juan Carlos Asensio y Michael Noone impartió el curso. Entre sus objetivos estaba promover "métodos científicos de recuperación patrimonial", pero también, casi de modo contradictorio, enseñar "las nuevas ideas que la musicología moderna está aportando"[8]. Quizás de forma no intencionada, en 2004, una combinación de aproximaciones científicas más antiguas y las nuevas perspectivas sociales hacia la música del pasado emergió como una dinámica común en los eventos académicos, especialmente en aquellos relacionados con el siglo XVI o la Latinoamérica colonial. Sin embargo, la integración de lo académico en el principal tema del festival facilitó la mezcla de musicólogos e intérpretes, que es uno de los aspectos más satisfactorios para los asistentes académicos. Yendo hacia adelante en el tiempo, los temas anuales del FeMAUB de algún modo han respondido a las corrientes a nivel global en la musicología, la etnomusicología y la educación musical, centrándose de forma creciente en ideas de contexto social, intersecciones y flujo cultural. Por tanto, festivales y cursos –que podrían ser mejor descritos como simposios– se han basado en ideas de mecenazgo musical (2007), músicas urbanas (2012), intersecciones de músicas populares y música "de arte" (2015), e incluso "El futuro del pasado: el sector de las músicas históricas españolas en la era COVID-19", que se presentó como un *webinar* en plena pandemia (2020)[9].

7 Estaba confirmada la presencia de Robert Stevenson, quien finalmente no pudo desplazarse hasta Baeza por motivos ajenos a su voluntad, siendo sustituido por otro profesor de la Universidad de California experto en polifonía como Planchart.

8 Curso "Cristóbal de Morales, luz de España en Música", [folleto], Universidad Internacional de Andalucía, 2004; y MARÍN-LÓPEZ, Javier (ed.). *[Cristóbal de Morales,] luz de España en Música. VIII Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza, del 28 de noviembre al 8 de diciembre de 2004* [libro-programa]. [Baeza], FeMAUB, 2004, p. 49.

9 Todas las sesiones del webinar se encuentran disponibles en el Canal de YouTube del FeMAUB: <https://www.youtube.com/playlist?list=PLY76QefuOu2GooxLOeWEDsA7PhYtZVVV->.

Fig. 4 Portada del libro *De Nueva España a México...* derivado del congreso del FeMAUB 2017 (UNIA).

2 Cuestiones globales, perspectivas globales, complejidades globales: congresos internacionales

Un importante hito para el FeMAUB ocurrió en 2006, cuando se celebró el décimo festival y el primero de seis congresos internacionales en la Sede "Antonio Machado" de la Universidad Internacional de Andalucía, un complejo de edificios en Baeza que data del siglo XV. Similares pero de mayores dimensiones que los simposios o jornadas celebradas en otros años, los congresos siguientes han tenido lugar en 2013, 2014, 2016, 2017 y 2019[10]. El profesor Javier Marín-López, director del FeMAUB desde 2007, tiene el mérito de haber inspirado y organizado estos eventos académicos dentro del calendario de conciertos del festival, cada vez más extenso. Marín-López, un musicólogo prominente y respetado a nivel internacional, también ha influido en la configuración de redes académicas a nivel global que sustentan las actividades y transforman Úbeda y Baeza, que pasan de estar en la periferia geográfica a constituir un centro efímero durante el festival. Tres de estos seis congresos han resultado en la edición de colecciones de ensayos (Figura 4), y la elaboración de una cuarta colección, con textos derivados de presentaciones en el congreso de 2019, está en marcha actualmente[11].

10 Para este 2021, Baeza acogerá el X Congreso de la Sociedad Española de Musicología, el evento musicológico de mayores dimensiones celebrado en España.

11 Derivado del congreso de 2013: Marín-López, Javier (ed.). *Músicas coloniales a debate. Procesos de intercambio euroamericanos*. Música Hispana. Textos. Serie, Estudios, 22. Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2018; del congreso de 2014: Borrego Gutiérrez, Esther y Marín-López, Javier (eds.). *El villancico en la encrucijada: nuevas perspectivas en torno a un género literario-musical (siglos XV-XIX)*. Iberian Early Music Studies, 3; Estudios de Literatura, 134. Kassel, Reichenberger, 2019; y del congreso de 2017: Marín-López, Javier (ed.). *De Nueva España a México. El universo musical mexicano entre centenarios (1517-1917)*. Sevilla, Universidad Internacional de Andalucía, 2020. <https://dspace.unia.es/handle/10334/5381>. Estos volúmenes están recibiendo reseñas en diversas revistas especializadas a nivel internacional.

FIG. 5 José Domingo Sánchez (director de la UNIA en Baeza), Javier Marín (izq.) y Antonio Moral (dcha.) en la inauguración del Congreso Internacional "Sones de ida y vuelta: músicas coloniales a debate" en el FeMAUB 2013. Fotografía: UNIA.

El primer congreso se centró en un tema apropiado a la localización del festival: "Música y músicos en instituciones eclesiásticas: Andalucía en la Edad Moderna". Sin embargo, en lugar de lo que podría haber sido un encuentro con perfil de historia local, el resultado fue un intercambio global de puntos de vista. El comité científico, formado por Juan José Carreras, Owen Rees y Anna Tedesco, tenía representación de tres países y, de hecho, la primera sesión de comunicaciones, moderada por Tess Knighton, contó con la participación de cuatro académicos de cuatro países –Italia, Portugal, Francia y Reino Unido–[12]. Este aspecto internacional del congreso –que quizás se asemeje más a un encuentro de la Sociedad International de Musicología que a cualquiera de los grandes congresos nacionales de musicología– sentó un precedente para futuros eventos, que se han expandido mucho más allá de la Europa occidental en su alcance, y ayudan a comprender la investigación documental local en un contexto amplio. Varios cientos de eruditos de, al menos, veintitrés países diferentes de todo el mundo han presentado su trabajo en alguno de los congresos internacionales del FeMAUB, incluyendo muchos académicos de Latinoamérica y el Caribe (FIGURA 5).

Como los viajes que hacen los académicos para participar, las ideas sobre música y músicos que migran de una región a otra continúan jugando un importante papel en la identidad del FeMAUB. Como antítesis de las duraderas perspectivas nacionalistas que caracterizaron la musicología ibérica durante buena parte del siglo XX, esta aproximación global, más novedosa, se sustenta en el diálogo, la diversidad de metodologías y las intersecciones transdisciplinares. En una reseña del primer congreso en 2006, José Máximo Leza escribía que uno de los principales puntos de

12 MARÍN-LÓPEZ, Javier y SÁNCHEZ-LÓPEZ, Virginia (eds.). Congreso Internacional "Música y músicos en instituciones eclesiásticas: Andalucía en la Edad Moderna". *[La música en las catedrales de Andalucía]. X Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza.* [Baeza], FeMAUB, 2006, pp. 121-124: 122.

debate que surgieron en el encuentro fue "el papel decisivo que ha desempeñado el nacionalismo en el desarrollo de la historiografía musical (española) […] como la persistencia del mito de la 'pureza musical' del siglo XVI"[13]. Renovar una historiografía problemática es un proceso lento que conlleva la revisión de casi todos los datos aceptados como hechos, y sigue siendo un trabajo en proceso. Varios comentaristas del festival han sentido las divergencias de perspectiva entre diferentes facciones de académicos, de la musicología científica más tradicional a la nueva musicología más orientada hacia las humanidades. Estas diferencias parecen ser resultado más bien de la base educativa del académico que de su origen nacional. Sin embargo, en respuesta al congreso de 2014 dedicado al villancico, Carolina Sacristán Ramírez y Omar Morales Abril escribían que "particularmente en el campo de la musicología hispanoamericana, es claro que son todavía pocos los estudiosos que han venido trabajando con enfoques que se alejan de los planteamientos más tradicionales"[14]. Los estudios tradicionales a los que se refieren tienden a mirar los villancicos en términos de tipologías literarias, mientras que los estudios más nuevos favorecen aproximaciones teológicas y sociales. De hecho, un amplio rango de perspectivas y metodologías emergen de la colección de ensayos, de 630 páginas, que se desarrolló a partir del contenido del congreso, *El villancico en la encrucijada*[15], la primera monografía surgida sobre el género en una década y caracterizada por la inclusión de nuevas aproximaciones metodológicas[16].

La creación de un foro de debate en el que problematizar la historia de la música antigua, más que la resolución en sí misma para la satisfacción de todos, es un importante foco del componente académico del FeMAUB, quizás simbolizado por el título del congreso de 2013: "Sones de ida y vuelta: músicas coloniales a debate (1492-1898)". Con respecto a la colección de ensayos que emergió de este encuentro, Jesús Ramos-Kitrell escribía que el "volumen es una lectura tumultuosa, dinámica e intelectualmente diversa […] que muestra sin restricciones el estado actual de los estudios musicales iberoamericanos a través de siglos, metodologías, puntos de vista subjetivos y perspectivas"[17]. La misma descripción podría aplicarse al congreso de 2017, "De Nueva España a México: el universo musical mexicano entre centenarios (1517-1917)", que reunió un extraordinario rango de académicos que trabajan sobre Nueva España y el México moderno (Figura 6). Quizás representando el estado de la cuestión más que una revisión global de la misma, este congreso único parecía una cumbre internacional de representantes de distintas instituciones, muchas en la propia Ciudad de México, reunidos en el territorio neutral del entonces colonizador de México. Esta reunión en sí fortalecía las redes globales de académicos de un modo que no podría haberse llevado a cabo en México y, como participante, he experimentado mucha más interacción entre académicos serios de diversas instituciones mexicanas que antes de este encuentro. Una diferencia con respecto a congresos anteriores fue la presencia de un interés en el siglo XX, que se demostró fascinante, puesto que los participantes aprendieron sobre las primeras historias de la música escritas en México y los contextos de sus metodologías. Dos

13 Leza, José Máximo. "Music and Musicians in Ecclesiastical Institutions". *Early Music*, 35, 4 (2007), pp. 680-683: 681: "the decisive role that nationalism has played in the development of (Spanish) musical historiography […] such as the persistence of the myth of the 'musical purity' of the sixteenth century".

14 Sacristán Ramírez, Carolina y Morales Abril, Omar. "Nuevas perspectivas en torno al villancico y géneros afines en el mundo ibérico (ss. XV-XIX)". *Revista de Musicología*, 38, 1 (2015), pp. 361-365: 364.

15 *El villancico en la encrucijada…*

16 Su antecedente inmediato fue el volumen (también derivado de un congreso) de Knighton, Tess y Torrente, Álvaro (eds.). *Devotional Music in the Iberian World, 1450-1800: The Villancico and Related Genres*. Aldershot, Ashgate, 2007. Señalaría que el villancico es un área temática que se beneficiaría de un incremento del diálogo con los intérpretes y no solo con los académicos de la música.

17 Ramos-Kittrell, Jesús. "Review: Marín-López, Javier, ed. *Músicas coloniales a debate. Procesos de intercambio euroamericanos*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2019". *Diagonal: An Ibero-American Music Review*, 6, 1 (2021), pp. 113-116: 115: "Marín López's volume is a tumultuous, dynamic, intellectually diverse read […]. One has to commend him for showing, without restrain, the current state of Ibero-American music studies, across centuries, methodologies, subjective points of inquiry and outlooks".

FIG. 6 Asistentes al Congreso Internacional "De Nueva España a México: el universo musical mexicano entre centenarios (1517-1917)" en el FeMAUB 2017. Fotografía: FeMAUB.

de las ponencias –el estudio de Alba Herrera y Ogazón, crítica musical del siglo XX por parte de Yael Bitrán Goren, y una discusión de las problemáticas aproximaciones desde la perspectiva exótica a la música de Nueva España en el siglo XVII a cargo de Ireri Chávez Bárcenas– supusieron una importante contribución para repensar aspectos controvertidos a nivel historiográfico.

En este festival de 2017, el repertorio interpretado y los temas investigados convergieron espléndidamente. Por ejemplo, María Díez-Canedo trató las fuentes de música instrumental conservadas en el Instituto Nacional de Antropología e Historia de Ciudad de México, que ella misma interpretó en directo con La Fontegara en el Auditorio de San Francisco de Baeza. Ricardo Miranda presentó un memorable recital de obras virtualmente desconocidas tomadas del enorme repertorio de música pianística de compositores mexicanos decimonónicos. Y, notablemente, el público escuchó dos interpretaciones contrastantes de la *Missa Ego flos campi* de Juan Gutiérrez de Padilla: una versión cantada a cappella en un estilo moderno en la Capilla del Salvador de Úbeda por The Choir of Queen's College, Oxford bajo la dirección de Owen Rees, y la otra interpretada con instrumentos *colla parte* por Capella Prolationum y el Ensemble La Danserye bajo la dirección de Fernando Pérez Valera. Esta última, realizada por músicos basados en Granada que han trabajado durante mucho tiempo en conjunción con el FeMAUB, incluyendo conciertos didácticos en diversas ediciones, provocativamente atraía al público a la

escucha histórica, con timbres vocales y ornamentos derivados del canto folclórico mediterráneo, mientras que la primera exhibía la obra maestra de Gutiérrez de Padilla como el sumun del refinamiento. Probablemente no haya precedentes en la escucha de dos interpretaciones tan contrastantes de importantes ensembles dedicados a la música de Nueva España, una experiencia intensificada por la presencia de académicos de la música. Por ejemplo, fue informativo discutir las interpretaciones con Luisa Vilar-Payá, autora de un reciente estudio sobre la *Missa* de Gutiérrez de Padilla[18].

Mirando retrospectivamente los seis congresos, la presencia de una sesión sobre música colonial latinoamericana en el primero de 2006 fue profética. De hecho, la inclusión de música colonial en el FeMAUB va incluso más atrás en el tiempo, habiendo reemplazado de alguna manera la centralidad de la música andalusí después de los primeros años del festival. En 2003, la Capella Mediterranea dirigida por Leonardo García Alarcón presentó un concierto titulado "Música de la Catedral de Oaxaca" que incluía a los compositores de Nueva España Antonio de Salazar y Manuel Sumaya, entre otros. Al año siguiente, su álbum *Maestros andaluces en Nueva España* se presentó como parte del festival de 2004[19]. La edición de 2005 se dedicó en su totalidad a los intercambios musicales entre Andalucía y el Nuevo Mundo[20], convirtiéndose desde entonces en una temática transversal presente en casi todas las ediciones. Finalmente, en un formato que presagiaba la pandemia, parte del congreso de 2017 tuvo lugar en directo en México y Brasil, puesto que miembros del Seminario de Música en la Nueva España y el México Independiente (establecido en la Universidad Nacional Autónoma de México) participaron vía Skype, en una sesión que se ocupó de desmantelar mitos historiográficos.

El congreso internacional más reciente, celebrado en 2019, exploró el tema de "Italia global", enfatizando las conexiones entre Italia y España, donde los Habsburgo y los Borbones gobernaron el Reino de Nápoles durante buena parte de la temprana Edad Moderna[21]. Este tema abre, sin embargo, otro dilema historiográfico, puesto que la presencia de la música italianizante, interpretada como decadente y teatral en los días del Padre Feijoo en el propio siglo XVIII, ha sido reinterpretada como endémica de la cultura galante, dominante en el siglo XVIII, en gran medida gracias a académicos como Juan José Carreras, Andrea Bombi y otros. La figura de Ignacio Jerusalem (1707-1769), el maestro napolitano que pasó la mayor parte de su carrera en Ciudad de México, fue central en este congreso. 2019 marcó el 250º aniversario de la muerte de Jerusalem. Como especialista en su música, este evento fue cuando menos revelador en términos de nueva información sobre el compositor: discusión de un artículo recientemente publicado por José Antonio Gutiérrez Álvarez y Javier Marín-López sobre los primeros años de Jerusalem como músico militar[22]; la confirmación de Paologiovanni Maione de la presencia de Jerusalem en un conservatorio napolitano y la consistente ortografía de su nombre ("Jerusalem"); el análisis de Faith Latham del rol de Jerusalem en la creación de música pedagógica para sus hijas y otros estudiantes; y la aplicación de la teoría

18 Vilar-Payá, Luisa. "Música, política y ceremonia en el día de la consagración de la catedral de Puebla". *Historia Mexicana*, 70, 4 (2021), pp. 1869-1916.

19 El CD se publicó dentro de la serie "Documentos Sonoros del Patrimonio Musical de Andalucía" [Almaviva, DS139 (2004)].

20 Marín-López, Javier y Sánchez-López, Virginia (eds.). *De Andalucía al Nuevo Mundo: la música en Hispanoamérica (ss. XVI-XVIII). IX Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza*. [Baeza], FeMAUB, 2005.

21 Davies, Drew Edward. "Ignacio Jerusalem 250: Músicas galantes entre Italia, la Península Ibérica y el Nuevo Mundo (Galant Musics in Italy, the Iberian Peninsula, and the New World), Baeza, Spain, December 4-5, 2019". *Eighteenth-Century Music*, 17, 2 (2020), pp. 302-305.

22 Gutiérrez Álvarez, José Antonio y Marín-López, Javier. "Ignacio Jerusalem en Ceuta (1737/38-1742): un músico ¿militar? napolitano en la costa norteafricana española". *Revista de Musicología*, 42, 1 (2019), pp. 396-411.

FIG. 7 Sesión sobre *schemata* galantes en el Congreso Internacional "Ignacio Jerusalem 250..." del FeMAUB 2019. Fotografía: FeMAUB.

de los *schemata* de la música galante a las obras de Jerusalem por parte de Robert Gjerdingen y otros (FIGURA 7). Para concluir este congreso, Javier Marín-López y yo, junto con Miguel Sánchez y Esther Arranz de Dairea Ediciones, pudimos presentar los primeros volúmenes de una edición bilingüe de Obras Selectas de Jerusalem, y así elevar el estatus de la música del compositor entre intérpretes y audiencias[23]. Como culminación del festival en su conjunto, se ofrecieron al público interpretaciones de siete obras de Jerusalem –mayoritariamente estrenos europeos– por parte del ensemble Nereydas, dirigido por Javier Ulises Illán.

Aunque tratada directamente por muchos académicos, la figura de Jerusalem emergió en gran medida, en la base del congreso, como un buen ejemplo de lo que "Italia global" podría significar en el siglo XVIII. Por tanto, temas recurrentes fueron los contextos social, cultural y pedagógico de la música galante en el siglo XVIII, sus orígenes en el sur de Italia, y sus técnicas compositivas. La mayor parte de los conciertos incluyeron a contemporáneos napolitanos de Jerusalem y, en contraste con congresos exclusivamente sobre música colonial, hubo palpablemente menos diferencia de perspectiva entre los participantes, todos expertos en música galante. En una presentación memorable, Fabio Biondi, el director de Europa Galante y un especialista en interpretación históricamente informada al violín, que ha grabado ampliamente, mostró arcos idiomáticos para violín en diferentes tipos de música de los siglos XVII y XVIII (FIGURA 8, SIGUIENTE PÁGINA). Es precisamente este tipo de diálogo entre artistas y eruditos del más alto nivel lo que diferencia al FeMAUB de muchos otros festivales. Puesto que estas discusiones crean nuevos programas de concierto y nuevas aproximaciones a la interpretación, contribuyen a una escena musical viva, más que la vitrina de un museo.

23 DAVIES, Drew Edward y MARÍN-LÓPEZ, Javier (eds. generales). *Ignacio Jerusalem. Obras selectas – Selected Works*. Madrid, Dairea Ediciones, 2019- (6 vols. hasta 2020).

FIG. 8 Fabio Biondi en el Congreso Internacional "Ignacio Jerusalem 250..." del FeMAUB 2019. Fotografía: FeMAUB.

La creación de una grabación sonora constituye un hito para el repertorio previamente desconocido que entra en el siempre creciente canon de la interpretación. Los diversos lanzamientos de CD que el FeMAUB ha incluido dentro de su programación en el curso de los años demuestra cómo académicos e intérpretes –apoyados en modestas fuentes de financiación– pueden colaborar con el propósito de recuperar patrimonio cultural, un foco clave del festival en general, que lo diferencia de festivales en áreas más centrales, en los que una mayor parte del legado musical local ya se conoce[24]. Ofreciendo a los intérpretes la oportunidad de explicar al público sus conceptos artísticos –lo que no siempre coincide necesariamente con los de los académicos de la música– y dando a los académicos la oportunidad de discutir fuentes y métodos, estos eventos contribuyen a sentir la música antigua como un arte vivo. Entre los muchos proyectos significativos que han emergido en el seno del FeMAUB, se encuentra el estudio e interpretación de repertorio de la catedral de Jaén y la exploración de compositores andaluces como Gutiérrez de Padilla en las Américas[25].

3 Un lugar único en la escena de la música antigua

Entre importantes festivales de música antigua con varios días de duración, la centralidad y resultados de las actividades académicas del FeMAUB se destacan como distintivos. Como punto de comparación, el Festival de Música Antigua de Utrecht ofrece dos modalidades académicas de alta calidad como parte de su programación anual. Una es la "Escuela de verano", que incluye a prominentes

24 Sobre los proyectos discográficos del FeMAUB, véase el ensayo de Pablo J. Vayón incluido en este mismo volumen.

25 Para una visión de conjunto sobre los programas de recuperación del FeMAUB, véase el ensayo de Bernardo García-Bernalt Alonso.

intérpretes y académicos que introducen al público en general en aspectos históricos relacionados con el tema del festival. Concebida como un tipo de divulgación, esta programación se integra en el calendario y dota de contenido a las interpretaciones. La otra modalidad es un simposio académico, que puede estar o no relacionado con el tema del festival. Por ejemplo, el simposio de 2015, que se titulaba "El pasado es un país extranjero" ("The Past is a Foreign Country"), se centró en la cuestión siguiente: "¿qué pueden aprender los intérpretes e investigadores de la música antigua de la antropología y la etnomusicología?"[26]. El tema del festival ese año era "Inglaterra, mi Inglaterra" ("England, my England"). En Úbeda y Baeza, el tema central se mantiene de forma más rigurosa en la mayoría de los programas de concierto, aunque los tipos de temas elegidos por el FeMAUB tienden a relacionarse con el mundo ibérico y ser menos amplios que los de un festival como el de Utrecht. Mientras que la atmósfera de retiro es un elemento atractivo del FeMAUB, Utrecht se beneficia de su localización central y su amplio público de conocedores y estudiantes de la música antigua que pueden crear su propia experiencia combinando conciertos, eventos académicos y actividades complementarias.

En el Festival de Música Antigua de Boston, un evento bienal que se centra en la recuperación de una ópera barroca, las actividades académicas se han vuelto menos centrales en los últimos tiempos, y actualmente parecen en gran medida limitadas a las notas al programa, conferencias sobre la ópera, y "eventos concurrentes", muchos de los cuales son divulgativos y organizados por los directivos del festival en espacios museísticos. Para ser justos, parece que la investigación ha tenido lugar detrás de la escena, en el desarrollo de la interpretación operística, que se presenta al público como un pulido resultado final. Sin embargo, el disminuido rol formal del discurso académico es irónico, dada la densidad de universidades con especialidades en música antigua que se localiza en Boston y sus alrededores. Como otros festivales norteamericanos, incluyendo los de Madison y Berkeley, la auto-mejora para instrumentistas de música antigua amateurs toma un papel mayor, como también el aspecto comercial de la feria de instrumentos.

Si el FeMAUB tuviera que compararse con otro festival musical internacional, una comparación apta pero imperfecta que viene a la mente es el Bard Festival, que ha tenido lugar en Annandale-on-Hudson (estado de Nueva York), anualmente desde 1990. Creado por el musicólogo y crítico Leon Botstein, el Bard Festival no es un festival de música antigua, sino más bien un evento de música clásica en varios días que explora la obra de un compositor cada año, en profundidad, comisariado por historiadores de la música. Su objetivo, que es presentar un "programa que, a través de la interpretación y el debate, sitúe obras seleccionadas en el contexto cultural y social del mundo del compositor", resulta fundamentalmente educativo[27]. Como tal, los eventos incluyen conferencias orientadas al público, conciertos temáticos comisariados y la publicación de un libro. En 2015, el festival se dedicó a Carlos Chávez, y funcionó como una exploración del estado de las investigaciones sobre el compositor guiado por la comisaria invitada

26 Festival Oude Muziek Utrecht, "STIMU-Symposium", 2015. <https://oudemuziek.nl/festival/archief/fomu15> [consulta 29-05-2021]: "what can early music performers and researchers learn from anthropology and ethnomusicology?"

27 Bard Music Festival: Rediscoveries. <http://fishercenter.bard.edu/bmf/festival> [consulta 29-05-2021]: "program that through performance and discussion place selected works in the cultural and social context of the composer's world".

Leonora Saavedra[28]. A pesar de que Chávez es un compositor del siglo XX, uno de los conciertos del festival, "Música religiosa y profana de cinco siglos" ("Sacred and Secular Music from Five Centuries"), exploraba el legado de la música mexicana como contexto para algunas de las piezas corales de Chávez. El tema de 2021 es Nadia Boulanger, e incluye una aproximación similarmente heterogénea. Sin embargo, una diferencia fundamental es que Bard se beneficia de los ensembles instrumentales y corales residentes, lo que facilita el mantenimiento del foco de estudio, mientras que el FeMAUB por lo general invita a ensembles itinerantes que presentan programas de su propia concepción, como ocurre en Utrecht.

28 SAAVEDRA, Leonora (ed.). *Carlos Chávez and His World.* Princeton, Princeton University Press, 2015.

Retos futuros

El FeMAUB es actualmente un vínculo fundamental en la difusión de conocimiento sobre repertorios nuevamente recuperados, especialmente de Andalucía y la Latinoamérica colonial, y uno de los únicos festivales de música antigua del mundo que publica trabajos de investigación revisados por pares. Sin embargo, esto podría expandirse más, tanto en términos de despertar el interés de los estudiantes, el público y los académicos en aproximaciones experimentales al repertorio, como en términos de prestar atención a otros temas sobre geografías relacionadas pero poco estudiadas, como el este de Europa y Escandinavia. Un reto para el futuro sería cómo integrar en mayor medida las interacciones entre académicos e intérpretes, especialmente aquellos de los ensembles más reconocidos a nivel internacional, dentro de la "fábrica" del festival, y cómo construir oportunidades para que la red de especialistas presentes cada año se mezcle con el público en general, quizás incluso socialmente. Nuevas modalidades que combinan experiencia en persona con participación remota también podrían contribuir a mejorar el festival, haciendo que el interés de los diferentes públicos dure todo el año. Sobre todo, espero ver a intérpretes que eligen ir a Úbeda y Baeza por la oportunidad de probar nuevos repertorios en un entorno inspirador y en colaboración con académicos experimentados, y que el público general sea testigo de esa actividad creativa y académica como una práctica viva, excitante y enriquecedora.

Traducido del inglés por **Ascensión Mazuela-Anguita**

fe
ma
U·B

Resumen

El cuestionamiento del paradigma y de los modelos predominantes en la programación de festivales de música clásica y, en especial, de música antigua, se hace cada vez más necesario al calor de las nuevas audiencias y demandas sociales. Uno de los puntos de inflexión que conecta con la responsabilidad social y la innovación es la inclusión en estos eventos de conciertos didácticos (escolares, familiares, sociales) y otras actividades divulgativas paralelas. Tras realizar una aproximación a este fenómeno en el panorama internacional y nacional, este trabajo se centra en el FeMAUB, analizando el histórico, la tipología de la oferta y su impacto en el programa general y en el territorio, especialmente, de los conciertos para escolares. La importancia sustantiva que el proyecto educativo adquiere en el FeMAUB, más allá del tratamiento anecdótico o de mero trámite frecuentes en el sector, lo convierte en una de sus señas de identidad y en referente destacado en su ámbito.

Abstract

The dominant models for the organization of classical music festivals and, in particular, those devoted to early music, must be challenged in the light of the new audiences and social demands. One of the turning points that connects with social responsibility and innovation is the inclusion of didactic concerts (for students, families, or with social purpose) and other disseminating activities in these events. After presenting an approach to this phenomenon in the international and national panorama, this study focuses on the FeMAUB, analysing its history, the types of activities that it organizes—with particular attention to the concerts for students—and its impact both on the general programme of the festival and on the province. The importance of the didactic project included in the FeMAUB goes beyond the mere formality and becomes one of its distinguishing marks.

EL FESTIVAL INVITA AL CONCIERTO: ESPECTÁCULOS DIDÁCTICOS DEL FeMAUB Y OTRAS ACTIVIDADES DIVULGATIVAS

Isabel M.ª Ayala Herrera[1]

Introducción: ¿música con frac? La necesidad de programar para todos

Desde que en 1958 Leonard Bernstein invitara al público al concierto ha llovido mucho[2]. O no tanto. La responsable del gabinete educativo de la London Sinfonietta y el Southbank Centre de Londres, prestigiosas entidades artísticas a nivel internacional, Gillian Moore, se preguntaba a finales de los 90 qué había precipitado la necesidad del cambio de paradigma en el modelo de educación musical elemental en Gran Bretaña una década antes[3]. Este viraje de la enseñanza tradicional, de corte teórico y tecnicista, a otra más vivencial, creativa y experiencial favorecía, de algún modo, que los alumnos se convirtieran en pequeños compositores, intérpretes y, sobre todo, en oyentes sensibles de diferentes repertorios tanto dentro como fuera de las aulas. Ello desembocó en la proliferación de gabinetes pedagógicos de entidades y agrupaciones musicales, especialmente orquestas; reconvertidas en "conjuntos de posibilidades", como definiera Boulez[4], las orquestas procuraban oportunidades de escucha privilegiando la música en vivo y, sobre todo, la programación (más o menos ordenada) de conciertos didácticos, que estaban llamados a democratizar la "gran música", tradicionalmente encorsetada en las convenciones del concierto clásico y, en apariencia, dirigida a una minoría selecta y elitista.

1 Doctora en Historia y Ciencias de la Música por la Universidad de Granada y Profesora Titular del Área de Didáctica de la Expresión Musical de la Universidad de Jaén.

2 Para el título de este artículo hacemos un guiño al clásico de Bernstein, Leonard. *El maestro invita a un concierto. Conciertos para jóvenes*. Madrid, Siruela, 2002.

3 Moore, Gillian. "La actividad educativa de la London Sinfonietta: ampliando la comunidad creativa". *Los conciertos didácticos*. José Palomares y Gonzalo Roldán (coords.). Granada, Orquesta Ciudad de Granada, 1998, pp. 19-30.

4 Cit. en Moore, G. "La actividad educativa…", pp. 24-25.

Moore concluyó del mismo modo que numerosos referentes y maestros, como Daniel Barenboim, en lo que hoy es *vox populi*: es evidente el descenso preocupante de asistencia del público a los conciertos de música "clásica", culta o del canon, acompañado del ascenso inversamente proporcional de la edad del auditorio, lo que ineludiblemente presagia la crisis del sector[5]. Cómo enganchar al auditorio juvenil a la música clásica, "transformando a generaciones de oyentes ocasionales en melómanos apasionados"[6] y críticos, y cómo llenar las salas de concierto en una sociedad compleja, cambiante, virtual, con acceso instantáneo a la información sonora (pero con tiempos de atención fugaces y procesamientos epidérmicos), se convierten en retos actuales de la educación artística.

Siguiendo estas premisas, en este capítulo se analizará el programa didáctico (conciertos[7] y acciones complementarias) y otras actividades participativas de carácter divulgativo en los veinticinco años de existencia del FeMAUB, y se reflexionará sobre su consideración e impacto en el territorio, apuntando algunas propuestas de futuro.

1 Presencia de conciertos didácticos y actividades divulgativas en la programación de festivales de música: una "tímida" incursión

La atracción que los festivales de música ejercen *per se*, unida a las limitaciones impuestas por su eventualidad (cotas temporales, espaciales y temáticas) y al objetivo intrínseco de presentación de últimas tendencias y productos –lo que restringe, si cabe, la selección de programas y de artistas en la dialéctica de la ley de la oferta y la demanda–, parece eximirlos de la responsabilidad arriba mencionada, quedando con frecuencia descuidada, o incluso ignorada, la programación para todos los públicos y las presentaciones pedagógicas con enfoques creativos e inteligentes. Esta carencia es más acuciante en la categoría de la música antigua, minoritaria en la programación musical a pesar del *boom* de su *revival* en los últimos años[8], agudizada tal vez por la distancia supuestamente insalvable entre los jóvenes (y, por extensión, el gran público) y las sonoridades alejadas de su mundo y de su horizonte acústico.

Gracias a los programadores –conscientes de la necesidad de la formación de públicos y de brindar experiencias inolvidables a los futuros auditorios como parte de la responsabilidad comunitaria y cultural–, también a los artistas –llevados por esos mismos fines– y, en algunos casos, quizás también por razones "egoístas" de cara a la propia subsistencia o reconocimiento institucional y popular de estos eventos, la tendencia en la programación de actividades divulgativas y didácticas está cambiando en los últimos años. De hecho, "en algunos ámbitos se considera incompleto un proyecto cultural o educativo si no contempla la organización de conciertos didácticos"[9]. Basta echar un vistazo a algunos de los festivales antológicos de música clásica del panorama internacional para atisbar lo expuesto (Tabla 1).

5 *Ibidem*, p. 23.

6 Gottlieb, Jack. "Nota del editor". *El maestro invita a un concierto…*, p. 13.

7 En el estudio se seguirá la definición y clasificación de los conciertos didácticos adoptada por Sánchez-López, Virginia. "Los conciertos didácticos desde la mirada del programador". *Educación musical: de la investigación a la práctica*, Nieves Lag (coord.), Mauricio Rodríguez (ed.). Pechina [Almería], Asociación Procompal, 2016, pp. 77-92. Así, el concierto didáctico es una "actividad con clara intencionalidad pedagógica que tiene como eje central la música en vivo, […] planificada, que se desarrolla tanto en contextos educativos formales […] como en no formales […] y en la que debería evaluarse el aprendizaje de los asistentes" (p. 77). En función del público, las categorías asumidas son las siguientes: 1) conciertos escolares o pedagógicos (dirigidos a alumnado de las diferentes etapas educativas); 2) conciertos familiares (público infantil en compañía de familias); 3) conciertos para bebés (no contemplados hasta el momento por el FeMAUB); y 4) conciertos para otros colectivos con un marcado objetivo social.

8 Sánchez-López, Virginia y Marín-López, Javier. "Los conciertos didácticos del Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza: cinco años de experiencias educativas (2002-2006)". *Eufonía. Didáctica de la Música,* 45 (2009), pp. 117-123.

9 Neuman, Víctor. "Presentación de las I Jornadas sobre Conciertos Didácticos". *Papeles del Festival de Música Española de Cádiz*, 4 (2009), pp. 15-16: 15.

Tabla 1 Inclusión y tratamiento de conciertos didácticos y familiares y otras actividades divulgativas en grandes festivales internacionales de música clásica. Elaboración propia a partir de las páginas webs de los eventos seleccionados.

Festival (ciudad)	Año inicio	País	Centro de la programación	Programación didáctica / familiar	Breve descripción
Bayreuther Festspiele (Bayreuth)	1876	Alemania	Wagner	Festival para niños (Wagner für kinder, Kinderoper)	Producción por encargo de una ópera de Wagner por edición para niños entre 8 y 12 años con varias representaciones
The Proms (Londres)	1895	Gran Bretaña	General	Actividades especiales para niños y familias (Blue Peter Prom y Brass Day)	Programas televisivos (Blue Peter Prom), talleres con participación activa de niños con sus instrumentos (Brass Day) y otras actividades
Arena Opera Festival (Verona)	1913	Italia	Ópera (principalmente italiana)	No localizada	-
Salzburger Festspiele (Salzburgo)	1922	Austria	General	Programa “Jung & Jede*r” (Jóvenes y todos)	Incluye estrenos de teatro musical de encargo, conciertos didácticos en diferentes formatos, campamentos y otras actividades interactivas enfocadas a jóvenes
Tanglewood (Boston)	1936	Estados Unidos	General	Conciertos familiares	Se integran en la programación sin diferenciación. Destinados a familias con niños de edades comprendidas entre 3 y 8 años
Lucerne Festival (Lucerna)	1938	Suiza	General / música contemporánea	Serie “Young” (conciertos para niños y familias)	Programa amplio de conciertos didácticos y familiares con presentación atractiva de música de calidad para un público exigente
Pražské jaro (Praga)	1946	Chequia	General	Eventos educativos (conferencias, clases magistrales); ciclos y concursos para jóvenes intérpretes	Dirigidos al público en general o estudiantes, aunque no al segmento infantil
Festival d’Aix-en-Provence (Aix en Provence)	1948	Francia	Música clásica (lírica) / Mozart / Sección de música antigua	Acción educativa dentro de la sección de responsabilidad social. Programa “Opera on” (menores de 30 años)	El Servicio educativo Pasarelles (2007-) ofrece proyectos artísticos innovadores, desde cursos y talleres a espectáculos didácticos itinerantes y campañas de sensibilización hacia la ópera, dirigidos a públicos diversos
Festival Internacional de Música y Danza de Granada (Granada)	1952	España	General / Música y danza	Actividades familiares y espacio pedagógico obligado dentro de los Cursos Manuel de Falla (1969-). No programa un ciclo expreso	Cursos consolidados e iniciativas para integrar a jóvenes intérpretes de las factorías creativas de la ciudad (academia del Festival, conservatorios y escuelas, etc.). Descuentos para menores de 26 años
Helsinki Festival (Helsinki)	1968	Finlandia	General / multiarte	Programa especial para niños, además de espectáculos diversos en la ciudad accesibles a todos los públicos	Espectáculos circenses, teatrales, de danza y diferentes actividades urbanas

Aunque este muestreo aleatorio no permita extraer conclusiones universales, podemos aventurar diferentes categorías o tendencias en la inclusión de actividades didáctico-divulgativas y su tratamiento en este tipo de eventos: 1) los que las entienden como una de sus principales misiones, integrándolas en forma de programas, ciclos o festivales paralelos de entidad, con producciones y contenidos sustantivos –seguramente acompañados de una onerosa financiación– (Salzburgo, Bayreuth), e incluso dentro de sus ejes de responsabilidad social (Aix-en-Provence, cursos del Festival granadino); 2) los que las conciben como plataforma para jóvenes intérpretes (Praga); 3) los que las consideran un complemento de la programación general como reclamo de nuevas audiencias, para lo que idean diferentes y atractivos formatos (talleres, actividades participativas e informales al aire libre, convivencias o campamentos) y/o aplican los ya clásicos descuentos económicos en la asistencia a determinadas actividades (Londres, Granada –conciertos–, Helsinki); y, por último, 4) aquellos que directamente las obvian por no responder a sus propósitos inmediatos y, de incluirlas, el tratamiento es meramente secundario, estético o marginal (Verona).

En el ámbito nacional, a pesar de que es palpable la diversidad descrita en la consideración de esta programación, la conciencia de su necesidad estratégica y de incorporación en su ideario ha calado fuertemente en las redes y organizaciones del ramo, convirtiéndose, por ejemplo, en uno de los principales objetivos de la Asociación Española de Festivales de Música Clásica (FestClásica)[10]. Así, dentro de sus Circuitos anuales, FestClásica convoca un premio en la modalidad de Concierto Familiar-Pedagógico, cubriendo parte de los gastos de contratación entre los festivales asociados que lo soliciten, favoreciendo también la realización de giras[11].

La tónica que *a priori* parece haberse impuesto en los grandes festivales internacionales de música antigua examinados, en cuanto a actividades didácticas y divulgativas se refiere, es la complementariedad o, directamente, la omisión o la marginalidad, a pesar de la insistencia de las políticas culturales. Por poner un par de ejemplos, el Festival Oude Muziek Utrecht (Holanda), inaugurado en 1982, carece de programa educativo propiamente dicho, aunque sí contempla actividades paralelas como conferencias en la escuela de verano o exposiciones de música antigua. Por su parte, el Boston Early Music Festival (Estados Unidos), fundado en 1980 con periodicidad bianual y centrado en programas de estreno de óperas barrocas, incluye las actividades objeto de estudio en la categoría de conciertos secundarios, con proyectos de artistas emergentes, audiciones para involucrar a la comunidad, como el programa "Flautistas más allá de fronteras" (niños intérpretes de flauta dulce) y otros eventos concurrentes.

Refuerza lo expuesto el *Informe* elaborado por el Instituto de la Gestión de la Innovación y del Conocimiento (INGENIO) del Consejo Superior de Investigaciones Científicas y la Universitat Politècnica de València sobre el grado y elementos de innovación en los Festivales de Música Antigua de la Réseau Européen de Musique Ancienne (REMA)[12]. En esta aparente dicotomía entre lo

10 Sánchez-López, V. "Los conciertos didácticos…".

11 "La Asociación Española de Festivales de Música Clásica renueva los Circuitos FestClásica en su edición 2021", FestClásica, 05-08-2020. <https://www.festclasica.com/actividades/> [consulta 01-06-2021].

12 Castro Martínez, Elena; Recasens, Albert; Porcela-Herrero, Alberto; Fernández de Lucio, Ignacio; y Martorell Pons, Sonia. "Análisis de los resultados de la encuesta sobre innovación en los festivales de música antigua de la REMA". Informe, abril de 2015. INGENIO (CSIC-UPV). <https://www2.ingenio.upv.es/sites/default/files/adjuntos_noticias/informe_fma_abril_2015_es_con_encuesta.pdf> [consulta 16-05-2021]. Remitimos al lector al capítulo de estos autores en el presente volumen.

nuevo y lo viejo, los "festivales de música antigua pueden desempeñar un papel muy relevante como difusores de innovaciones" en el sector de industrias culturales[13]. Además de los mecanismos de difusión y comunicación, la búsqueda de espacios y presentaciones novedosos, la puesta en marcha de iniciativas originales o el cuidado en los propios criterios de programación, una de las dimensiones establecidas por este grupo de expertos para evaluar las innovaciones en este contexto es el tipo de contenidos; entre sus indicadores destacan los programas didácticos o pedagógicos, junto con otros como la participación de intérpretes noveles, los estrenos en tiempos modernos, las nuevas puestas en escena o la inclusión de otras manifestaciones artísticas.

Así, de las veintiocho entidades encuestadas para el mencionado *Informe*[14], es significativo que solo trece incorporaban programas didácticos antes de 2010, a las que se sumaron otras tres en los años inmediatos (antes de 2015) –muestra de su reconocimiento emergente, de la oportunidad y de su beneficio para el evento–, ocho reconocían no tenerlos en agenda y cuatro se mostraron indiferentes a su introducción (NS/NC). Es decir, en 2015 poco más de la mitad de los festivales participantes en el estudio eran sensibles a la inclusión de estos contenidos, si bien este porcentaje podría variar (al alza o a la baja) con las respuestas de la totalidad de la población (casi sesenta socios en dicho año). Asimismo, la inclusión de actividades paralelas a los conciertos, la mayoría de carácter divulgativo (encuentros con intérpretes, conferencias, almuerzos, coloquios, premios para artistas, talleres o presentaciones de discos), tienen una presencia y tratamiento destacado, aunque desigual en función de su tipología[15].

Entre los eventos de esta red que incorporan conciertos pedagógicos y familiares desde fecha más temprana se encuentra el Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza[16], con programa activo desde 2002 (Anexo 1). Ajena a modas o imposiciones externas, podemos afirmar que esta inclusión constituye una de las apuestas principales del FeMAUB, como ya avanzara la dirección en la primera etapa en esta declaración de intenciones:

> Esta edición consiste así en una serie de actividades que van más allá de una mera sucesión de conciertos […] convirtiéndose de este modo en un verdadero festival de sensaciones que tienen en común el acercamiento y comprensión [y valoración] de nuestro patrimonio musical a todos los públicos[17].

Sin embargo, no hay que olvidar iniciativas pioneras en este sentido auspiciadas por otros festivales españoles importantes, si bien no especializados en música antigua ni incluidos en REMA, como los decanos de Santander y Granada (los dos celebran su 70º aniversario este 2021). Ambos, junto con el Festival de Música Española de Cádiz, han apoyado este tipo de conciertos y actividades didácticas con la publicación de los resultados de jornadas o mesas redondas organizadas en torno al tema[18]. A las iniciativas de los festivales se suman las de otros gabinetes pedagógicos permanentes y proyectos educativos de orquestas

13 *Ibidem*, p. 4.

14 La muestra encuestada constituía un 48% de la población total de REMA en ese momento (total = 58 socios) (<https://www.rema-eemn.net/>). Véase el listado de festivales participantes en el estudio en Castro-Martínez, E.; Recasens, A.; Poncela-Herrero, A.; Fernández de Lucio, I; y Martorell-Pons, S. "Análisis de los resultados…", pp. 7 y 8 (Tabla 1). De estos, solo tres son españoles (Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza, Música Antigua de Aranjuez, Semana de Música Antigua de Estella). Hay ausencias importantes como el Festival de Música Antigua de Sevilla (FeMÀS) o el de Vélez Blanco (por citar dos ejemplos andaluces), que también incluyen, esporádica o permanentemente, los contenidos analizados, sobre todo, espectáculos familiares.

15 Castro-Martínez, E.; Recasens, A.; Poncela-Herrero, A.; Fernández de Lucio, I; y Martorell-Pons, S. "Análisis de los resultados…", p. 19 (Tabla 21).

16 *Ibidem*, p. 14.

17 Checa Jódar, Rodrigo. "Presentación". *VI Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza, del 29 de noviembre al 8 de diciembre* [libro-programa]. [Rodrigo Checa Jódar (ed.)]. [Baeza], FeMAUB, 2002, p. 2.

18 Entre los textos fundamentales de consulta destacan el volumen colectivo de Palomares Moral, José y Roldán, Gonzalo (coords.). *Los conciertos didácticos*. Granada, Orquesta Ciudad de Granada, 1998, fruto del Seminario del mismo título celebrado en la edición de 1997 del Festival Internacional de Música y Danza de Granada, con colaboraciones de Fernando Palacios, Gillian Moore, Edit Taller, Santiago Lanchares, Judith Webster, Karen Irwin o Laura Kidd; y la reunión de artículos con los resultados de las *I Jornadas sobre Conciertos Didácticos* desarrolladas en el VI Festival de Música Española de Cádiz (2009), continuadoras en parte del Seminario anterior, publicados en *Papeles del Festival de Música Española de Cádiz*, 4 (2009). <http://www.centrodedocumentacionmusicaldeandalucia.es/> [consulta 14-05-2021], con contribuciones de Víctor Neuman (director), Liane Hentschke, Juan Ángel Vela del Campo, Carmen Huete o Assumpció Malagarriga, entre otros.

e instituciones como la Fundación Juan March de Madrid (1975)[19], la Orquesta Sinfónica de Gran Canaria (1990), el Teatro Real de Madrid (2003)[20] o L'Auditori de Barcelona (2000)[21], por poner algunos ejemplos, que marcaron un hito en su día y se han convertido en referentes para la concepción de los programas didácticos en un tiempo de peregrinaje por el desierto[22].

2 El proyecto educativo del FeMAUB: análisis de una experiencia

Con sesenta y cinco conciertos y actividades didácticas celebradas en sus veinticuatro años de existencia[23], podemos afirmar que el proyecto educativo del FeMAUB está plenamente consolidado e incardinado en la programación general, constituyendo unas de sus señas de identidad (Anexo 1). Además de su continuidad en el tiempo desde 2002 y de su concepción como ciclo con entidad propia, desde el punto de vista estadístico supone, a nuestro juicio, un porcentaje nada desdeñable de la programación global (en torno al 17%). Aunque esta cifra aún se sitúa en la tónica de desequilibrio evidente en las programaciones nacionales, está en un umbral aceptable (en torno al 20%), lejos de la consideración residual o anecdótica de iniciativas similares (Figura 1). El porcentaje prácticamente se mantiene si nos restringimos únicamente a los conciertos; así, de los 331 totales otorgados en las ciudades sede, cincuenta y cuatro (16,3%) tienen un componente marcadamente didáctico.

Por lo que respecta a la evolución en la oferta, además de la perdurabilidad en el tiempo desde su implantación en 2002, podemos observar que, de la estabilidad de la primera década en la que solo se ofrecía el mismo concierto escolar en las dos ciudades anfitrionas (2002-2009), la tendencia ha sido moderadamente ascendente con algunos picos, debido a la programación de otras actividades complementarias, la duplicación de conciertos didácticos y familiares y la ampliación de sedes (Figura 2).

19 Marín, Miguel Ángel y Domínguez, Isabel. "Aprender por objetivos: un modelo de conciertos didácticos en la Fundación Juan March". *Eufonía*, 64 (2015), pp. 29-38.

20 El "Real Junior" ofrece, además de producciones propias con funciones escolares, el ciclo familiar "Todos al Gayarre", el programa "Crescendo" como plataforma de jóvenes promesas, así como diferentes proyectos pedagógicos como el consolidado y premiado "Lóva. La Ópera, un Vehículo de Aprendizaje" (2006), elegido por la Unión Europea como modelo para el desarrollo de la competencia clave de Conciencia y expresiones culturales. <https://www.teatroreal.es/es/temporada-20-21/real-junior#toContent> [consulta 05-06-2021].

21 Malagarriga i Rovira, Assumpció. *Que sea difícil dejar de escuchar. Una experiencia de programación musical para niños y familias*. Barcelona, L´Auditori, 2010.

22 Sánchez-López, V. "Los conciertos didácticos…".

23 En este cómputo no se han tomado en consideración los conciertos y actividades que de este tipo se han organizado dentro del Ciclo "La música en los monumentos de Vandelvira" (4), lo que incrementaría ligeramente la cifra.

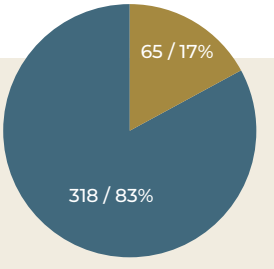
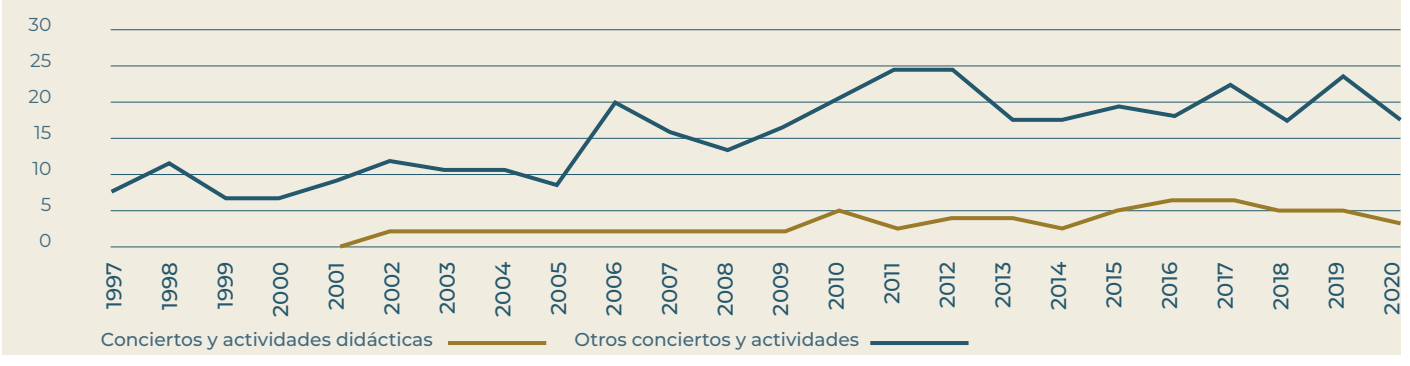


Fig. 1 Número y porcentaje de conciertos y actividades didácticas del total de eventos programados en el FeMAUB (1997-2020). Elaboración propia a partir del vaciado de los libros de programa del FeMAUB. **Total de eventos: 383**. (Derecha).

Fig. 2 Evolución de la oferta de conciertos y actividades didácticas del total de eventos programados en el FeMAUB (1997-2020). Elaboración propia a partir del vaciado de los libros de programa del FeMAUB. (Abajo).



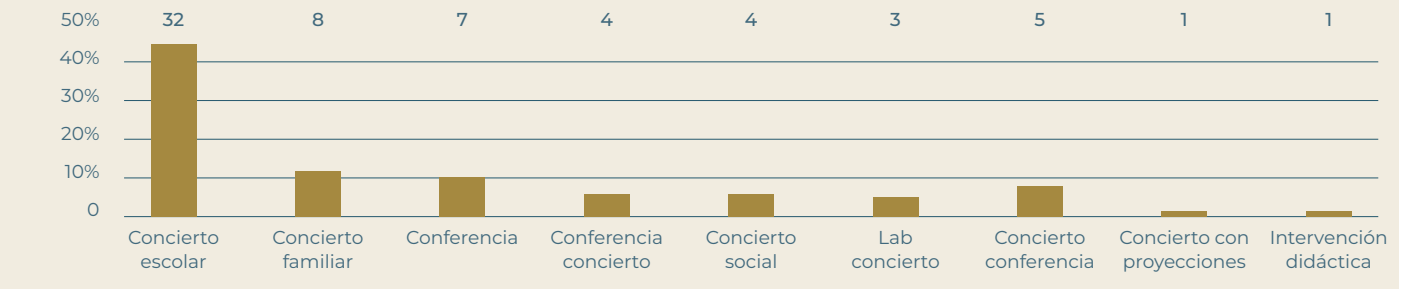


Fig. 3 Tipologías de actividades didácticas del total programado en el FeMAUB (2002-2020). Elaboración propia a partir del vaciado de los libros de programa del FeMAUB (1997-2020). **Total de actividades: 65.**

La tipología mayoritaria de estas actividades didácticas (Figura 3) y la que más huella ha dejado en el territorio ha sido, sin lugar a dudas, la de los conciertos didácticos para escolares (treinta y dos), programados desde el inicio, seguidos de los familiares (ocho), ofrecidos siempre en pases dobles (uno en cada ciudad sede)[24]. Desde el año 2010, dichos conciertos se vienen complementando con otras actividades formativas como conferencias al uso, conferencias ilustradas, intervenciones didácticas y conciertos-conferencia en diferentes contextos académicos (sobre todo en la Universidad de Jaén, tras la incorporación de esta institución como entidad organizadora del FeMAUB, y en la sede de la Universidad Nacional de Educación a Distancia de Úbeda), a cargo de los propios intérpretes, presentadores o creadores de los didácticos (diez de las dieciséis computadas). Abiertas a estudiantes y al público interesado, el objetivo de estas charlas musicales es el desarrollo del plano intelectual de la audición y la reflexión crítica de la música a partir del concierto programado. Asimismo, en las últimas ediciones se han diversificado las tipologías de actividades didácticas incluyendo lab-conciertos (tres), en los que "diferentes artistas realizan actuaciones a la vez que mantienen una charla orientada a la formación y el entendimiento de la música histórica y su interpretación actual"[25], y conciertos sociales (cuatro), estos últimos destinados a colectivos vulnerables en la línea del compromiso de responsabilidad social comentado.

Por último, y excepcionalmente, se han realizado otras acciones en las que, si bien el componente didáctico no está en primer plano, nos ha parecido interesante incluirlas aquí por sus formatos (algunos de los conciertos-conferencia y conciertos con proyecciones y dialogados). Con estas entroncan el resto de eventos divulgativos (conciertos y actividades), ofrecidos gratuitamente en contextos formales, informales y en espacios al aire libre, y abiertos a todo el público, democratizando la experiencia musical. Nos referimos a presentaciones de discos con producciones estrenadas en el FeMAUB (cuatro), exposiciones de instrumentos antiguos y fotográficas (seis), fanfarrias (tres), pasacalles y exhibiciones de danzas (seis), fiestas y mercados medievales (dos), y otros conciertos y dinamizaciones al aire libre (tres), que funcionan normalmente a modo de reclamo, propaganda o mera celebración (Anexo 2). A pesar

24 Véase nota anterior.

25 "El Campus Antonio Machado de Baeza cierra el ciclo Lab-Concierto con Ensemble Armonía Concertada". Universidad Internacional de Andalucía, 02-12-2016. <https://www.unia.es/servicio-de-comunicacion-e-informacion/> [consulta 06-06-2021].

FIG. 4 Concierto didáctico *Música y literatura en el Renacimiento*, Coro y Ministriles de la Orquesta Barroca de Granada, detalle (Baeza, FeMAUB 2002). Fotografía: *Diario Jaén*.

de su claro componente pedagógico, estas acciones no serán tratadas en el presente ensayo por cuestiones de espacio.

En las siguientes líneas nos centraremos en los conciertos escolares y familiares y en las actividades que han girado en torno a ellos. Haciendo una breve retrospectiva, no es baladí que las primeras colaboraciones del actual director del FeMAUB en el evento, Javier Marín-López, se centrasen en la organización y presentación de las primeras ediciones de conciertos para escolares (2002-2005), una iniciativa visionaria ideada con la complicidad de la anterior dirección de Rodrigo Checa. No obstante, con anterioridad a 2002 ya se habían organizado algunas actividades divulgativas de carácter participativo como mercados medievales itinerantes al aire libre (1998) o talleres no incluidos explícitamente en programa (2001), además de la presentación del primer disco con producciones propias (2002) (ANEXO 2).

Aprovechando su contacto con la realidad educativa, Javier Marín-López –entonces Profesor de Educación Secundaria en Bailén– inauguró las producciones didácticas del FeMAUB con el Coro y Ministriles de la Orquesta Barroca de Granada, integrada, entre otros, por componentes del Ensemble La Danserye (a la postre grupo residente del festival), bajo la dirección de un joven Pablo Heras-Casado (FIGURA 4). El concierto didáctico se destinó a alumnado de Educación Secundaria y se celebró en dos emblemáticos espacios históricos que

sirven de sede del FeMAUB: los auditorios del Hospital de Santiago en Úbeda y de San Francisco en Baeza. Con el título "Música y literatura en el Renacimiento", el concierto cumplía con los requerimientos de la etiqueta de "música antigua", si bien se adelantaba un poco cronológicamente a la temática tácita del festival de ese año, "La música en tiempos de Velázquez". Esta búsqueda de conexión de los conciertos didácticos con el lema anual del festival, constante en toda su singladura, será al mismo tiempo una empresa difícil, pues la relativa limitación en la oferta de producciones didácticas en el ámbito de la música antigua hace que no siempre sea posible una incardinación completa. Asimismo, podemos afirmar que hasta 2007 se recorrió un camino de experimentación y de búsqueda de concepción, diseño y estándares de calidad de estos conciertos, participando hasta entonces grupos próximos con producciones sencillas, no por ello exentas de significatividad ni de los ingredientes fundamentales que los definen.

Tras la experiencia inaugural, en la edición de 2003 se sentarán las bases de esta programación especial, incluida dentro del bloque "Actividad docente" hasta 2006, año en que se convirtió en un ciclo independiente con entidad, aunque con un lugar variable (III o IV) dentro de la programación general del FeMAUB. Así resumía Rodrigo Checa Jódar las características principales de los didácticos:

> La enorme aceptación que tuvieron los conciertos didácticos en la pasada edición [2002], 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[26].

A continuación, se detallan los elementos definitorios de este tipo de conciertos, los cuales nos servirán para establecer categorías de análisis y valoración en el contexto del propio FeMAUB.

2.1 La razón de ser: los destinatarios

En los conciertos didácticos para escolares, el público está conformado por alumnado de las diferentes etapas educativas que asiste al espectáculo junto con sus profesores. En las primeras ediciones (2002-2005), estos conciertos iban dirigidos a estudiantes de Secundaria, con edades comprendidas entre doce y dieciséis años, seguramente por la accesibilidad desde la organización; a partir de 2006, coincidiendo con la entrada en la coordinación de Virginia Sánchez-López[27], el auditorio se abrió también a los diferentes ciclos de Primaria (de seis a doce años), con el fin de que se

26 Checa Jódar, Rodrigo. "Presentación". *VII Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza, del 28 de noviembre al 8 de diciembre* [libro-programa]. [Rodrigo Checa Jódar (ed.)]. [Baeza], FeMAUB, 2003, p. 2.

27 Virginia Sánchez-López es Profesora Titular del Área de Didáctica de la Expresión Musical de la Universidad de Jaén. Responsable de los conciertos didácticos del FeMAUB desde 2006 hasta la actualidad, se ha especializado en esta línea de investigación con publicaciones referentes en el campo.

habituaran cuanto antes a estas sonoridades. Además, desde 2010, estos conciertos escolares se combinan o intercalan con conciertos familiares, con el objetivo de implicar a los padres en la educación musical de sus hijos; esta intencionalidad ha estado implícita desde el comienzo, como puede inferirse de la nota inserta junto a los precios de las localidades ya en el programa del Festival de 2002: "Lleva a tus padres al concierto. El niño que acuda acompañado de un mayor tendrá entrada gratuita"[28]. Quedaría pendiente para el futuro, y así está en el ánimo de la organización, cubrir todo el espectro infantil, ofertando conciertos a público menor de seis años e incluso ofreciendo iniciativas experimentales de música para bebés[29].

La selección de colegios e institutos participantes (en torno a veinte) se realiza normalmente por cercanía e interés, priorizando los centros de las ciudades sedes (Úbeda y Baeza) y, en algunas ocasiones, ampliando la llamada a colegios e institutos de la comarca (Bailén, Begíjar, Castellar, Ibros, Rus, Sabiote, Torreperogil), lo que implica un pequeño viaje cultural incluido dentro de las actividades complementarias (realizadas en horario escolar, pero fuera del centro). Sacar a los niños y jóvenes del aula formal y llevarlos a otros escenarios para que puedan participar de la música en vivo en un concierto irrepetible, respetando al mismo tiempo las normas de comportamiento en este ritual, es un verdadero acto de extensión de la escuela, altamente recomendable, que entronca con los elementos del currículum establecido y que los prepara competencialmente como ciudadanos del mañana con espíritu y conciencia cultural (Competencia clave 7). Por su parte, en los conciertos familiares la entrada es libre, con lo que el público asistente es de diversa procedencia. Además del alto impacto numérico –en una estimación bastante realista, considerando los aforos de los diferentes espacios y los grupos participantes, calculamos en torno a 12.000 asistentes en la totalidad de ediciones de los didácticos, convirtiéndose en un evento masivo en este contexto[30]–, ha existido también cierta repercusión geográfica más allá de la estrictamente local, salpicando a la comarca y dejando una impresión memorable en sus escolares (Figuras 5 y 6).

Al auditorio descrito habría que añadir como espectadores excepcionales, además de como colaboradores ocasionales, a los estudiantes universitarios, maestros en formación de la antigua diplomatura de Magisterio especialista en Educación Musical o de la actual mención equivalente del Grado en Educación Primaria de la Universidad de Jaén (Figura 7, siguiente página). Desde 2008, año en que la Universidad se incorporó al organigrama institucional del FeMAUB, la oferta de los didácticos se concibió como actividad académicamente dirigida (AAD) en el nuevo marco del Crédito Europeo (ECTS). Así,

> por medio de esta actividad los futuros docentes podrán tomar contacto directo con escolares, participar en la presentación y desarrollo de los conciertos didácticos, preparar material pedagógico y colaborar con los colegios e institutos participantes. La vinculación de la Universidad a través de los conciertos didácticos permite avanzar en la consecución de los objetivos estratégicos del Espacio Europeo de Educación Superior –en el que se fomenta el papel activo y dinámico del

28 Checa Jódar, R. *VI Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza…*, 2002, p. 30.

29 Entrevista a Virginia Sánchez-López (13-05-2021).

30 Teniendo en cuenta que en las cinco primeras ediciones el recuento arrojaba la cifra de 3.000 asistentes (Sánchez-López, V. y Marín-López, J. "Los conciertos didácticos del FeMAUB…"), puede que el público total en las veinticuatro ediciones ascienda casi a 15.000 personas.

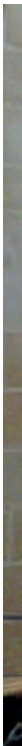


Fig. 5 Alumnos asistentes al concierto didáctico *El viejo indio Topai y las herencias musicales del Nuevo Mundo*, Conjunto Ars Longa de La Habana (Úbeda, FeMAUB 2016). Fotografía: FeMAUB. (Arriba)

Fig. 6 Concierto didáctico *La música de las cruzadas*, Artefactum y Carmen Huete (Baeza, FeMAUB 2008). Fotografía: FeMAUB. (Abajo)

FIG. 7 Estudiantes de Educación Musical de la Universidad de Jaén danzando en la recepción de alumnos asistentes de Educación Primaria (Úbeda, FeMAUB 2008). Fotografía: FeMAUB.

estudiante–, y, al mismo tiempo, reforzar el proyecto cultural y formativo del Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza[31].

Este ejercicio de transferencia del conocimiento ha sido altamente valorado por los futuros docentes como ejemplo ideal de aplicación de la teoría en la práctica mediante el trabajo por proyectos o simulaciones de entornos de aprendizaje, lo que contribuye al desarrollo de las competencias específicas y transversales del título. A continuación se recogen algunas opiniones de los propios egresados, asistentes o protagonistas activos en alguna de las ediciones:

> Recuerdo que fue una grata experiencia por lo que supone realizar una actividad práctica en un contexto musical más real que el aula universitaria, y que disfruté también de la oportunidad de interactuar con compañeros y profesores en un contexto arquitectónico y cultural privilegiado como es el Hospital de Santiago de Úbeda[32].

> La iniciativa es bastante interesante por ambas partes; por la asignatura[33], por constituir un acercamiento a otra realidad que, como maestros de música, tenemos que conocer, desde una perspectiva doble (alumnado de Primaria y materiales, repertorios musicales y grupos alternativos y atractivos); y por el Festival, porque no se centra solo en música y conciertos para un público determinado, sino que también los abre a las escuelas y a que los niños se interesen desde pequeños por la música[34].

31 MARÍN-LÓPEZ, Javier. "Presentación". *XII Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza. Sones de batalla. Música y guerra en el mundo hispano (ss. XVI-XIX)*. Javier Marín-López y Virginia Sánchez-López (eds.). Baeza, FeMAUB, 2008, p. 10.

32 Entrevista a Pablo Infante Amate (07-06-2021), egresado de la diplomatura de Maestro/a especialista en Educación Musical de la Universidad de Jaén (promoción 2007-2010), asistente al concierto *La música de las cruzadas* (Artefactum, 2008).

33 Las asignaturas a las que se ha vinculado tradicionalmente la actividad académica han sido *Didáctica de la Expresión Musical* (antigua Diplomatura), *Planificación y recursos para la iniciación musical* e *Interpretación y creación instrumental* (Grado en Educación Primaria), tanto por la coincidencia temporal con el evento, como por los contenidos abordados.

34 Entrevista a Joaquín de la Hoz Díaz (28-05-2021), egresado de la mención de Educación Musical del Grado en Educación Primaria de la Universidad de Jaén (promoción 2015-2019), asistente al concierto *Under Construction* (Windu Quartet, 2018).

De esta forma, se cerraría el círculo del concierto didáctico, con la retroalimentación que esta experiencia supone para los futuros docentes, a fin de reflexionar sobre su concepción de la enseñanza y revisar sus puntos de vista y de escucha.

2.2 Entre pupitres y bambalinas: preparación del concierto

Queda claro que el concierto didáctico no es una actividad improvisada, al margen de la libre expresión de los asistentes en momentos puntuales del acto. Por encima de la fidelización del público, el objetivo último es favorecer el aprendizaje por y para la música, así como la valoración de nuevos repertorios, el disfrute y el crecimiento personal. Para lograrlo, parece obligado, y así está formalizado, seguir una secuencia didáctica, además de generar materiales didácticos para trabajar con antelación y/o con posterioridad en el aula, aprovechando la experiencia que ofrece la música en vivo como entorno de aprendizaje[35].

Una vez realizada la toma de contacto con los centros educativos al principio del curso escolar, la coordinación del FeMAUB hace la comunicación oficial a los equipos directivos, tutores y especialistas de la materia. En ella se explica el cronograma y se facilita el protocolo y los materiales de trabajo en el aula, diseñados para favorecer la enseñanza-aprendizaje de competencias, objetivos y contenidos seleccionados, y garantizar la máxima comprensión y disfrute de la actividad.

La tarea de elaboración del material didáctico ha sido acometida por la propia coordinación de la sección, en ocasiones con la colaboración del alumnado de la especialidad de Educación Musical de la Universidad de Jaén, y siempre con el consenso de los artistas participantes, salvo cuando los materiales vienen dados por los creadores del espectáculo o del profesor-presentador. Dentro de este trabajo de planificación educativa –no del todo accesible ni recuperable en la web del FeMAUB como cabría esperar[36]–, destaca la guía didáctica coordinada por Sánchez-López, *Un viaje por el Renacimiento: los ministriles*[37], publicada por la Universidad de Jaén en 2011. Este cuaderno, realizado por un grupo de estudiantes de la especialidad a partir del trabajo en el concierto *Los sones del Renacimiento* ofrecido por La Danserye en la edición de 2006, se ha convertido en modelo singular y referente en este tipo de repertorios y contextos (Figura 8, siguiente página). Una alumna participante relata lo siguiente a propósito de dicha iniciativa:

> Un grupo de alumnos de la titulación de Maestro/a especialista en Educación Musical de la Universidad de Jaén realizamos una guía didáctica, como resultado de una AAD, bajo la supervisión de una de nuestras tutoras […]. Como alumna y futura docente, en aquel momento conocí lo que era un concierto didáctico desde la práctica, formando parte activa del mismo con la realización y diseño de las actividades en torno a la temática de la música instrumental renacentista, pudiendo dotar con ellas a los docentes de recursos útiles para la audición. En definitiva, fue una experiencia bastante gratificante, en primer lugar, porque la tutora nos dio libertad para descubrir, investigar y diseñar las actividades necesarias para llevar a

35 En este sentido, son modélicas las guías didácticas elaboradas para el programa educativo de la Fundación Juan March por reconocidos especialistas en la materia como Fernando Palacios o Polo Vallejo. Véase "Conciertos didácticos y materiales docentes". Fundación Juan March, s.f. <https://www.march.es/> [consulta 06-06-2021].

36 Posiblemente, la migración de los contenidos de la antigua web <http://festivalubedaybaeza.org> a la nueva (<www.festivalubedaybaeza.com>) en 2017 hizo que dejara de estar disponible el antiguo repositorio donde se alojaba este material, si bien puede extractarse de forma fragmentaria a través del vaciado y consulta de los diferentes productos ofrecidos y/o inferirse de los artículos que existen sobre los didácticos del FeMAUB.

37 Sánchez-López, Virginia (coord.). *Un viaje por el Renacimiento: los ministriles (Guía didáctica. Conciertos didácticos del Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza)*. Jaén, Universidad de Jaén, Servicio de Publicaciones, 2011. Iniciativas predecesoras en este sentido son las guías de Uriz Sucunza, Uxue. *Ensaladas aliñadas: concierto didáctico con ensaladas de Mateo Flecha "El Viejo": guía didáctica para educación primaria: coro de cámara, órgano y percusión*, 2007. <https://redined.mecd.gob.es/> [consulta 05-06-2021]; y Uriz Sucunza, U. *Andreas el flautista errante*, 2009. <https://redined.mecd.gob.es/> [consulta 13-06-2021], producción esta última ofrecida por el FeMAUB en la edición de 2010.

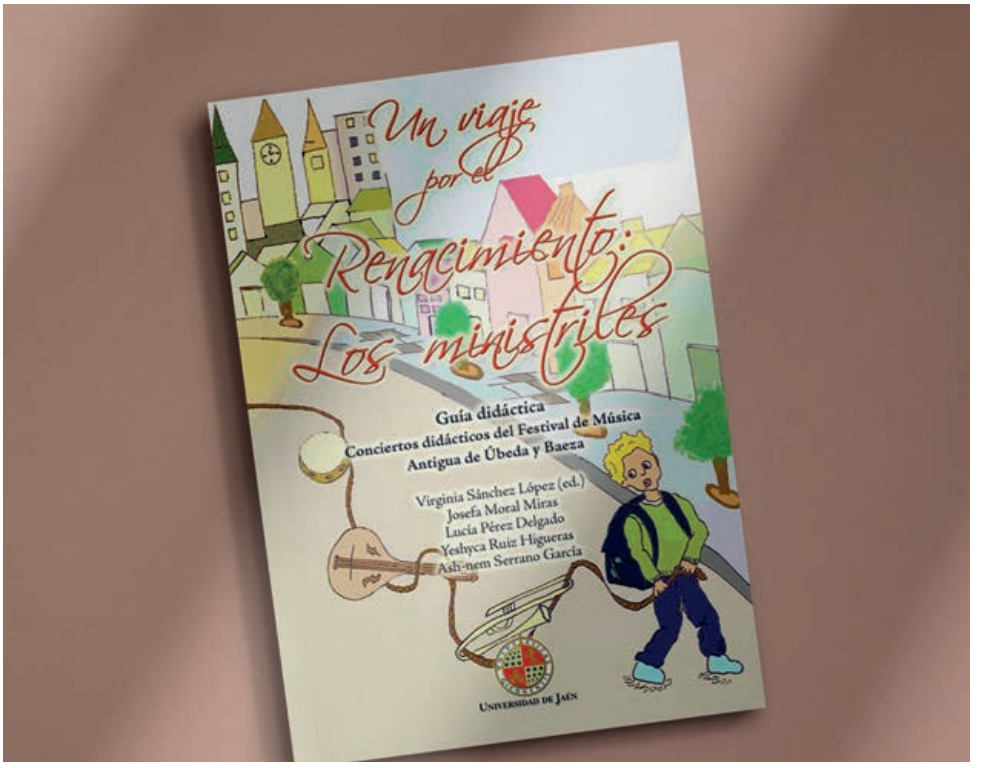


Fig. 8 Portada de la guía didáctica *Un viaje por el Renacimiento: los ministriles* (2011). Fotografía: Universidad de Jaén.

> cabo dicha guía, siendo así el aprendizaje más significativo. Y, en segundo lugar, porque descubrí la importancia de trabajar desde la acción y la vivencia, siempre mejor que sentados y con solo teoría. Gracias a aquellos años y a aquellos tutores mi percepción actual como docente es más satisfactoria[38].

En una descripción somera de este trabajo, a partir de un centro de interés, normalmente relacionado con la temática del concierto, en este caso, los ministriles y los instrumentos del Renacimiento, se van desplegando, con vocación interdisciplinar, los elementos curriculares a trabajar, la presentación del grupo y del programa, y la metodología. Esta se concreta en actividades o tareas de aprendizaje preparatorias, simultáneas y posteriores al concierto, secuenciadas y globalizadas, es decir, tocando los diferentes bloques (escucha-audición activa y cultura musical; interpretación y creación vocal, instrumental, corporal; movimiento y danza –montaje de un *bransle* renacentista–). Asimismo, la guía ofrece un repertorio de recursos originales lúdicos para facilitar el aprendizaje y un solucionario para la autoevaluación.

Cada concierto, pues, requiere una necesaria preparación en el aula, de duración variable y, a ser posible, conectada con la programación anual, para que el alumnado se familiarice con conceptos, sonoridades, repertorios, temáticas e intérpretes del concierto real. Por ello, el docente puede (y debe) adaptar o enriquecer la guía en función de sus intereses y de los del grupo-clase.

38 Entrevista a Ash Nem Serrano García (17-06-2021), egresada de la diplomatura de Maestro/a especialista en Educación Musical de la Universidad de Jaén (promoción 2005-2009) y asistente al concierto *Los sones del Renacimiento* (La Danserye, 2006).

Aunque se sobreentiende que esta actividad, en tanto que complementaria, se ha de considerar dentro de la evaluación global de la materia, desconocemos hasta qué punto se realiza la conveniente reflexión con posterioridad al concierto, ni en qué medida se pondera aquella en la calificación global de la asignatura. Por ello, y para determinar el grado de significatividad y los beneficios que se presuponen de la asistencia al concierto, sería ideal realizar la evaluación de dicha experiencia en los centros educativos aplicando diferentes herramientas, desde pequeñas entrevistas, asambleas, debates, redacciones y valoraciones críticas libres, dibujos, creaciones sonoras y otras actividades de evaluación, hasta encuestas de satisfacción de los participantes.

2.3 El rinoceronte en la escena: figura del presentador-narrador

Una de las características de los conciertos didácticos es la mediación realizada por parte de un agente (presentador, narrador o actor) entre los elementos de la comunicación musical: emisor (compositor e intérprete), receptor (público) y mensaje (la propia música). Los didácticos del FeMAUB vienen a sintetizar la evolución que se observa en la propia historia del género en lo referente a esta figura. Así, las primeras ediciones comenzaron con la típica intervención del profesor-presentador que, prácticamente hierático, comenta de manera secuencial las piezas o elementos del concierto de acuerdo con un guion (normalmente, de elaboración propia), resultando una alternancia o intermitencia de piezas (o fragmentos) musicales y explicaciones orales en una tipología cercana a la clase versus el concierto o concierto-fórmula (Figuras 9 y 10, siguiente página). Hasta 2007 ejercieron esta labor los propios coordinadores de la sección, Javier Marín-López y Virginia Sánchez-López.

Paulatinamente, asistimos a la conversión del guion explicativo en otro de carácter literario, y al paso de la figura del presentador a la del narrador, que puede coincidir o no con el autor del texto. Ello culmina en el conocido género del cuento o historia musical (Carmen Huete y Lola Botello para Artefactum, Fernando Palacios para Looking back, Iman Kandoussi para Zéjel), en el que se produce una imbricación perfecta entre texto y música –podríamos decir que el narrador dialoga con la música como un solista en un concierto–. Por último, también observamos que los propios intérpretes hacen las veces de presentadores interviniendo, al mismo tiempo, como actores y dinamizadores del espectáculo (Fetén, Fetén, Emilio Villalba y Sara Marina, Teresa Paz y Ars Longa), incluso con voz en *off* en algunos montajes contemporáneos (b vocal, Windu Quartet). En otras ocasiones, el conductor desaparece por completo (Títeres del Asombrajo y Syntagma Musicum) o se desdobla en escena, figurando simultáneamente presentador y narrador (Artefactum, Zéjel, Musica Prima) o jugando con un personaje imaginario que llama la atención del público, como en el caso del concierto de la Orquesta de Córdoba (2015), presentado por Gustavo Moral y su muñeco Evaristo (Figura 11, siguiente página).

Por tanto, el elemento de la presentación, cuidado al extremo en el FeMAUB, es fundamental, pues contribuye a generar el factor sorpresa necesario

Fig. 9 Concierto didáctico *Música y literatura en el Renacimiento*, Coro y ministriles de la Orquesta Barroca de Granada y Javier Marín-López (Baeza, FeMAUB 2002). Fotografía: Maribel Sánchez Concha.

Fig. 10 Concierto didáctico *Ecos del templo y de la corte*, Coro Cantate Domino, Ensemble La Danserye y Virginia Sánchez-López (Úbeda, FeMAUB 2007). Fotografía: FeMAUB.

Fig. 11 Concierto didáctico *Misterio en la orquesta*, Orquesta de Córdoba y Gustavo Moral. (Úbeda, FeMAUB 2015). Fotografía: FeMAUB.

para mantener viva la atención del público, despertar su curiosidad generándole expectativas, guiarlo en la audición comprensiva y buscar su participación, en oposición al concierto como contemplación[39]. Esta tarea es difícil, máxime con un auditorio "adolescente sumamente crítico, al que le cuesta centrar la atención y que no siempre asiste con especial predisposición"[40].

Como hemos avanzado, en paralelo a los conciertos didácticos, muchos de los presentadores, narradores y guionistas de las producciones han desentrañado aspectos de la trastienda de sus creaciones en foros más reducidos y académicos, compartiendo ideas con interesados y contribuyendo a generar debate. A través de charlas, conferencias magistrales o conferencias-concierto, se han tocado temas como la concepción y consideración de los conciertos pedagógicos (Francisco Orozco, Fernando Palacios [Figura 12, siguiente página]), el proceso creativo (Nono Granero, Javier Gordillo, Emilio Villalba), la selección de repertorio (Amin Chaachoo, Leticia Armijo) y otros monográficos sobre aspectos técnicos, históricos y didácticos relacionados (b vocal, Alejandro Villar).

Momentos reseñables en este sentido fueron la ponencia "La música en cuento" de Fernando Palacios en la Universidad de Jaén (2010), en la que se dio la paradoja del "cazador cazado" al ser el conferenciante presentado por sorpresa por

39 Frente a la clásica concepción del concierto o interpretación dirigidos a la presentación (o contemplación), en los últimos años se reivindica el carácter participativo de los mismos ("interpretación dirigida a la participación"). Turino, Thomas. *Music as Social Life: The Politics of Participation*. Chicago, University of Chicago Press, 2008.

40 Marín, M. Á. y Domínguez, I. "Aprender por objetivos…", p. 31.

FIG. 12 Conferencia "La música en cuento" de Fernando Palacios para los estudiantes de Educación Musical de la Universidad de Jaén (Jaén, FeMAUB 2010). Fotografía: FeMAUB.

el alumnado de Educación Musical con un microcuento musical en homenaje a su trayectoria (FIGURA 12); las intervenciones participativas y dinamizadoras de los grupos b vocal y Ars Longa en las aulas universitarias (FIGURA 13); o la conferencia-concierto de Emilio Villalba y Sara Marina retransmitida vía *streaming* en la última edición del FeMAUB, coincidiendo con el estado de alarma. En relación con esta última, el alumnado universitario participó en el foro de debate de forma activa, interesándose por procedimientos de adaptación de repertorio antiguo para instrumentos escolares con el fin de aplicarlos en diferentes arreglos para el aula[41].

2.4 Puesta en escena: temas, formatos y espacios

No es cuestión menor la temática de los conciertos, en tanto que se convierte en el eje globalizador e idea generadora de la propuesta[42] y, al mismo tiempo, funciona de engarce con el lema anual del FeMAUB, contribuyendo de este modo a la transferencia del proyecto a los más pequeños. Es importante reseñar que las temáticas de los didácticos no han versado exclusivamente sobre contenidos musicales y técnicos, aunque sean su sustrato (*Los ministriles en el siglo XVI,* 2004; *Érase una voz… la historia*, 2013). Así, los temas van desde los fabulosos, normalmente protagonizados por personajes imaginarios (*Andreas, el flautista errante*, 2010; *El destino de Nícolo*, 2012; *Misterio en la orquesta*, 2015; *La pequeña*

41 Conferencia "Despertando la música: de los manuscritos al escenario", 27-11-2020. <https://www.youtube.com/watch?v=4J0-5FhDaRg> [consulta 13-06-2021]. Véase intervención del alumnado en 1:12:55.

42 MARÍN, M. Á. y DOMÍNGUEZ, I. "Aprender por objetivos…", p. 31.

Fig. 13 Encuentro de los integrantes del Conjunto Ars Longa con los estudiantes de Educación Musical de la Universidad de Jaén (Jaén, FeMAUB 2015). Fotografía: FeMAUB.

juglaresa, 2020), a otros de carácter interdisciplinar (*El cancionero musical de Luis de Góngora*, 2003; *A danzar con el Renacimiento*, 2005), incluso con implicaciones transversales y éticas, con títulos sugerentes. Estos últimos entroncan, siempre que es factible, con la temática general de la edición –algunos, de hecho, consisten en producciones diseñadas conjuntamente entre el grupo invitado y la coordinación del FeMAUB, sobre todo, en los primeros años–: *Ecos del templo y de la corte* (edición 2007, *A la sombra del poder*), *La música de las cruzadas* (edición 2008, *Sones de batalla*), *Milenia, historia de una migración musical* (edición 2009, *Exclusiones y resistencias*), *Del Amazonas al Guadalquivir: músicas sagradas mestizas, europeas y afroamericana*s (edición 2011, *Tradición y modernidad en la música antigua*)[43], *En busca de las músicas perdidas: músicas e historias en torno a las Tres Culturas* (edición 2014, *Músicas mediterráneas*), *El viejo indio Topai y las herencias musicales del Nuevo Mundo* (edición 2016, *Las edades de la música*), o *Desde donde late la tierra…: canciones en lenguas indígenas de México* (edición 2017, *México mestizo*).

El formato constituye otro elemento primordial de las producciones. Con ello se persigue una senso-percepción global, en la que intervengan cuantos más sentidos mejor, para despertar la imaginación y, en definitiva, educar el gusto y el sentido estético. Recordemos, además, que la búsqueda de nuevos formatos es uno de los indicadores de la innovación en estos eventos[44]. En este aspecto, la

43 Existe una grabación audiovisual íntegra de este espectáculo en el Canal de YouTube del FeMAUB: <https://www.youtube.com/watch?v=k5-QyIlxJR8> [consulta 13-06-2021].

44 Castro-Martínez, E.; Recasens, A.; Poncela-Herrero, A.; Fernández de Lucio, I; y Martorell-Pons, S. "Análisis de los resultados…".

evolución en el FeMAUB ha sido crucial, desde los conciertos a la antigua usanza con presentador, ya comentados, con poca o nula interacción con el público, hasta conciertos más participativos (Fetén, Fetén), con integración de elementos musicales y extramusicales (danza, poesía, iluminación, recursos audiovisuales y escénicos), junto con los ya comentados cuentos musicales, espectáculos con teatro (*La pequeña juglaresa*), marionetas (*Yo soy la locura* y *Desde donde late la tierra*), títeres (*El destino de Nícolo*), proyecciones y apoyo audiovisual, que pretenden una nueva experiencia de audiencia (Figura 14)[45].

Por su novedad, singularidad y refinamiento estético, traemos a colación el espectáculo *Under construction* de Windu Quartet (2018; Figura 15, siguiente página). Lejos de la simplicidad y de lo predecible de algunos argumentos en este tipo de espectáculos, la propuesta de Windu Quartet constituye una verdadera obra contemporánea de arte conceptual que busca estimular de forma inteligente la imaginación de los jóvenes espectadores. Su formato combina la videocreación y la instalación visual y escultórica experimental, en un ejemplo de transferencia de lenguajes performativos (flautas de pico dispuestas en el escenario jugando con diferentes composiciones, contrastes cromáticos de los trajes no estereotipados y de otros elementos, diálogos corpóreos y escénicos). Todo con el fin de reivindicar uno de los instrumentos escolares y de la música antigua por antonomasia, la flauta dulce –últimamente "denostada" por determinadas tendencias pedagógicas–, en sus más variados repertorios, de la música antigua hasta la contemporánea y de la culta a la popular, hibridando, por ejemplo, a Antonio Vivaldi con Manuel Penella, el célebre compositor de *El gato montés*. De fondo, el hilo conductor de la construcción artesanal del instrumento desde la propia tala y selección de la madera –con un guiño al olivar jiennense–, en un paseo sonoro muy sugerente, con un mensaje transversal de sostenibilidad e igualdad de género. A propósito de este concierto uno de los alumnos universitarios asistentes afirma: "El formato del concierto era original. Había multitud de flautas, muchas de las cuales no había visto nunca; los arreglos y obras que se interpretaron fueron muy curiosos y arriesgados, así como la puesta en escena"[46].

Precisamente, las exigencias de las nuevas puestas en escena de estos conciertos (vestuario, atrezo, decorados, iluminación, sonido y efectos, montaje y escenografía), más dinámicas y arriesgadas, motivaron, en gran medida, la utilización de espacios alternativos, aunque se ha mantenido, por regla general, el horario matutino escolar. Así, de los edificios históricos ya citados (auditorios del Hospital de Santiago de Úbeda y de San Francisco de Baeza), que quizás encorsetaban el formato de producción, se pasó definitivamente en 2012 a los teatros de las ciudades sede (Ideal Cinema de Úbeda y Teatro Montemar de Baeza). No obstante, no tenemos evidencias de que esta sustitución de espacios haya supuesto un cambio significativo en la experiencia del concierto por parte de los asistentes, a pesar de la mayor intimidad y versatilidad que ofrecen *a priori* estos dos últimos recintos.

Fig. 14 *Desde donde late la tierra...: canciones en lenguas indígenas de México*, Yolotli. Coro de Mujeres de los Pueblos Indígenas de México (Baeza, FeMAUB 2017). Fotografía: FeMAUB.

Fig. 15 *Under Construction*, Windu Quartet (Baeza, FeMAUB 2018). Fotografía: FeMAUB.

45 Sobre la participación activa de las audiencias en los conciertos, véase el ensayo de John Sloboda en este volumen.

46 Entrevista a Joaquín de la Hoz (28-05-2021).

2.5 De las Cantigas a Queen: repertorios e intérpretes

Cuatro características podemos subrayar en lo que a la selección de los repertorios de los didácticos del FeMAUB se refiere: la variedad, la flexibilidad, la intencionalidad y la oportunidad.

En primer lugar, se intenta buscar que el joven público abra sus oídos a la diversidad de músicas, géneros y estilos, y no enfocarlo unilateralmente a ciertas músicas. Por ello, a diferencia de buena parte de los conciertos del cartel general, y de lo que pueda suponerse, la programación de estos conciertos se aleja de los monográficos de música antigua, primando un enfoque flexible y sensible a las propuestas de los grupos, aunque con sugerencias no impositivas, buscando la mayor armonización posible de los didácticos dentro del programa general.

De un análisis somero de los programas concluimos que, en general, están representadas todas las épocas de la historia de la música occidental, con repertorio tanto canónico como no canónico, en especial, la música medieval, renacentista,

barroca y hasta la contemporánea, escaseando el repertorio clásico (ej. *Misterio en la orquesta*) y romántico –lo que resulta predecible por la propia definición de la etiqueta de música antigua–, en los diferentes géneros (vocal, instrumental, mixto, profano, religioso, culto, tradicional, popular). Es incontestable el hincapié en la música española, tanto de autor como anónima, más allá de los lugares comunes y de los compositores típicos en estos programas y en los libros de texto, además del énfasis en la inclusión de otras tradiciones musicales, la mayoría de consideración marginal (músicas mediterráneas, andalusíes, indígenas americanas, músicas populares europeas, músicas de la tradición oral española, músicas populares urbanas), así como de sus confluencias, aunque se exploran poco sonoridades de continentes y culturas alejadas a la nuestra (Asia, África).

En la selección de repertorio queda patente, pues, el firme compromiso del FeMAUB con el rescate patrimonial (en la medida de lo posible) y, por encima de aquel, la reflexión paramusical sobre la relevancia social de la música en distintas épocas y contextos. Como podemos leer en el programa del concierto de Ars Longa *El viejo indio Topai y las herencias musicales del Nuevo Mundo* (2016), este fue concebido como:

> Una fantasía sobre las herencias musicales y culturales de América, narrada por un viejo indio sudamericano, es el fundamento de este concierto didáctico. El acercamiento a repertorios provenientes de fuentes peninsulares ("Cancionero Musical de Palacio", "Cancionero Musical de la Casa de Medinaceli", "Manuscrito de Coimbra") y americanas ("Cancionero Musical de Gaspar Fernández" y "Códice Martínez Compañón") funciona en esta historia como elemento conductor –a modo de escena paralela– que describe contextos socio-culturales vinculados al proceso de colonización. La representación de festividades desarrolladas, tanto en espacios sacros como profanos, se articula a través de la interpretación musical y danzante que Ars Longa propone en interacción con el auditorio[47].

También es frecuente que, en pro del equilibrio y ritmo interno del espectáculo o bien con fines explicativos y argumentales, se produzcan conexiones musicales, incluso *flashbacks*, entre el pasado y el presente o entre distintas tradiciones musicales, favoreciendo la escucha activa y transversal a través del contraste y de la variación. En *Andreas, el flautista errante* (2010) asistimos a un constante viaje de ida y vuelta entre la música antigua y el jazz; en el ya comentado *Under Construction* (2018), se dialoga entre la música contemporánea, el Renacimiento y el Barroco, haciendo uso de la metáfora; en *Milenia, historia de una migración musical* (2009) y en *Del Amazonas al Guadalquivir* (2011) se presenta la confluencia de músicas de diferentes procedencias. En este sentido, es interesante también cómo los propios grupos y/o autores se legitiman a través de su creación y composición musical formando parte de la historia, incluyendo en el programa obras de factura propia (Emilio Villalba, Fetén, Fetén o Syntagma Musicum) que actúan como enlace o como *leitmotiv* en el conjunto del espectáculo.

47 Marín-López, Javier y Sánchez-López, Virginia (eds.). *Las edades de la música. XX Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza*. Jaén, FeMAUB, 2016, p. 156.

Fig. 16 Julie Vachon con las marionetas del espectáculo familiar *Yo soy la locura*, estrenado en el FeMAUB 2010. Fotografía: Francisco de Paula Sánchez.

Por lo que respecta a la oportunidad, y al margen de la comentada y difícil conexión del tema de los conciertos con el lema anual del festival, es cierto que, con frecuencia, puede parecer que el repertorio se escoge como mero pretexto para la acción dramática o la narración, corriendo el riesgo de que la música pase a un segundo plano. O, a la inversa, que la historia se vaya montando a partir de la selección de piezas, como en los capítulos en un libro. De ahí la necesidad de trabajar previamente o con posterioridad en las aulas, con el fin de alcanzar el "plano puramente musical"[48]. Lo anterior conecta con la deseable exclusividad de las producciones en estos eventos. En este sentido, al margen de los conciertos ideados y guionizados desde la propia coordinación del FeMAUB en colaboración con los grupos invitados, sobre todo, en los primeros años, no se ha realizado ninguna producción por encargo con programa específico, con dos excepciones: *Yo soy la locura*, espectáculo de marionetas con música antigua de Zarambeques y Julie Vachon (2010; FIGURA 16, PÁGINA ANTERIOR) y el estreno de *El viaje de Nícolo* (2012), espectáculo de títeres con música antigua a cargo de Los Títeres del Asombrajo de Nono Granero y Syntagma Musicum. Lo más frecuente es encontrar en la programación espectáculos recurrentes en el catálogo nacional, algunos de ellos con guías didácticas validadas que, aunque presentados en otros festivales o ciclos, suelen personalizarse en cada representación, bien de forma premeditada a petición de la coordinación, o bien haciendo guiños espontáneos a elementos del imaginario del público durante la actuación. Entre ellos, podemos citar *Andreas, el flautista errante* (2010) de Fernando Palacios y Andreas Prittwitz, *Érase una voz… la historia* (2013) por b vocal, *Misterio en la orquesta* (2015) por la Orquesta de Córdoba, *Under Construction* (2018) de Windu Quartet, o *El mágico planeta de los instrumentos insólitos* (2019) de Fetén, Fetén. Como proyecto a medio largo plazo de la coordinación de esta sección del FeMAUB, está la producción propia, en colaboración con artistas e intérpretes emergentes de la zona, de un concierto didáctico con selección de repertorio singular de recuperación[49].

Poco a poco se va asumiendo la obligada profesionalidad y seriedad que los intérpretes de este tipo de espectáculos deben acreditar, distinta o superior, si cabe, a la del concierto al uso, pues a la dificultad técnico-interpretativa se suman las capacidades comunicativa y didáctica. No es suficiente con la titulación, la afición o la juventud, ni con la respetable intención de engrosar el currículum con "bolos" infantiles. A propósito de esto, ya ha sido comentada la actuación de reconocidos especialistas como presentadores, narradores o guionistas, muchos de ellos directores o intérpretes del grupo musical y primeras espadas en el género del concierto pedagógico en el panorama nacional, incluso internacional, con trayectorias, estilos y repertorios diferentes. No obstante, al lado de estos grupos consolidados, han participado también agrupaciones y artistas noveles y otros con menor experiencia que, gracias al FeMAUB, se han enfrentado por primera vez a un auditorio juvenil, infantil o familiar, sobre todo, en el inicio de la singladura, cuando aún se desconocían todas las potencialidades de este tipo de proyectos.

48 Clásica categoría acuñada por COPLAND, Aaron. *Cómo escuchar la música*. Madrid, Fondo de cultura, 1997 (1ª ed. 1957).

49 Entrevista a Virginia Sánchez-López (13-06-2021).

Conclusión

A lo largo del texto se ha ido desgranando la importancia crucial que el proyecto pedagógico y de divulgación tiene en el FeMAUB. Con un ciclo propio consolidado desde hace casi dos décadas, los conciertos didácticos y actividades asociadas se convierten, a diferencia de otras iniciativas nacionales e internacionales, en un elemento esencial e idiosincrático del evento, lejos del eufemismo de relleno, y en una apuesta decidida por llegar a todas las personas dentro de un plan global y un ideario de responsabilidad social corporativa de la organización.

La relativa novedad que supone en un festival de música antigua la realización de actividades pedagógicas, en una feliz confluencia entre lo nuevo y lo viejo, ha sido motivo de valoración y reconocimiento por parte de agencias externas de evaluación de la innovación y, sobre todo, por parte del público. Con más de 12.000 asistentes solo en los conciertos escolares, sin contar otras actividades divulgativas en abierto, el impacto en las jóvenes audiencias de la provincia está más que demostrado. Pero más allá de consumar la misión autoimpuesta de complementar la formación musical de los jóvenes, durante este periodo la institución ha podido perfilar un modelo de concierto didáctico específico y razonado.

Por último, es destacable la alta calidad de estos conciertos y actividades, fruto de la investigación, de la dedicación y del gusto con que se programan, idean, organizan, preparan, perfilan y se interpretan, señal inequívoca de una coordinación potente que siempre piensa en todos los elementos que conforman este engranaje complejo (público infantil o juvenil, maestros en formación, elaboración de materiales didácticos, elección de temas, selección de artistas, repertorios y presentador, protocolo y organización del proceso y puesta en escena, entre otros aspectos). Esto hace que el programa didáctico del FeMAUB sea considerado un ejemplo paradigmático de transferencia cultural y del conocimiento, y un precioso acto de devolución a la sociedad en el que se pueden formar y transformar las audiencias del hoy y del mañana.

Anexo 1 Conciertos y actividades didácticas programadas en el FeMAUB (1997-2020) por orden de

Edición FeMAUB	Tipo de actividad	*Título*	Intérpretes	Guion / presentación / coordinación
1997-2001	-			
2002	Concierto escolar	*Música y literatura en el Renacimiento*	Coro y ministriles de la Orquesta Barroca de Granada (Pablo Heras, dir.)	Javier Marín-López (coord. y presentación)
2002	Concierto escolar	*Música y literatura en el Renacimiento*	Coro y ministriles de la Orquesta Barroca de Granada (Pablo Heras, dir.)	Javier Marín-López (coord. y presentación)
2003	Concierto escolar	*El cancionero musical de Luis de Góngora*	Coro Zirayb y Conjunto Fabordón (Javier Sáenz-López, dir.)	Javier Marín-López (coord. y presentación)
2003	Concierto escolar	*El cancionero musical de Luis de Góngora*	Coro Zirayb y Conjunto Fabordón (Javier Sáenz-López, dir.)	Javier Marín-López (coord. y presentación)
2004	Concierto escolar	*Los ministriles en el siglo XVI*	Ensemble La Danserye (Fernando Pérez Valera, dir.)	Javier Marín-López (coord. y presentación)
2004	Concierto escolar	*Los ministriles en el siglo XVI*	Ensemble La Danserye (Fernando Pérez Valera, dir.)	Javier Marín-López (coord. y presentación)
2005	Concierto escolar	*A danzar con el Renacimiento*	Syntagma Musicum en Danza (Francisco Javier Gordillo, dir.)	Javier Marín-López y Virginia Sánchez-López (coord. y presenta.)
2005	Concierto escolar	*A danzar con el Renacimiento*	Syntagma Musicum en Danza (Francisco Javier Gordillo, dir.)	Javier Marín-López y Virginia Sánchez-López (coord. y presenta.)
2006	Concierto escolar	*Los sones del Renacimiento (los ministriles)*	Ensemble La Danserye (Fernando Pérez Valera, dir.)	Virginia Sánchez-López (coord. y presentación)
2006	Concierto escolar	*Los sones del Renacimiento (los ministriles)*	Ensemble La Danserye (Fernando Pérez Valera, dir.)	Virginia Sánchez-López (coord. y presentación)
2007	Concierto escolar	*Ecos del templo y de la corte*	Coro Cantate Domino y Ensemble La Danserye (Francisco Ruiz Montes, dir.)	Virginia Sánchez-López (coord. y presentación)
2007	Concierto escolar	*Ecos del templo y de la corte*	Coro Cantate Domino y Ensemble La Danserye (Francisco Ruiz Montes, dir.)	Virginia Sánchez-López (coord. y presentación)
2008	Concierto escolar	*La música de las cruzadas*	Artefactum	Carmen Huete (guion y presenta.); [Lola Botello (presentación);] Virginia Sánchez-López (coord.)
2008	Concierto escolar	*La música de las cruzadas*	Artefactum	Carmen Huete (guion y presenta.); [Lola Botello (presentac.);] Virginia Sánchez-López (coord.)
2009	Concierto escolar	*Milenia, historia de una migración musical*	Il parlamento	José Gamo (presentador); Virginia Sánchez-López (coord.)
2009	Concierto escolar	*Milenia, historia de una migración musical*	Il parlamento	José Gamo (presentador); Virginia Sánchez-López (coord.)
2010	Concierto familiar	*Yo soy la locura, espectáculo de marionetas con música antigua*	Zarambeques y Julie Vachon (dir. y marionetista)	Julie Vachon (guion); [Virginia Sánchez-López (coord.)]
2010	Concierto familiar	*Yo soy la locura, espectáculo de marionetas con música antigua*	Zarambeques y Julie Vachon (dir. y marionetista)	Julie Vachon (guion); [Virginia Sánchez-López (coord.)]
2010	Concierto familiar	*Yo soy la locura, espectáculo de marionetas con música antigua*	Zarambeques y Julie Vachon (dir. y marionetista)	Julie Vachon (guion); [Virginia Sánchez-López (coord.)]
2010	Concierto escolar	*Andreas, el flautista errante*	Looking back (Andreas Prittwitz, dir.)	Fernando Palacios (guion/narrac.); Virginia Sánchez-López (coord.)
2010	Concierto escolar	*Andreas, el flautista errante*	Looking back (Andreas Prittwitz, dir.)	Fernando Palacios (guion/narrac.); Virginia Sánchez-López (coord.)
2010	Conferencia	*La música en cuento*	Fernando Palacios	Virginia Sánchez-López (coord. y presentación)
2011	Concierto escolar	*Del Amazonas al Guadalquivir: músicas sagradas mestizas, europeas y afroamericanas*	Musica Prima (Francisco Orozco, dir.)	Lola Botello [y Francisco Orozco] (presentadores); Virginia Sánchez-López (coord.)

aparición en los programas.

Ciudad	Espacio	Fecha	Hora	Destinatarios	Observaciones
Baeza	Auditorio de San Francisco	03-dic-02	11:30	Alumnado de ESO	
Úbeda	Auditorio Hospital de Santiago	04-dic-02	11:30	Alumnado de ESO	
Úbeda	Auditorio Hospital de Santiago	02-dic-03	11:30	Alumnado de ESO	
Baeza	Auditorio de San Francisco	03-dic-03	11:30	Alumnado de ESO	Abierto a IES, preparación y material didáctico
Úbeda	[Auditorio Hospital de Santiago]	01-dic-04	11:30	[Alumnado de ESO]	
Baeza	[Auditorio de San Francisco]	02-dic-04	11:30	[Alumnado de ESO]	
Úbeda	[Auditorio Hospital de Santiago]	30-nov-05	11:30	Alumnado de ESO	
Baeza	[Auditorio de San Francisco]	01-dic-05	11:30	Alumnado de ESO	
Baeza	[Auditorio de San Francisco]	04-dic-06	11:30	Alumnado de ESO, 3er ciclo de Primaria	Publicación guía didáctica (ed. Sánchez-López, 2011)
Úbeda	[Auditorio Hospital de Santiago]	05-dic-06	11:30	Alumnado de ESO, 3er ciclo de Primaria	Publicación Guía didáctica (ed. Sánchez-López, 2011)
Baeza	[Auditorio de San Francisco]	03-dic-07	11:30	Alumnado 1er ciclo de ESO	
Úbeda	[Auditorio Hospital de Santiago]	04-dic-07	11:30	Alumnado 1er ciclo de ESO	
Baeza	[Auditorio de San Francisco]	03-dic-08	11:30	Alumnado 1er ciclo de ESO y 3er ciclo de Primaria	AAD alumnado Maestro/a E. Ed. Musical UJA
Úbeda	[Auditorio Hospital de Santiago]	04-dic-08	11:30	Alumnado 1er ciclo de ESO y 3er ciclo de Primaria	
Baeza	[Auditorio de San Francisco]	02-dic-09	11:30	Alumnado 1er ciclo de ESO y 3er ciclo de Primaria	Participación activa alumnado Maestro/a E. Ed. Musical UJA
Úbeda	[Auditorio Hospital de Santiago]	03-dic-09	11:30	Alumnado 1er ciclo de ESO y 3er ciclo de Primaria	
Cazorla (Ciclo Vandelvira)	Teatro de la Merced	26-nov-10	21:00	Público familiar	En col. Conseil des Arts et des Lettres du Québec y UJA
Úbeda	Teatro Ideal Cinema	30-nov-10	20:00	Público familiar	En col. Conseil des Arts et des Lettres du Québec y UJA
Baeza	Teatro Montemar	01-dic-10	20:00	Público familiar	En col. Conseil des Arts et des Lettres du Québec y UJA
Baeza	Auditorio de San Francisco	01-dic-10	11:30	Alumnado 2º y 3er ciclo de Primaria	
Úbeda	Auditorio Hospital de Santiago	02-dic-10	11:30	Alumnado 2º y 3er ciclo de Primaria	
Jaén	UJA, Sala de Grados, ed. A3	01-dic-10	17:00	Comunidad universitaria	Sonorización alumnado Ed. Musical UJA
Úbeda	Auditorio Hospital de Santiago	30-nov-11	11:30	Alumnado 2º ciclo de Primaria	

Edición FeMAUB	Tipo de actividad	*Título*	Intérpretes	Guion/presentación/ coordinación
2011	Concierto escolar	*Del Amazonas al Guadalquivir: músicas sagradas mestizas, europeas y afroamericanas*	Musica Prima (Francisco Orozco, dir.)	Lola Botello [y Francisco Orozco] (presentadores); Virginia Sánchez-López (coord.)
2011	Conferencia	*De la consideración del Concierto escolar. ¿Un concierto de verdad?, ¿una clase más?, ¿un espectáculo?*	Francisco Orozco (conferenciante)	Virginia Sánchez-López (coord. y presentación)
2012	Concierto familiar	*El viaje de Nícolo*	Títeres del Asombrajo y Syntagma Musicum (Nono Granero, guion, títeres y dir. escénica; Javier Gordillo, dir. musical)	Nono Granero (guion); [Virginia Sánchez-López (coord.)]
2012	Concierto familiar	*El viaje de Nícolo*	Títeres del Asombrajo y Syntagma Musicum (Nono Granero, guion, títeres y dir. escénica; Javier Gordillo, dir. musical)	Nono Granero (guion); [Virginia Sánchez-López (coord.)]
2012	Concierto familiar	*El viaje de Nícolo*	Títeres del Asombrajo y Syntagma Musicum (Nono Granero, guion, títetes y dir. escénica; Javier Gordillo, dir. musical)	Nono Granero (guion); [Virginia Sánchez-López (coord.)]
2012	Conferencia	*Música para viajar por la escena*	Nono Granero y Javier Gordillo	Virginia Sánchez-López (coord. y presentación)
2012	Concierto-conferencia	*La vihuela de Quito: una reliquia musical*	Mabel Ruiz (vihuela), Carlos González (conferenciante)	Mabel Ruiz y Carlos González (presentación)
2013	Concierto escolar	*Érase una voz... la historia*	b vocal	[Voz en off] Virginia Sánchez-López (coord.)
2013	Concierto escolar	*Érase una voz... la historia*	b vocal	[Voz en off] Virginia Sánchez-López (coord.)
2013	Conferencia-concierto	*La importancia de la voz en la labor del docente*	b vocal	Virginia Sánchez-López (coord. y presentación)
2013	Conferencia-concierto	*Música tradicional en la provincia americana de la Nueva Andalucía (1498-2013). El Renacimiento español y la música del oriente de Venezuela*	Dúo Tecla y Vihuela (Óscar Battaglini y Geraldine Henríquez)	Virginia Sánchez-López (coord. y presentación)
2014	Concierto escolar	*En busca de las músicas perdidas: músicas e historias en torno a las Tres Culturas*	Zéjel	Iman Kandoussi, (narración); [Álvaro Garrido (presentación);] [Virginia Sánchez-López (coord.)]
2014	Concierto escolar	*En busca de las músicas perdidas: músicas e historias en torno a las Tres Culturas*	Zéjel	Iman Kandoussi, (narración); [Álvaro Garrido (presentación);] [Virginia Sánchez-López (coord.)]
2014	Conferencia-concierto	*La música andalusí, una música española*	Amin Chaachoo	Virginia Sánchez-López (coord. y presentación)
2015	Concierto escolar	*Misterio en la orquesta (obras de Mozart, Haydn y Beethoven)*	Orquesta de Córdoba (Lorenzo Ramos, dir.)	Gustavo Moral [y su muñeco Evaristo] (presentación); Virginia Sánchez-López (coord.)
2015	Concierto escolar	*Misterio en la orquesta (obras de Mozart, Haydn y Beethoven)*	Orquesta de Córdoba (Lorenzo Ramos, dir.)	Gustavo Moral [y su muñeco Evaristo] (presentación); Virginia Sánchez-López (coord.)
2015	Intervención didáctica [fuera de programa]	*[Ars Longa en la UJA]*	Conjunto de Música Antigua Ars Longa de La Habana (Teresa Paz, dir.)	[Javier Marín-López e Isabel Mª Ayala Herrera (coords.)]
2015	Conferencia-concierto	*Secretos de Al-Ándalus*	Emilio Villalba y Sara Marina	Virginia Sánchez-López (coord. y presentación)
2015	Conferencia	*De la música callada a las delicias del corazón. Místicos carmelitas en la música alemana del siglo XVII*	Pepe Rey	[Javier Marín-López (coord. y presentación)]

Ciudad	Espacio	Fecha	Hora	Destinatarios	Observaciones
Baeza	Auditorio de San Francisco	01-dic-11	11:30	Alumnado 2° ciclo de Primaria	
Jaén	UJA, Sala de Grados, ed. A3	30-nov-11	17:30	Comunidad universitaria	
Cazorla (Ciclo Valdelvira	Teatro de la Merced	18-nov-12	19:30	Público familiar	
Baeza	Teatro Montemar	27-nov-12	20:30	Público familiar	
Úbeda	Teatro Ideal Cinema	28-nov-12	20:30	Público familiar	
Jaén	UJA, Sala de Grados, ed. A3	29-nov-12	17:30	Comunidad universitaria	
Úbeda	Galería alta Hospital de Santiago	08-dic-12	19:00	Público en general	Complemento a la exposición del mismo título
Baeza	Teatro Montemar	26-nov-13	11:30	Alumnado 1er y 2° ciclo de Primaria	
Úbeda	Teatro Ideal Cinema	27-nov-13	11:30	Alumnado 1er y 2° ciclo de Primaria	
Jaén	UJA, Aula 7, ed. A4	26-nov-13	18:00	Comunidad universitaria	
Jaén	UJA, Aula de Música, ed. B4	02-dic-13	13.30	Comunidad universitaria	
Baeza	Teatro Montemar	26-nov-14	11:30	Alumnado de Primaria	
Úbeda	Teatro Ideal Cinema	27-nov-14	11:30	Alumnado de Primaria	
Jaén	UJA, Aula 13, ed. B4	26-nov-14	18:30	Comunidad universitaria	
Baeza	Teatro Montemar	10-dic-15	11:30	Alumnado de Primaria	
Úbeda	Auditorio Hospital de Santiago	11-dic-15	11:30	Alumnado de Primaria	
Jaén	UJA, Aula de Música, ed. B4	30-nov-15	13:30	Alumnado Ed. Musical UJA	Actividad complementaria Mención Ed. Musical
Jaén	UJA, Sala de Grados, ed. A3	01-dic-15	19:00	Comunidad universitaria	
Úbeda	Museo de San Juan de la Cruz, Sala de Arte Contemporáneo	06-dic-15	18:00	Público en general	

Edición FeMAUB	Tipo de actividad	*Título*	Intérpretes	Guion/presentación/ coordinación
2016	Lab Concierto	*Ministriles y performance practice en la España de la segunda mitad del siglo XVI*	Ensemble La Danserye (Fernando Pérez Valera, dir.)	[Fernando Pérez Valera (presentación)]
2016	Lab Concierto	*La expresión corporal en la performance de los villancicos de negro*	Conjunto de Música Antigua Ars Longa de La Habana (Teresa Paz, dir.)	[Teresa Paz (presentación)]
2016	Lab Concierto	*Intabulaciones del siglo XXI: invitación a la cocina de Armonía Concertada*	Armonía Concertada	[Ariel Abramovich (presentación)]
2016	Concierto escolar	*El viejo indio Topai y las herencias musicales del Nuevo Mundo*	Conjunto de Música Antigua Ars Longa de La Habana (Teresa Paz, dir.)	[Teresa Paz (presentación);] Virginia Sánchez-López (coord.)
2016	Concierto escolar	*El viejo indio Topai y las herencias musicales del Nuevo Mundo*	Conjunto de Música Antigua Ars Longa de La Habana (Teresa Paz, dir.)	[Teresa Paz (presentación);] Virginia Sánchez-López (coord.)
2016	Concierto y proyecciones	*The evidence. El arte medieval de la péñola*	José Luis Pastor (cuerdas pulsadas medievales)	José Luis Pastor (presentación)
2017	Concierto-conferencia	*Tres viñetas de música de salón del siglo XIX mexicano*	Ricardo Miranda (piano)	Ricardo Miranda (presentación)
2017	Concierto-conferencia	*Dos escenas de la guitarra en México: de los sones barrocos a la invención del barroco*	Eloy Cruz (guitarra barroca) y Raúl Zambrano (guitarra clásica)	Eloy Cruz y Raúl Zambrano (presentación)
2017	Concierto familiar	*Desde donde late la tierra...: canciones en lenguas indígenas de México*	Yolotli. Coro de Mujeres de los Pueblos Indígenas de México (Leticia Armijo, dir.)	[Virginia Sánchez-López (coord.)]
2017	Concierto familiar	*Desde donde late la tierra...: canciones en lenguas indígenas de México*	Yolotli. Coro de Mujeres de los Pueblos Indígenas de México (Leticia Armijo, dir.)	[Virginia Sánchez-López (coord.)]
2017	Conferencia	*Canciones en lenguas indígenas de México: pasado, presente y futuro*	Leticia Armijo	Virginia Sánchez-López (presentación)
2017	Conferencia	*Órganos históricos de México: documentación, restauración, conservación y divulgación*	Gustavo Delgado	Javier Marín-López (presentación)
2017	Concierto [ilustrado] en diálogo	*Querido Manuel (espectáculo basado en las cartas de Andrés Segovia y la música de Manuel M. Ponce)*	Raúl Zambrano (guitarra); Julio Ángel Olivares (lector)	Espectáculo dialogado
2018	Concierto escolar	*Under Construction*	Windu Quartet (Iban Beltran, dir. escena)	Montaje contemporáneo conceptual con videocreación; [Virginia Sánchez-López (coord.)]
2018	Concierto escolar	*Under Construction*	Windu Quartet (Iban Beltran, dir. escena)	Montaje contemporáneo conceptual con videocreación; [Virginia Sánchez-López (coord.)]
2018	Concierto social	*Música para sanar*	Coro y Orquesta MusicAlma (José Gregorio Trujillo Paredes, dir.)	[José Gregorio Trujillo Paredes (presentación)]
2018	Concierto social	*Desde Hispanoamérica: canciones y recuerdos*	Charanda (José Ramón Jódar, guitarra, voz y dir.)	[José Ramón Jódar (presentación)]
2018	Conferencia	*Beethoven y la música antigua*	Juan Lucas	Javier Marín-López (presentación)
2018	Concierto y proyecciones	*Música en las Cortes de la Europa Renacentista*	Syntagma Musicum en Danza (Javier Gordillo, dir., Mª Dolores Jiménez, soprano)	Javier Gordillo (presentación)

Ciudad	Espacio	Fecha	Hora	Destinatarios	Observaciones
Baeza	Capilla del Antiguo Seminario de San Felipe Neri (UNIA)	01-dic-16	20:30	Congresistas y público en general	
Baeza	Capilla de San Juan Evangelista	02-dic-16	20:30	Congresistas y público en general	
Baeza	Capilla del Antiguo Seminario de San Felipe Neri (UNIA)	03-dic-16	18:00	Congresistas y público en general	
Baeza	Teatro Montemar	29-nov-16	11:30	Alumnado de Primaria	
Úbeda	Auditorio Hospital de Santiago	30-nov-16	11:30	Alumnado de Primaria	
Baeza	Capilla del Antiguo Seminario de San Felipe Neri (UNIA)	9-dic-16	23:59	Público en general	
Baeza	Capilla del Antiguo Seminario de San Felipe Neri (UNIA)	04-dic-17	21:00	Congresistas y público en general	
Baeza	Capilla del Antiguo Seminario de San Felipe Neri (UNIA)	05-dic-17	21:00	Congresistas y público en general	
Baeza	Teatro Montemar	01-dic-17	20:00	Público familiar	
Úbeda	Teatro Ideal Cinema	03-dic-17	12:30	Público familiar	
Jaén	Universidad, Seminario Filología Hispánica, ed. D2	30-nov-17	17:30	Comunidad universitaria	
Úbeda	Centro Asociado de la UNED	09-dic-17	12:30	Público en general	
Jaén (Ciclo Vandelvira)	Capilla del Hospital de San Juan de Dios	29-nov-17	19:30	Público en general	Colaboración Sección Música IEG
Baeza	Teatro Montemar	29-nov-18	11:30	Alumnado 2° y 3er ciclo de Primaria	Asistencia alumnado Ed. Musical UJA (oyentes)
Úbeda	Teatro Ideal Cinema	30-nov-18	11:30	Alumnado 2° y 3er ciclo de Primaria	Asistencia alumnado Ed. Musical UJA (oyentes)
Úbeda	Salón de Actos del Hospital San Juan de la Cruz	01-dic-18	18:30	Comunidad sanitaria	
Úbeda	Auditorio Hospital de Santiago	01-dic-18	20:30	Asociaciones y colectivos desfavorecidos	
Úbeda	Centro Asociado de la UNED	08-dic-18	12:30	Público en general	
Sabiote (Ciclo Vandelvira)	Antiguo convento de	24-nov-18	19:00	Público en general	

Edición FeMAUB	Tipo de actividad	*Título*	Intérpretes	Guion/presentación/ coordinación
2019	Concierto escolar	*El mágico planeta de los instrumentos insólitos*	Fetén, Fetén	Virginia Sánchez-López (coord.)
2019	Concierto escolar	*El mágico planeta de los instrumentos insólitos*	Fetén, Fetén	Virginia Sánchez-López (coord.)
2019	Concierto social	*Mestizaje sonoro: versos de ida y vuelta entre España y el Nuevo Mundo*	Charanda (José Ramón Jódar, guitarra, voz y dir.)	[José Ramón Jódar (presentación)]
2019	Concierto social	*Música para sanar*	Coro y Orquesta MusicAlma (José Gregorio Trujillo Paredes, dir.)	[José Gregorio Trujillo Paredes (presentación)]
2019	Concierto-conferencia	*iRecorder10s. Diez siglos de música instrumental con flauta de pico*	Alejandro Villar (flautas de pico)	[Javier Marín-López (presentación)]
2020	Concierto-conferencia	*Despertando la música: de los manuscritos al escenario*	Emilio Villalba (conferenciante, instrumentos antiguos) y Sara Marina (instrumentos antiguos)	[Javier Marín-López (presentación)]
2020	Concierto familiar	*La pequeña juglaresa (espectáculo familiar de teatro, narración, marionetas y música en vivo)*	Emilio Villalba y Sara Marina	Emilio Villalba (narración); Virginia Sánchez-López (coord.)
2020	Concierto familiar	*La pequeña juglaresa (espectáculo familiar de teatro, narración, marionetas y música en vivo)*	Emilio Villalba y Sara Marina	Emilio Villalba (narración); Virginia Sánchez-López (coord.)

Anexo 2 Otros conciertos y actividades divulgativas en contextos formales, informales y en espacios

Edición FeMAUB	Otras actividades divulgativas	*Título*	Agentes
1998	Fiesta medieval		Grupo Imprevisible y Creativo
1998	Fiesta medieval		Grupo Imprevisible y Creativo
2001	[actividades no incluidas en programa]		Talleres varios
2002	Presentación de disco	CD dedicado a Pedro Rabassa, Coro y capilla instrumental Juan Navarro Hispalensis (Josep Cabré, dir.). Documentos Sonoros del Patrimonio Musical de Andalucía	Reynaldo Fernández Manzano y Javier Marín-López (presentación)
2003	Presentación de disco	CD dedicado a Rodrigo de Ceballos, Ensemble Gilles Binchois (Dominique Vellard, dir.). Documentos Sonoros del Patrimonio Musical de Andalucía	Javier Marín-López (presentación)

Ciudad	Espacio	Fecha	Hora	Destinatarios	Observaciones
Baeza	Carmelitas Teatro Montemar	28-nov-19	11:30	Alumnado 2° y 3er ciclo de Primaria	Asistencia alumnado Ed. Musical UJA (oyentes)
Úbeda	Teatro Ideal Cinema	29-nov-19	11:30	Alumnado 2° y 3er ciclo de Primaria	Asistencia alumnado Ed. Musical UJA (oyentes)
Baeza	Centro de Día "Vela de Almazán"	24-nov-19	18:30	Tercera edad	
Úbeda	*Hall* y habitaciones de planta del Centro Hospitalario San Juan de la Cruz	30-nov-19	12:00	Comunidad sanitaria	
Úbeda	Centro Asociado de la UNED	08-dic-19	13:00	Público en general	
Úbeda	Centro Asociado de la UNED	27-nov-20	12:30	Público en general	Actividad complementaria (por *streaming*) para alumnado Ed. Musical UJA
Baeza	Teatro Montemar	28-nov-20	12:30	Público familiar	Edad recomendada niños: 4-11 años
Úbeda	Teatro Ideal Cinema	29-nov-20	12:30	Público familiar	Edad recomendada niños: 4-11 años

Fuente: Elaboración propia a partir del histórico de programas del Festival, SÁNCHEZ-LÓPEZ (2016) y testimonios orales de la organización.

N° total de eventos: 65 (69 con Ciclo Vandelvira).

al aire libre programadas en el FeMAUB (1997-2020).

Ciudad	Espacio	Fecha	Hora	Destinatarios	Observaciones
Baeza	Portales Paseo de la Constitución	08-dic-02		Público en general, viandantes	
Úbeda	Plaza Vázquez de Molina	08-dic-02		Público en general, viandantes	
Úbeda	Auditorio Hospital de Santiago	29-nov-02		Público en general	
Úbeda	Hospital de Santiago	04-dic-03		Público en general	

Edición FeMAUB	Otras actividades divulgativas	*Título*	Agentes
2004	Presentación de disco	*Música de la Nueva España (obras de Durón, Salazar, Sumaya y otros*), Capella Mediterránea (Leonardo García, dir.). Documentos Sonoros del Patrimonio Musical de Andalucía	La Danserye (Fernando Pérez Valera, dir.)
2006	Concierto al aire libre	*Vientos del Renacimiento: música para la corte y el pueblo*	La Danserye (Fernando Pérez Valera, dir.)
2006	Concierto al aire libre	*Vientos del Renacimiento: música para la corte y el pueblo*	La Danserye (Fernando Pérez Valera, dir.)
2006	Exposición fotográfica	*Iconografía musical en las catedrales andaluzas*	Carlos González (fotógrafo)
2006	Exposición de instrumentos	Muestra de violeros	
2006	Exposición de instrumentos	Muestra de violeros	
2007	Pasacalles	*Lealtat, o lealtat: música procesional con chirimías en el Renacimiento*	La Danserye (Fernando Pérez Valera, dir.)
2007	Pasacalles	*Lealtat, o lealtat: música procesional con chirimías en el Renacimiento*	La Danserye (Fernando Pérez Valera, dir.)
2007	Presentación de disco	*Delizioso Clavel: música en las catedrales de Málaga y Cádiz en el siglo XVIII.* Coro Barroco de Andalucía y Orquesta Barroca de Sevilla (Diego Fasolis, dir.). Documentos Sonoros del Patrimonio Musical de Andalucía	Reynaldo Fernández Manzano y Javier Marín-López (presentación)
2008	Pasacalles y exhibición de danzas	*Bransles y pavanas del Renacimiento*	Syntagma Musicum en Danza (Fco. Javier Gordillo, dir.)
2008	Pasacalles y exhibición de danzas	*Bransles y pavanas del Renacimiento*	Syntagma Musicum en Danza (Fco. Javier Gordillo, dir.)
2012	Exposición fotográfica colectiva	*Panorama histórico de la vihuela*	Sociedad de la Vihuela (Carlos González, coord.)
2012	Fanfarrias urbanas	*Venezia 1612: maestros, coetáneos y rivales de Giovanni Gabrieli*	Ensemble de Metales del C.P.M. “María de Molina” (David Almécija y Rafael Ramírez, dirs.)
2012	Fanfarrias urbanas	*Venezia 1612: maestros, coetáneos y rivales de Giovanni Gabrieli*	Ensemble de Metales del C.P.M. “María de Molina" (David Almécija y Rafael Ramírez, dirs.)
2012	Exposición	*La vihuela de Quito: una reliquia musical*	Carlos González (fotógrafo)
2012	Exposición	*Las cuerdas de la esperança*	Pablo F. Juárez (fotógrafo)
2015	Dinamización musical	*[Ars Longa en la UJA]*	Conjunto de Música Antigua Ars Longa de La Habana (Teresa Paz, dir.)
2015	Pasacalles con escenificación de danzas en palacios renacentistas	*Músicas y danzas del Renacimiento. Danzas entre palacios*	Syntagma Musicum en Danza (Javier Gordillo, dir.)
2015	Pasacalles con escenificación de danzas en palacios renacentistas	*Músicas y danzas del Renacimiento. Danzas entre palacios*	Syntagma Musicum en Danza (Javier Gordillo, dir.)

Ciudad	Espacio	Fecha	Hora	Destinatarios	Observaciones
Baeza	UNIA, Sede Antonio Machado	04-dic-04		Público en general	
Baeza	Plaza Santa Cruz	08-dic-06	18:00	Público en general y viandantes	
Úbeda	Plaza Vázquez de Molina	09-dic-06	18:00	Público en general y viandantes	
Úbeda	Hospital de Santiago. Sala Juan Esteban	01 al 10 dic-06		Público en general	
Úbeda	Hospital de Santiago	02 y 03-dic-06	11:00 a 13:00	Público en general	
Baeza	Capilla de San Juan Evangelista	02 y 03-dic-06	17:00 a 20:00	Público en general	
Úbeda	Recorrido por el casco histórico	06-dic-07	12:30	Público en general y viandantes	
Baeza	Recorrido por el casco histórico	06-dic-07	17:00	Público en general y viandantes	
Úbeda	Hospital de Santiago	24-nov-07	19:30	Público en general	
Úbeda	Recorrido por el casco histórico	06-dic-07	12:00	Público en general y viandantes	
Baeza	Recorrido por el casco histórico	06-dic-07	17:00	Público en general y viandantes	
Úbeda	Galería alta del Hospital de Santiago	23-nov al 9-dic-12		Público en general	
Baeza	Balcón del Concejo	06-dic-12	13:15	Público en general y viandantes	Conmemoración IV centenario de la muerte de G. Gabrieli (1612)
Úbeda	Antiguas Casas Consistoriales	06-dic-12	19:15	Público en general y viandantes	Conmemoración IV centenario de la muerte de G. Gabrieli (1612)
Úbeda		23-nov al 9-dic-12		Público en general	
Úbeda		23-nov al 9-dic-12		Público en general	
Jaén	UJA, Campus Las Lagunillas y Aula de Música, ed. B4	30-nov-15	12:00	Comunidad universitaria	Actividad interactiva informal
Baeza	Pasacalles por el centro histórico de la ciudad con paradas en palacios	05-dic-15	18:00		
Úbeda	Pasacalles por el centro histórico de la ciudad con paradas en palacios	06-dic-15	18:00		

Fuente: Elaboración propia a partir del histórico de programas del FeMAUB y testimonios orales de la organización.

N° total de eventos: 23 (10 conciertos, 13 actividades).

fe
ma
U·B

VII_

MEMORIA SONORA

Resumen

Aunque el FeMAUB no ha desarrollado una línea propia de grabaciones, son muchos los conciertos ofrecidos en sus programaciones que provenían directamente de discos o los propiciaron. Este estudio presenta una revisión de las grabaciones estrechamente relacionadas con el FeMAUB, las cuales constituyen un corpus de treinta y dos álbumes en formato CD. En primer lugar, se lleva a cabo una caracterización del repertorio, subrayando el afán del FeMAUB por servir a la recuperación del patrimonio español y latinoamericano y el impacto que esta vocación ha tenido en la fonografía. A continuación, se analiza qué intérpretes y productores han intervenido en las grabaciones, incluyendo los proyectos discográficos realizados por La Danserye, grupo residente del festival, así como la vinculación de buena parte de las grabaciones con el trabajo sobre el patrimonio musical andaluz en conjunción con otras instituciones y en el marco de proyectos como el Atalaya. Finalmente, se apuntan líneas de futuro, como el uso de plataformas de vídeo, que permiten disfrutar de la experiencia artística de las grabaciones.

Abstract

Even though the FeMAUB has not developed its own series of recordings, many concerts programmed by the festival came from discs or promoted the production of recordings. This paper presents a review of the recordings that are closely connected to the FeMAUB, which constitute a series of thirty-two albums in CD format. First, the characteristics of the repertory included in the recordings is analysed, underscoring the central purpose of the FeMAUB of contributing to the recovery of Spanish and Latin-American repertories and the impact of this vocation on the discography. The performers and producers who have participated in the recordings are studied then, including the projects carried out by La Danserye, ensemble in residence, as well as the relationship between a significant part of the recordings and both other institutions and projects such as Atalaya. Finally, some new paths are defined, such as the use of video platform which allow users to enjoy the artistic experience of music recordings.

VENTANAS: UN ACERCAMIENTO A LA FONOGRAFÍA DEL FeMAUB

PABLO J. VAYÓN[1]

Introducción

Hay muchas formas de acercarse a un festival de música que cumple veinticinco ediciones, más si, como en el caso del FeMAUB, se tiene la voluntad de documentar sus pasos con el celo que en ello han puesto sus responsables, al menos en las últimas dos décadas. Quedan los libros de programación, los programas individuales de mano, las actas de los encuentros y las publicaciones en revistas científicas, quedan las recensiones, crónicas y críticas de prensa. Quedan los discos. Es cierto que el FeMAUB no ha desarrollado una línea propia de grabaciones, pero son muchos los conciertos ofrecidos en sus programaciones que provenían directamente de discos o los propiciaron.

Son las ventanas del festival que, como toda ventana, cumplen una doble función esencial: permiten mirar hacia fuera para calibrar algunas de las tendencias cercanas del mundo de la fonografía; y desde fuera hacia dentro, hacia el propio certamen, para conocer mejor lo que ha ocurrido en sus veinticinco ediciones. Son muchos los intérpretes pasados por el FeMAUB que ofrecieron en él programas con músicas que en algún momento llevaron también al disco. Este breve trabajo se acerca solo a aquellos en los que la interacción es lo suficientemente fuerte para resultar significativa. Son treinta y dos álbumes en formato CD los que se analizan y se listan en el Anexo. El propio festival les ha reservado un espacio en su web[2].

1 Crítico musical del *Diario de Sevilla* y del resto de periódicos del Grupo Joly, redactor y crítico discográfico de la revista *Scherzo* y del boletín *Diverdi* hasta su desaparición.

2 Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza – Proyectos discográficos. <https://festivalubedaybaeza.com/publicaciones/proyectos-discograficos/> [consulta 30-04-2021].

1 Caracterización del repertorio

El FeMAUB ha tenido desde siempre vocación de servir a la recuperación de patrimonio español, y ello ha quedado reflejado necesariamente en la discografía de los intérpretes que lo han visitado[3]. Aparte la episódica aparición de música de Vivaldi y Bach en uno de los discos analizados[4], el resto se centra en la obra de músicos españoles, que trabajaron en centros españoles o que sirvieron a prácticas documentadas en dichos centros (por ejemplo, para los ministriles), aunque el concepto de "lo español" puede extenderse en determinadas circunstancias para abarcar a toda la Península Ibérica y a Hispanoamérica. La inmensa mayoría de los cerca de noventa nombres de compositores que aparecen en estos treinta y dos álbumes son españoles (con algunos portugueses) y, cuando aparecen músicos flamencos o franceses no relacionados con las capillas ibéricas (Josquin, Janequin, Verdelot, Arcadelt, Sandrin, etc.), son vinculados a los arreglos de obras breves que solían tocar los ministriles en los siglos XVI y XVII.

El grueso de estas producciones discográficas está dedicado a la música barroca, más del siglo XVIII que del XVII. Hay algún álbum centrado en el Renacimiento, pero ninguno en la Edad Media. Por el otro extremo del espectro cronológico, encontramos, como más significativas, piezas de principios del siglo XIX. Es el caso de las tres últimas entre las diez sinfonías de Ramón Garay grabadas por José Luis Temes al frente de la Orquesta de Córdoba para un triple CD publicado en 2011 por el sello Verso. Este álbum es, junto al ya aludido de la Orquestra Barroca Casa da Música, y dos del conjunto La Danserye con música para ministriles[5], los únicos exclusivamente instrumentales. El dominio de la música vocal es abrumador en el resto, en los que la música instrumental se usa como contextualización del repertorio vocal o como breves cortinas entre piezas para voces[6].

El repertorio es tan mayoritariamente vocal como sacro. Aparte de alguna pieza episódica en el disco del grupo portugués Sete Lágrimas (que incluye música tradicional y algunas obras de músicos de los siglos XIX y XX)[7], la música profana se reduce a algunos tonos humanos de un disco de la Cappella Mediterranea dedicado a los *Maestros andaluces en Nueva España*, publicado por Almaviva en 2004, al álbum misceláneo de Jean-Christophe Frisch en Arion, que recorre músicas tradicionales y de diversos compositores (sobre todo italianos), y a varias muestras de música teatral, que representan la *Ifigenia en Aulide* de Martín y Soler, que registró la Real Compañía Ópera de Cámara de Juan Bautista Otero en el sello francés K617 (2007) con varios de los solistas que participaron en su estreno baezano (Figura 1)[8]; un par de arias del *Narciso* de Domenico Scarlatti cantadas por Carlos Mena en disco –comentado en una nota anterior– con la Orquesta Barroca de Sevilla (en adelante, OBS) y Nicolau de Figueiredo; y *La Dorinda*, un melodrama pastoral de Francesco Corradini que grabó el conjunto Harmonia del Parnàs dirigido por Marian Rosa Montagut en 2016. A mitad de camino entre lo teatral y lo sacro está la escena del auto sacramental *El diablo mudo* de José de Nebra registrado por el conjunto Los Músicos de su Alteza de Luis Antonio González en 2006, obra que se interpretó

3 La discología o ciencia de las grabaciones está ganando cada vez más espacio académico. Para una introducción en castellano, véase Rodríguez, Pablo L. "De una musicología centrada en la partitura a otra centrada en el sonido; un primer acercamiento a la discología". Xosé Aviñoa y Marta Vidán (eds.). *Procedimientos tecnológicos y creatividad sonora*. Barcelona, Icària, 2015, pp. 101-111. Véase también Pérez Sánchez, Alfonso. "Líneas de investigación, fuentes y recursos en relación con la grabación sonora". *TRANS - Revista Transcultural de Música*, 17 (2013). <https://www.sibetrans.com/trans/articulo/438/lineas-de-investigacion-fuentes-y-recursos-en-relacion-con-la-grabacion-sonora> [consulta 30-04-2021].

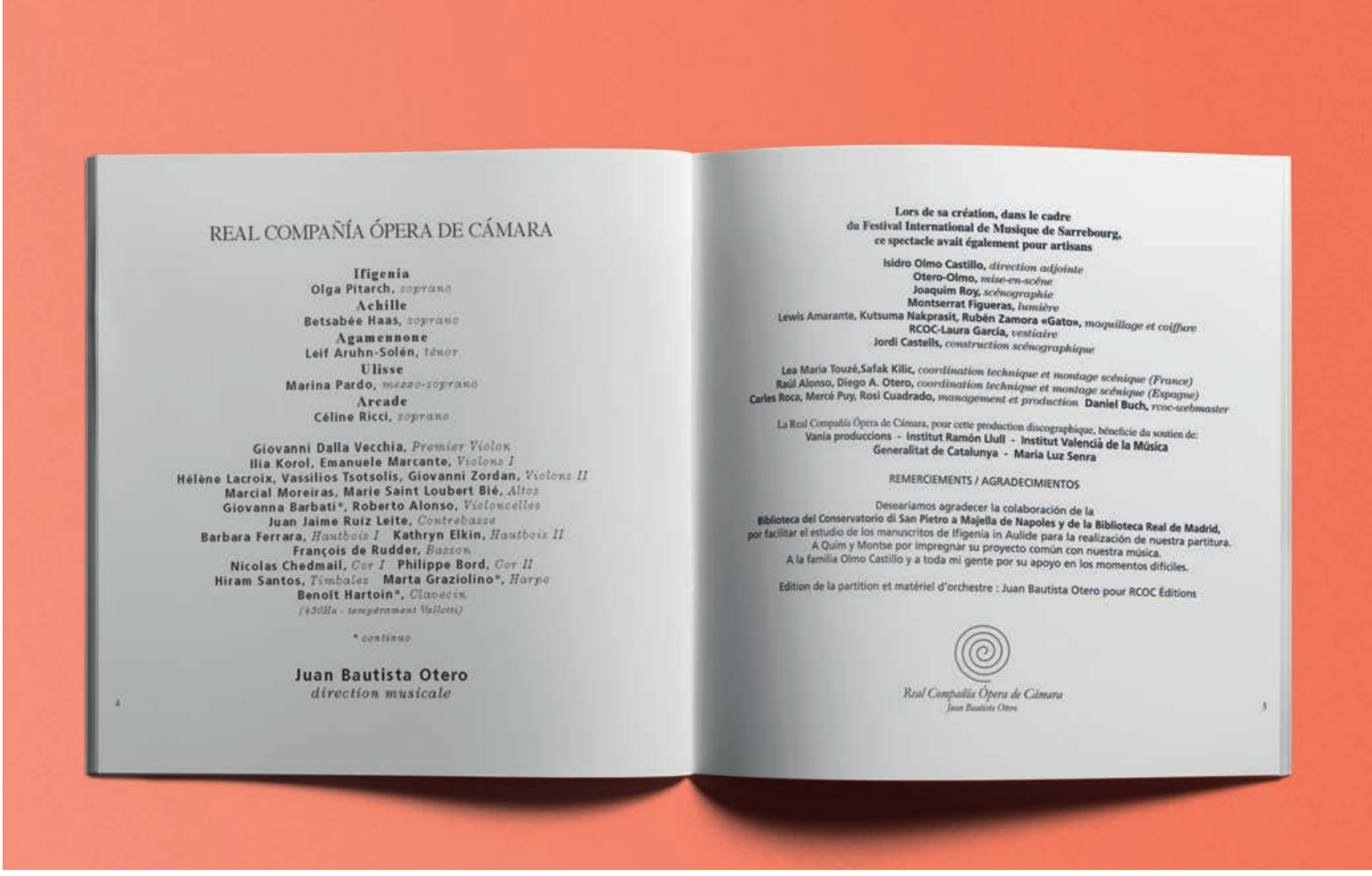
4 Registrado por el conjunto portugués Orquestra Barroca Casa da Música en 2009 con obras, además, de Carlos Seixas. Es este, entre los escogidos, el álbum que menos relación tiene con el repertorio que luego el grupo ofreció en el festival (5 de diciembre de 2010), con las obras de Vivaldi y Bach sustituidas por música instrumental y vocal de Pietro Antônio Avondano, Diogo Dias Melgás y el propio Seixas.

5 El primero lleva por título *Ministriles novohispanos: obras del manuscrito 19 de la Catedral de Puebla de los Ángeles* y fue publicado por el sello de la Sociedad Española de Musicología (en adelante, SEdeM) en 2013. El segundo, *"Yo te quiere matare". Ministriles en Granada en el siglo XVI*, lo editó el mismo año el sello sevillano Lindoro.

6 Acaso con la excepción de los *Conciertos* de Charles Avison escritos a partir de sonatas para clave de Domenico Scarlatti que la OBS registró en un disco de su propia marca, OBS Prometeo, en 2010. El CD incluye, además, piezas vocales, una sinfonía y algunas de las *Sonatas* de Scarlatti en las que se basó Avison, interpretadas al clave por Nicolau de Figueiredo, director del conjunto en el resto del disco.

7 Tales como el brasileño Joaquim Antonio Da Silva Callado y el caboverdiano Eugénio Tavares. En el concierto en Baeza del 4 de diciembre de 2010 el grupo incluyó alguna pieza contemporánea más.

8 La producción se estrenó en Baeza en la edición de 2003.


REAL COMPAÑÍA ÓPERA DE CÁMARA

Ifigenia
Olga Pitarch, *soprano*
Achille
Betsabée Haas, *soprano*
Agamennone
Leif Aruhn-Solén, *ténor*
Ulisse
Marina Pardo, *mezzo-soprano*
Arcade
Céline Ricci, *soprano*

Giovanni Dalla Vecchia, *Premier Violon*
Ilia Korol, Emanuele Marcante, *Violons I*
Hélène Lacroix, Vassilios Tsotsolis, Giovanni Zordan, *Violons II*
Marcial Moreiras, Marie Saint Loubert Bié, *Altos*
Giovanna Barbati*, Roberto Alonso, *Violoncelles*
Juan Jaime Ruiz Leite, *Contrebasse*
Barbara Ferrara, *Hautbois I* Kathryn Elkin, *Hautbois II*
François de Rudder, *Basson*
Nicolas Chedmail, *Cor I* Philippe Bord, *Cor II*
Hiram Santos, *Timbales* Marta Graziolino*, *Harpe*
Benoît Hartoin*, *Clavecin*
(430Hz - tempérament Vallotti)

* *continuo*

Juan Bautista Otero
direction musicale

4

Lors de sa création, dans le cadre du Festival International de Musique de Sarrebourg, ce spectacle avait également pour artisans

Isidro Olmo Castillo, *direction adjointe*
Otero-Olmo, *mise-en-scène*
Joaquim Roy, *scénographie*
Montserrat Figueras, *lumière*
Lewis Amarante, Kutsuma Nakprasit, Rubén Zamora «Gato», *maquillage et coiffure*
RCOC-Laura García, *vestiaire*
Jordi Castells, *construction scénographique*

Lea Maria Touzé,Safak Kilic, *coordination technique et montage scénique (France)*
Raúl Alonso, Diego A. Otero, *coordination technique et montage scénique (Espagne)*
Carles Roca, Mercé Puy, Rosi Cuadrado, *management et production* Daniel Buch, *rcoc-webmaster*

La Real Compañía Ópera de Cámara, pour cette production discographique, bénéficie du soutien de:
Vania produccions - Institut Ramón Llull - Institut Valencià de la Música
Generalitat de Catalunya - María Luz Senra

REMERCIEMENTS / AGRADECIMIENTOS

Desearíamos agradecer la colaboración de la
Biblioteca del Conservatorio di San Pietro a Majella de Napoles y de la Biblioteca Real de Madrid,
por facilitar el estudio de los manuscritos de Ifigenia in Aulide para la realización de nuestra partitura.
A Quim y Montse por impregnar su proyecto común con nuestra música.
A la familia Olmo Castillo y a toda mi gente por su apoyo en los momentos difíciles.

Edition de la partition et matériel d'orchestre : Juan Bautista Otero pour RCOC Éditions

Real Compañía Ópera de Cámara
Juan Bautista Otero

5

FIG. 1 Reparto del CD *Martín y Soler. Ifigenia en Aulide*, 2 CDs [K617, 192/2 (2007)].

como complemento a un *Miserere* del compositor aragonés, principal atractivo del CD. El dominio de la música sacra se reparte entre lo litúrgico (misas, motetes, lamentaciones, oficios de vísperas…) y lo paralitúrgico (villancicos, cantadas, tonos a lo divino).

2 Intérpretes y productores

Si el repertorio es mayoritariamente español, también lo son los intérpretes y los productores de las grabaciones, aunque hay excepciones. En el listado se repiten algunos conjuntos, solistas y sellos discográficos, lo que tiene que ver en buena medida con proyectos institucionales que se comentarán más abajo. Empezando por las excepciones, hay ocho discos de producción no española, aunque en tres de los casos los conjuntos sí lo son: *Esta dulzura amable*, un disco con cantatas sacras de José de Nebra que María Espada como solista y el conjunto Al Ayre Español de Eduardo López Banzo registraron en el sello holandés Challenge en 2011; la ya reseñada ópera de Martín y Soler grabada por Juan Bautista Otero en el sello K617; y una reciente (2020) edición no venal del Pontificio Istituto di Musica Sacra y Ediciones Paolinas de Roma en torno a Juan Francés de Iribarren en la que, junto

FIG. 2 Portada del CD *Cæli porta. 17th-Century Sacred Music from Lisbon & Granada* [Guild, 7323 (2008)].

a la Schola Gregoriana del Pontificio Istituto di Musica Sacra de Roma dirigida por Franz Karl Prassl, participaron los Pueri Cantores de Málaga y la Capilla de Música Maestro Iribarren del malagueño Antonio del Pino. Los otros cinco corresponden a la ya citada grabación de Jean-Christophe Frisch en el sello francés Arion (*Daphné sur les ailes du vent*); a dos grabaciones portuguesas de las que ya también se ha hablado (la de la Orquestra Barroca Casa da Música en marca propia; la del grupo Sete Lágrimas en el sello Arte das Musas); *Cæli porta. 17th-Century Sacred Music from Lisbon & Granada*, un registro del Coro del Queen's College de Oxford dirigido por Owen Rees en el sello británico Guild (2008) (FIGURA 2); y *"Gulumbá, gulumbé". Resonancias de África en el Nuevo Mundo*, grabación del grupo Ars Longa de La Habana dirigido por Teresa Paz, que editó en 2013 Colibrí, marca del Instituto Cubano de la Música.

Del resto de referencias, dominan las hechas desde Andalucía: cuatro fueron editadas por Almaviva, marca institucional de la Junta de Andalucía, cuatro por Prometeo, sello de la OBS[9], tres por el sello sevillano Lindoro (cuyo productor, José

9 Desde hace unos años, el sello belga Passacaille edita las grabaciones de la OBS, pero no solo las nuevas, sino que también se está encargando de reeditar los discos antiguos: dos de los que aquí nos conciernen han sido ya publicados bajo su marca.

María Martín Valverde, es el mismo de Almaviva), uno es edición propia del Coro Ziryab de Córdoba y otro es de IBS Classical, sello granadino que se ha convertido en los últimos años en la más importante marca española de música clásica. Además, seis discos pertenecen a dos sellos ya desaparecidos: cuatro al madrileño Verso y dos al aragonés Arsis. Otros dos fueron editados por la Sociedad Española de Musicología, uno por el sello del Festival de Música Antigua de Aranjuez y otros dos salieron con la marca de sus grupos (Lauda, vinculado al conjunto madrileño La Grande Chapelle, y Tempus, al valenciano Harmonia del Parnàs).

En los sellos españoles dominan los conjuntos españoles, aunque hay un par de excepciones: el Ensemble Gilles Binchois y la Cappella Mediterranea grabaron para Almaviva. Por su parte, el contratenor inglés Mark Chambers grabó en Lindoro acompañado por el teclista jerezano Andrés Cea. La mayor presencia es la de la OBS, con cinco discos en los que colabora con diversos conjuntos corales, seguido por el grupo murciano La Danserye, con cuatro, en dos de ellos con su grupo vocal adscrito, la Capella Prolationum. La Orquesta de Córdoba figura con dos referencias, y el hecho es singular pues los conjuntos sinfónicos son raramente relacionados con la música del período. También con dos referencias figura la laudista y musicóloga Alicia Lázaro, que grabó al frente de un mismo grupo con dos nombres diferentes. Algunos importantes conjuntos españoles como Forma Antiqva, La Grande Chapelle, Estil Concertant, Los Músicos de Su Alteza o Harmonia del Parnás también han dejado su huella, así como el conjunto asociado a la Universidad de Salamanca. El Coro Juan Navarro Hispalensis, grupo sevillano fundado en su día por Alonso Salas y hoy ya desaparecido, y la gaditana Real Capilla del Pópulo completan la nómina.

3 Atalaya sobre el patrimonio andaluz

El trabajo sobre el patrimonio musical andaluz ha sido siempre una constante del FeMAUB, una labor que a veces se ha cruzado con la de otras instituciones, y todo ello ha quedado reflejado en la discografía, especialmente a través de dos proyectos. El primero se inició en 1991[10] y fue impulsado por la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía: una colección de discos con el título genérico de "Documentos Sonoros del Patrimonio Musical de Andalucía", cuyas ediciones recibieron la marca comercial de Almaviva. La colección se convirtió pronto en una de las más sólidas iniciativas puestas en marcha por institución española alguna y solo decayó cuando lo hizo el propio sector discográfico[11].

El círculo virtuoso con el tratamiento del patrimonio sonoro se cumple cuando la música es sacada de los archivos, editada, publicada, interpretada en público y registrada en formatos accesibles comercialmente, y ese objetivo lo cumplió de sobra Almaviva, que buscó siempre la calidad final del producto recurriendo, cuando era necesario, a grandes conjuntos internacionales. De los cuatro CDs de Almaviva vinculados al FeMAUB, dos fueron registrados por dos grandes agrupaciones europeas, una de ellas en pleno apogeo y otra que estaba dando sus primeros pasos.

10 Con un disco con música de Cristóbal de Morales registrado por el conjunto británico The Hilliard Ensemble: *Cristóbal de Morales. Missa Mille Regretz*, The Hilliard Ensemble [Documentos Sonoros del Patrimonio Musical de Andalucía, Almaviva, DS-0101 (1991)].

11 La última publicación como Almaviva data de 2017 y estuvo dedicada al histórico *I Concurso de "Cante Jondo". Granada, 1922* [Documentos Sonoros del Patrimonio Musical de Andalucía, Almaviva, DS-0210 (2017)]. El catálogo de 210 grabaciones de Almaviva puede consultarse en <http://www.almaviva.es/index.php>.

Fig. 3 Portada del CD *Rodrigo de Ceballos (*ca*. 1533-1581)* [Almaviva, Documentos Sonoros del Patrimonio Musical de Andalucía, DS0136 (2003)].

El Ensemble Gilles Binchois de Dominique Vellard era uno de los grupos punteros de toda Europa en la interpretación de la música medieval (menos conocido era aún por sus prestaciones en la del Renacimiento) cuando en 2002 afrontó el registro de un álbum dedicado a Rodrigo de Ceballos (*ca.* 1533-1581) a partir de la publicación de las obras completas del compositor que acababa de realizar en cinco volúmenes el Centro de Documentación Musical de Andalucía en edición del musicólogo estadounidense Robert J. Snow (Figura 3). Natural de Aracena, Ceballos pasó por algunas de las más importantes capillas andaluzas de la época, incluidas las de las catedrales de Sevilla, Córdoba y Granada, ciudad en la que falleció; fue, además, un maestro de amplia difusión en el Nuevo Mundo, como tantos otros compositores andaluces. El álbum recoge una muestra significativa de su obra: además de una misa, una *Salve* y un oficio de Vísperas, y las dos lamentaciones que se han conservado de él, que se complementan con un motete de Viernes Santo.

El maestro argentino Leonardo García Alarcón estaba diseñando aún la formación de su Cappella Mediterranea cuando recibió el encargo de un proyecto

andaluz que pasaría por el festival en 2003[12] y al año siguiente sería publicado por Almaviva con el título de *Maestros andaluces en Nueva España*. El repertorio, en buena parte inédito gracias al trabajo del musicólogo peruano Aurelio Tello con los manuscritos del convento de la Santísima Trinidad de Puebla[13], recogía villancicos y tonos de maestros que tuvieron, de un modo u otro, vinculación con los dos ámbitos (el andaluz y el del virreinato mexicano). Entre ellos se contaban algunos compositores ya bastante conocidos del Barroco hispano como Durón e Hidalgo y otros que lo eran mucho menos como Diego José de Salazar, Antonio de Salazar, Matías Ruiz o Francisco Sanz. Contando con el barítono Furio Zanasi y la soprano Adriana Fernández como solistas, este fue el primer disco del conjunto de García Alarcón, que en los siguientes años se convertiría en uno de los grupos más influyentes del Barroco europeo gracias, entre otras cosas, a su estrecha vinculación con el Festival de Ambronay.

Antes de estos dos trabajos, Almaviva había publicado ya el primer disco monográfico dedicado a Pedro Rabassa (*ca.* 1683-1767), un maestro barcelonés que pasó cuarenta años como maestro de capilla de la Catedral de Sevilla. El álbum se grabó justo durante el festival de 2001, en el Auditorio del Hospital de Santiago de Úbeda, y recogía un *Miserere*, un *Stabat Mater* y cuatro motetes. La interpretación corrió a cargo de cinco reconocidos solistas (Isabel Álvarez, Alicia Borges, David Sagastume, Josep Benet y Jordi Ricart) y del Coro y la Capilla Instrumental Juan Navarro Hispalensis, una agrupación sevillana que tendría notable relevancia en los años siguientes, ya que fue cantera fundamental del Coro Barroco de Andalucía, posiblemente el más importante proyecto coral de esas características surgido en la región, que dejaría también un importante rastro discográfico que podemos hacer arrancar en 2006.

En noviembre de aquel año, Almaviva registró un disco con el título de *Serpiente venenosa. Música en las Catedrales de Málaga y Cádiz en el siglo XVIII,* registro que no se publicaría hasta 2008. La OBS se unía al Coro Barroco de Andalucía y dos importantes solistas, la soprano María Espada y el contratenor David Sagastume para, bajo la batuta del maestro suizo Diego Fasolis, ofrecer un recorrido por obras litúrgicas y paralitúrgicas de Juan Francés de Iribarren, Jaime Torrens, Juan Domingo Vidal, Luis de Mendoza y Lagos y Francisco Delgado, los dos primeros maestros de capilla en Málaga y los otros tres en Cádiz. El repertorio abarca más de medio siglo de música, pues Torrens y Vidal fueron maestros fallecidos ya en el siglo XIX, por lo que el álbum tiene enorme interés para el conocimiento de la evolución del estilo. Pero su trascendencia alcanza también a otras dos circunstancias. La primera se ha sugerido ya: es este el primer álbum en el que participa el Coro Barroco de Andalucía, una iniciativa impulsada por la OBS que incluía un amplio período de formación, que fue sustentado primero por la Obra Social y Cultural de Caja San Fernando y después directamente por la Junta de Andalucía, con la idea de crear un coro profesional independiente. La realidad del mercado hizo fracasar el proyecto, aunque acabó propiciando la formación de

12 El conjunto se presentó en el Auditorio de San Francisco de Baeza el 29 de noviembre de 2003.

13 Estos materiales pasaron hace décadas al Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical "Carlos Chávez" (CENIDIM) de la Ciudad de México, donde se conservan bajo el nombre de "Colección Sánchez Garza".

Vandalia, uno de los más destacados conjuntos españoles de polifonía de nuestros días cuyo primer trabajo discográfico está también vinculado con el FeMAUB, como luego se detalla.

La segunda circunstancia tiene que ver con otro importante proyecto patrimonial que vino a imbricarse con el de los "Documentos Sonoros". Fue puesto en marcha en 2005 por la Consejería de Economía, Innovación y Ciencia de la Junta de Andalucía a través de los Vicerrectorados de Cultura de las Universidades andaluzas, buscando promover, difundir y compartir las iniciativas culturales surgidas en dichas universidades. Su nombre, Atalaya, y este álbum de Almaviva (aún no bajo su paraguas), iba a servir de modelo para su más visible realidad, su proyecto de Recuperación del Patrimonio Musical Andaluz que se puso en marcha en 2009 con la participación de la OBS.

Aquel año, la OBS ponía en marcha su propio sello, al que llamaría OBS-Prometeo, para ofrecer la primera grabación salida de Atalaya, *Arde el furor intrépido* (Figura 4)[14]. El maestro Fasolis se ponía otra vez al frente del conjunto y repetía como solista María Espada, esta vez junto al contratenor José Hernández Pastor, para interpretar una serie de villancicos y cantadas de los maestros malagueños Francés de Iribarren y Torrens. Atalaya se sustanciaba en un proyecto anual que seguía las fases anteriormente descritas: localización de material en archivos andaluces, encargo a un musicólogo para su estudio y edición, interpretación en conciertos y grabación.

En 2010, la OBS ofrecía dos nuevas referencias a través de Prometeo. Una de ellas (el acercamiento a Scarlatti y Avison con la voz de Carlos Mena y la dirección de Nicolau de Figueiredo) ha sido ya comentada. La otra era un nuevo jalón del Proyecto Atalaya: a la OBS se unía esta vez la soprano Raquel Andueza y el conjunto coral La Hispanoflamenca que dirigía Bart Vandewege para otro monográfico dedicado a Rabassa. La batuta era esta vez la del italiano Enrico Onofri y el CD, titulado *Et in terra pax. Música para la Catedral de Sevilla*, incluía primeras grabaciones de una misa, un par de lamentaciones, dos salmos y unas letanías.

Realizado también a través de Atalaya, más vinculación con el FeMAUB tendría aún el programa que OBS-Prometeo presentó con el título de *Espacios sonoros en la Catedral de Jaén. Juan Manuel de la Puente (1692-1753)*, que recogía música de este maestro de la catedral giennense salida de dos producciones diferentes de los años 2011 y 2012, la primera de las cuales fue estrenada en la propia Catedral de Jaén el 26 de noviembre de 2011, dentro del XV FeMAUB (Figuras 5a y 5b, en páginas siguientes). El álbum incluye dos grandes obras policorales (un monumental *Miserere* a 18 voces en siete coros y el villancico *A dónde, niña hermosa*, para 10 voces en tres coros) y piezas camerísticas para voz sola con acompañamiento de violines (una tonada y dos cantatas). Los solistas son María Espada, Marta Infante y Jesús García Aréjula y el coro no es otro que el Barroco de Andalucía, aunque aquí se presenta ya como Vandalia, nombre con el que subsiste hoy convertido en un grupo vocal de cámara[15]. Lamentablemente, y debido a diversas trabas administrativas, la OBS presentó sus últimos conciertos con el soporte de Atalaya en 2017[16].

14 El registro se había grabado en Sevilla a principios de 2008 y es uno de los reeditados por Passacaille: *Arde el Furor. 18th century Andalusian Music*. Orquesta Barroca de Sevilla, Diego Fasolis, dir. [Passacaille PAS1031 (2017)].

15 Reeditado también recientemente por Passacaille: *Juan Manuel de la Puente: Music at the Cathedral of Jaén*, Orquesta Barroca de Sevilla, Enrico Onofri, dir. [Passacaille PAS1037 (2018)].

16 Fue con una versión del *Stabat Mater* de Pergolesi salida de la mano de Francés de Iribarren que se conserva en la Catedral de Málaga: *Contrafacta. Stabat Mater & Motets. Pergolesi, Iribarren*. Orquesta Barroca de Sevilla. Enrico Onofri, dir. [Passacaille PAS1094 (2021)].

Fig. 4 Portada del CD *Arde el furor intrépido. Música de la Catedral de Málaga en el siglo XVIII* [OBS Prometeo, OBS-01 (2009)].

4 Ministriles y otras yerbas

Formado en Calasparra (Murcia) por los hermanos Fernando, Juan Alberto, Luis Alfonso y Eduardo Pérez Valera, el conjunto de ministriles La Danserye ha llevado la reconstrucción musicológica de sus programas al límite. No solo se fabrican sus propios instrumentos, sino que tocan directamente de las fuentes originales, sin modernizar la notación (incluso sin eliminar las erratas) y cuando trabajan con cantantes (un grupo vocal vinculado, la Capella Prolationum) usan la técnica del *canto de facistol*, es decir, se disponen todos en torno a un único facistol para leer de un mismo libro, como está documentado históricamente en algunas circunstancias. De los cuatro discos de La Danserye vinculados al FeMAUB, los dos primeros son puramente instrumentales. Fueron editados en 2013, uno por el sello de la SEdeM con el título de *Ministriles novohispanos*, que incluye piezas del manuscrito 19 de la Catedral de Puebla (México; Figura 6, siguiente página); otro, por el sello Lindoro, que, con el título de *Yo Te Quiere*

Fig. 5 (a) Eligio Quinteiro; (b) Orquesta Barroca de Sevilla y Coro Juan Manuel de la Puente en el coro de la Catedral de Jaén (FeMAUB 2011). Producción *Espacio, sonido y afectos en la Catedral de Jaén* que resultaría en la grabación *Espacios sonoros en la Catedral de Jaén. Juan Manuel de la Puente (1692-1753).* Fotografías: Michal Novak.

Fig. 6 El Ensemble La Danserye en la Sacristía de la Catedral de Jaén en 2012 grabando el CD *Ministriles novohispanos: obras del manuscrito 19 de la Catedral de Puebla de los Ángeles* [Sociedad Española de Musicología, El Patrimonio Musical Hispano, 31 (2013)]. Fotografía: José Manuel Pedrosa.

Matare se basa en una selección del Manuscrito 975 de la Biblioteca Manuel de Falla de Granada. En ambos casos, se trata de raros manuscritos pensados para los conjuntos de vientos de las capillas[17].

En sus otros dos discos, La Danserye presenta repertorio sacro acompañando a la Capella Prolationum. El sello Lindoro publicó en 2014 su acercamiento a la música del mexicano Francisco López Capillas (1614-1674), un compositor anclado en la polifonía del Renacimiento, como las piezas aquí registradas muestran: dos misas, cuatro motetes y la única obra en castellano conservada del músico, un *Alabado*. En 2017, IBS Classical publicó *Chanzonetas*, una colección de villancicos a tres, cuatro, cinco, seis y ocho voces salidos del conocido como *Cancionero de Oaxaca*, que contiene música de Gaspar Fernández (1563/71-1629), quien fuera maestro de capilla de las catedrales de Guatemala y Puebla, en una veintena de casos sobre poemas del baezano Alonso de Bonilla (Figura 7).

En la música de López Capillas hay un uso sorprendente de cánones enigmáticos que le valieron al compositor el sobrenombre de "Ockeghem

17 La mayoría de los proyectos discográficos del FeMAUB han sido objeto de numerosas reseñas discográficas en revistas de música. Algunos, como estos dos CDs de La Danserye, han sido también reseñados en revistas académicas de musicología; véase Kirk, Douglas. "Instrumentistas modernos que evocan el sonido de los ministriles de Granada del siglo XVI y de Puebla del siglo XVII". *Revista de Musicología*, 37, 2 (2014), pp. 663-671.

Fig. 7 Galleta del CD *Chanzonetas. Gaspar Fernández & Alonso de Bonilla (1614-1616)* [IBS Classical, IBS182017 (2017)].

mexicano". Estos procedimientos recuerdan a los que Alonso Lobo, el compositor de Osuna que fue maestro de capilla en Toledo y Sevilla, empleó también en sus misas *Prudentes virgines* y *Beata Dei genitrix*, que estaban sin grabar hasta que Albert Recasens lo hizo con su Grande Chapelle para su sello (Lauda), una importantísima aportación al rescate del repertorio andaluz hecha desde fuera de Andalucía (Figura 8, siguiente página)[18].

Además de grabar junto a José Luis Temes las sinfonías de un asturiano que trabajó en Jaén (Ramón Garay), la Orquesta de Córdoba aportó también su colaboración para un disco singular de recuperación de patrimonio, el que en 2013 grabó el Coro Ziryab (también cordobés) con el *Stabat Mater* de Carlos Gutiérrez de los Ríos, un noble ilustrado (fue VI Conde de Fernán Núñez), que escribió la obra –única pieza suya que nos ha llegado– en Lovaina en 1793. En el disco se incluye, además, el versículo *Domine ad adjuvandum me* y el salmo *Dixit Dominus* puestos en música en 1799 por Jaime Balius, que fue maestro de capilla de la Catedral de Córdoba entre 1785 y 1822.

18 Este CD ha sido uno de los proyectos discográficos del FeMAUB más reseñados; véase <https://www.laudamusica.com/discografia-info.php?ref=LAU013&sec=5> [consulta 30-04-2021].

Fig. 8 Portada del CD *Alonso Lobo: Misas "Prudentes virgines" – Beata Dei genitrix* [Lauda, LAU013 (2013)].

Fundado en 1993 por Javier Sáenz-López Buñuel, el Coro Ziryab es uno de esos múltiples conjuntos de cámara vocales que se mueven en Andalucía entre el mundo de lo amateur y lo profesional. Lo mismo ocurre con el Conjunto Vocal Virelay, que está vinculado a la Catedral de Cádiz, y del que surge la Real Capilla del Pópulo, que con dirección de Jorge Enrique García dejó en 2020 en la SEdeM un álbum dedicado a Antonio Juanas (1762/63-1822), músico soriano, que se postuló como maestro de capilla en Jaén en la década de 1780 y acabó consiguiendo ese puesto en la Catedral Metropolitana de México, que mantuvo 30 años (1791-1821). El álbum se alimenta de un par de fuentes y documenta la pervivencia del estilo antiguo en fecha tan tardía, pues se trata básicamente de un conjunto de obras sacras escritas a cuatro voces con bajo continuo (Figura 9).

Aunque se salgan del ámbito de los intérpretes y compositores andaluces, también pasaron por el FeMAUB y conviene destacar los rescates discográficos de otros compositores españoles de interés, como los tres músicos valencianos (José

Fig. 9 Antonio Juanas, antífona *Lumen ad revelationem*, inicio, grabada en el CD *Antonio Juanas. Música coral para la Catedral de México* [Sociedad Española de Musicología, El Patrimonio Musical Hispano, 38 (2020)] (México, Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México, MS A2036). Fotografía: Salvador Hernández Pech.

Pradas, 1689-1757; Pascual Fuentes, 1721-1768; y Francisco Morera, 1731-1793) que difundió el conjunto Estil Concertant en el sello Arsis (2000). Al segoviano Jerónimo de Carrión (1660-1721) lo recuperó para la vida concertística Alicia Lázaro, dejando dos álbumes para el sello Verso publicados en 2002 y 2007[19], que incluyen una misa, una lamentación y, sobre todo, villancicos. Posiblemente aragonés, a Juan de Aragüés (*ca*. 1710-1793) se lo vincula con la Universidad de Salamanca, y fue justo la Academia de Música Antigua de la universidad salmantina con dirección de Bernardo García-Bernalt quien en un disco también del sello Verso (2012) recuperó de él una misa, un *Miserere*, una *Salve* y varios villancicos.

Conclusión

Todo este caudal de música antigua que pasó un día por las sedes del FeMAUB puede seguir escuchándose gracias a la moderna tecnología de la grabación sonora. Quizá para el futuro haya que apuntar más hacia las plataformas de video, ventanas privilegiadas hoy (sobre todo en estos años de pandemia) para el conocimiento y disfrute de tanta y tan bien servida experiencia artística[20].

19 Curiosamente, el nombre del grupo cambió de un álbum a otro, de Capilla Jerónimo de Carrión a Capilla de Los Elementos.

20 El FeMAUB ya ha comenzado a dar pasos en este sentido, con la retransmisión en *streaming* y posterior alojamiento en el Canal de YouTube de buena parte de las producciones ofrecidas en 2020. Véase <https://www.youtube.com/c/FestivaldeMúsicaAntiguaÚbedayBaezaFeMAUB/featured> [consulta 30-04-2021].

Anexo Listado de grabaciones (orden cronológico de publicación)

	Título	Intérpretes	Productora
1	*Villancicos al Nacimiento. Maestros de la Capilla Musical del s. XVIII en la Catedral de Valencia*	Estil Concertant, Juan Luis Martínez, dir.	Arsis
2	*Pedro Rabassa (1683-1767). Miserere*	Coro y Capilla Instrumental "Juan Navarro Hispalensis", Josep Cabré, dir.	Almaviva, Documentos Sonoros del Patrimonio Musical de Andalucía
3	*Jerónimo de Carrión (1660-1721). Calendas. El tiempo en las catedrales*	Capilla Jerónimo de Carrión. Alicia Lázaro, dir.	Verso
4	*Rodrigo de Ceballos (ca. 1533-1581)*	Ensemble Gilles Binchois, Dominique Vellard, dir.	Almaviva, Documentos Sonoros del Patrimonio Musical de Andalucía
5	*Maestros andaluces en Nueva España*	Capella Mediterranea, Leonardo García Alarcón, dir.	Almaviva, Documentos Sonoros del Patrimonio Musical de Andalucía
6	*José de Nebra (1702-1768). Miserere*	Los Músicos de Su Alteza, Luis Antonio González Marín, dir.	Música Antigua Aranjuez
7	*Insólito estupor. Villancicos, saynetes, cantadas... y una batalla*	Forma Antiqva, Aarón Zapico, dir.	Arsis
8	*Jerónimo de Carrión (1660-1721). "Ah de los elementos"*	Capilla Jerónimo de Carrión, Escolanía de Segovia, Grupo infantil de danza La Esteva y Danzantes de San Pedro Gaíllos, Alicia Lázaro, dir.	Verso
9	*Martín y Soler. Ifigenia en Aulide*	Real Compañía Ópera de Cámara, Juan Bautista Otero, dir. mus. y escénico	K617
10	*Serpiente venenosa. Música en las catedrales de Málaga y Cádiz en el siglo XVIII*	Orquesta Barroca de Sevilla y Coro Barroco de Andalucía, Diego Fasolis, dir.	Almaviva, Documentos Sonoros del Patrimonio Musical de Andalucía
11	*Cæli porta. 17th-Century Sacred Music from Lisbon & Granada*	The Choir of The Queen's College Oxford; Charlotte Philips, órgano, Owen Rees, dir.	Guild
12	*Diaspora PT*	Sete Lágrimas, Filipe Faria y Sergio Peixoto, dirs.	Arte das Musas
13	*Arde el furor intrépido. Música de la Catedral de Málaga en el siglo XVIII*	Orquesta Barroca de Sevilla, María Espada, soprano, José Hernández Pastor, altus, Diego Fasolis, dir.	OBS Prometeo
14	*Orquestra Barroca Casa da Música - ao vivo 2009*	Orquesta Barroca Casa da Música y Coro Casa da Musica, Antonio Florio, dir.	Casa da Música
15	*Domenico Scarlatti: "Salve Regina"*	Orquesta Barroca de Sevilla, Carlos Mena, contratenor, Nicolau de Figueiredo, clave y dir.	OBS Prometeo
16	*Daphne sur les ailes du vent. Baroque around the World*	Ensemble XVIII 21-Le Baroque Nomade, Jean-Christophe Frisch, dir.	Arion

Nº de catálogo	Año	Duración	Edición FeMAUB	Autor texto libreto	Observaciones
4180	2000	1:10:44	IV FeMAUB 2000	José Climent	
DS0135	2002	55:30	V FeMAUB 2001	Andrés Cea Galán	Disco grabado en el Auditorio del Hospital de Santiago de Úbeda en diciembre de 2001
VRS2008	2002	1:10:51	V FeMAUB 2001	Alicia Lázaro	
DS0136	2003	1:06:29	VI FeMAUB 2002	José López Calo	
DS139	2004	1:05:41	VII FeMAUB 2003 y IX FeMAUB 2005	Aurelio Tello	
MAA005	2006	1:07:40	IX FeMAUB 2005	Luis Antonio González Marín	
4217	2006	1:10:40	XII FeMAUB 2008	Carlos Martínez Gil	
VRS2058	2007	55:00	V FeMAUB 2001	Alicia Lázaro	
192/2	2007	2:38:00	VIII FeMAUB 2003	Juan Bautista Otero	2 CDs
DS150	2007	1:05:41	X FeMAUB 2006	Marcelino Díez Martínez	
7323	2008	1:00:32	XI FeMAUB 2007	Owen Rees	
MU0103	2008	1:02:53	XIV FeMAUB 2010	João Soeiro de Carvalho	
OBS-01	2009	1:07:19	XIII FeMAUB 2009	José Manuel Villarreal	Reed. Passacaille PAS1031 (2017)
CDM006	2009	1:02:00	XIV FeMAUB 2010	[no contiene notas]	Grabación en directo
OBS-02	2010	1:06:00	XI FeMAUB 2007	Joseba Berrocal	
124	2010	2:20:54	XIII FeMAUB 2009	Jean-Christoph Frisch y Cyrille Gerstenhaber	2 CDs

	Título	Intérpretes	Productora
17	*Pedro Rabassa (1683-1767). Et in terra pax. Música para la Catedral de Sevilla*	Orquesta Barroca de Sevilla y La Hispanoflamenca, Raquel Andueza, soprano, Enrico Onofri, dir.	OBS Prometeo
18	*Esta Dulzura Amable: Sacred Cantatas by José de Nebra*	Al Ayre Español, María Espada, soprano, Eduardo López Banzo, dir.	Challenge Classics
19	*Juan de Aragüés [c. 1710-1793]. ¡Ah de las esferas! Música para la Capilla de la Universidad de Salamanca*	Academia de Música Antigua y Coro de Cámara de la Universidad de Salamanca, Bernardo García-Bernalt, dir.	Verso
20	*Espacios sonoros en la Catedral de Jaén. Juan Manuel de la Puente (1692-1753)*	Orquesta Barroca de Sevilla y Vandalia, María Espada, soprano; Marta Infante, mezzosoprano; Jesús García Aréjula, barítono; Enrico Onofri, dir.	OBS Prometeo
21	*Ramón Garay. Las diez sinfonías*	Orquesta de Córdoba, José Luis Temes, dir.	Verso
22	*Ángeles o calandrias. Cantar al órgano en la España de los siglos XVI y XVII*	Mark Chambers, contratenor (tiple) y Andrés Cea, órgano	Lindoro
23	*Alonso Lobo: Misas Prudentes virgines - Beata Dei genitrix*	La Grande Chapelle, Albert Recasens, dir.	Lauda
24	*Ministriles novohispanos: obras del manuscrito 19 de la Catedral de Puebla de los Ángeles*	Ensemble La Danserye, Fernando Pérez Valera, dir.	Sociedad Española de Musicología
25	*"Yo te quiere matare". Ministriles en Granada en el siglo XVI*	Ensemble La Danserye, Fernando Pérez Valera, dir.	Lindoro
26	*"Gulumbá, gulumbé". Resonancias de África en el Nuevo Mundo (negrillas de los siglos XVI y XVII)*	Conjunto de Música Antigua Ars Longa de La Habana	Ars Longa / Colibrí
27	*Patrimonio Histórico Musical de Córdoba. "Stabat Mater" – Conde de Fernán Núñez. "Domine y Dixit Dominus" – Jaime Balius y Vila*	Orquesta de Córdoba y Coro Ziryab, Javier Sáenz-López, dir.	Coro Ziryab Ediciones
28	*Francisco López Capillas (1614-1674). Missa Re Sol. Missa Aufer a nobis. Motetes*	Capella Prolationum & Ensemble La Danserye, Fernando Pérez Valera, dir.	Lindoro
29	*La Dorinda. Francesco Corradini (1690-*ca. *1769)*	Harmonia del Parnàs, Marian Rosa Montagut, dir.	Tempus
30	*Chanzonetas. Gaspar Fernández. Alonso de Bonilla (1614-1616)*	Capella Prolationum & Ensemble La Danserye, Fernando Pérez Valera, dir.	IBS Classical
31	*Antonio Juanas. Música coral para la Catedral de México*	Real Capilla del Pópulo, Jorge Enrique García, dir.	Sociedad Española de Musicología
32	*Francés de Iribarren & Cía. De Lamentatione*	Schola Gregoriana del Pontificio Istituto di Musica Sacra, Pueri Cantores Málaga y Capilla de Música "Maestro Iribarren", Luis M. Pacetti, tenor; Franz Karl Prassl y Antonio del Pino, dirs.	Pontificio Istituto di Musica Sacra y Ediciones Paolinas de Roma

Nº de catálogo	Año	Duración	Edición FeMAUB	Autor texto libreto	Observaciones
OBS-06	2010	58:00	XIV FeMAUB 2010	Juan María Suárez Martos	
CC 72509	2011	1:05:12	XV FeMAUB 2011	Eduardo López Banzo y Juan Ángel Vela del Campo	
VRS2009	2012	1:05:00	X FeMAUB 2006	Bernardo García-Bernalt	
OBS-09	2012	55:00	XV FeMAUB 2011	Javier Marín-López y José Antonio Gutiérrez Álvarez	Reedición: Passacaille PAS1037 (2018)
VRS2099	2012	3:22:37	XV FeMAUB 2011	José Luis Temes	Colección Fundación BBVA 3 CDs
NL3017	2012	1:12:00	XV FeMAUB 2011	Andrés Cea Galán	
LAU013	2013	1:01:08	XVI FeMAUB 2012	Javier Marín-López	
El Patrimonio Musical Hispano, nº 31	2013	1:03:29	XVI FeMAUB 2012	Javier Marín-López	
NL3019	2013	1:05:00	XVIII FeMAUB 2014 y XX FeMAUB 2016	Juan Ruiz Jiménez y Ensemble La Danserye	
s.n.	2013	59:25	XIX FeMAUB 2015	Omar Morales Abril	
s.n.	2013	45:48	XVII FeMAUB 2013	Juan Miguel Moreno Calderón, Luis Pedro Bedmar Estrada y Gonzalo J. Herreros Moya	
NL3025	2014	58:00	XVII FeMAUB 2013	Javier Marín-López y Fernando Pérez Valera	
TPM 003	2017	57:35	XX FeMAUB 2016	Marian Rosa Montagut	
IBS182017	2017	1:09:07	XVIII FeMAUB 2014	Javier Marín-López y Fernando Pérez Valera	
El Patrimonio Musical Hispano, nº 38	2020	48:36	XXI FeMAUB 2017	Javier Marín-López	
s.n.	2020	51:54	XXIII FeMAUB 2019	Sin firma [Antonio del Pino]	Grabación en directo. Edición no venal

Resumen

Entre 2000 y 2020, el Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza (FeMAUB) cuenta con setenta y ocho grabaciones en directo de conciertos completos efectuadas por Radio Clásica (RTVE), Canal Sur Televisión (RTVA), la Universidad de Jaén, productoras privadas y otras promovidas por el propio festival. De entre ellas, se ha realizado a su vez una cuidada selección publicada en un triple CD conmemorativo del vigésimo quinto aniversario del festival dentro de la serie "Documentos Sonoros del Patrimonio Musical de Andalucía" (Centro de Documentación Musical de Andalucía). El presente texto, como complemento a dicha labor, aborda las grabaciones bajo una perspectiva sociológica que da cuenta de los aspectos contextuales en los ámbitos tecnológico y científico, del valor excepcional de los espacios de celebración de los conciertos, y de su contribución a la difusión del acervo histórico de ambas ciudades declaradas de forma conjunta Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO en 2003. Atiende también a diversos parámetros analíticos presentados de forma gráfica, incluye una propuesta de transposición del sentido que vehicula un texto a los registros sonoros entendidos como discursos, y descubre sus grandes posibilidades de comunicación e impacto con una invitación al oyente a una escucha estética que apela al intelecto.

Abstract

Between 2000 and 2020, the Early Music Festival of Úbeda and Baeza (FeMAUB) has achieved seventy eight live concert recordings. Produced and promoted by Radio Clásica (RTVE), Canal Sur Televisión (RTVA), Universidad de Jaén, private companies and the festival itself, these recordings have been the object of a careful selection published on a triple CD on the occasion of the commemoration of the 25th anniversary of the festival in the frame of the series "Documentos Sonoros del Patrimonio Musical de Andalucía" (Centro de Documentación Musical de Andalucía). This text, as a complement to this work, studies these recordings from a sociological point of view in order to assess the technological and scientific context, the exceptional places where the concerts were performed, and their contribution to increase the historical value of both cities jointly declared World Heritage by the UNESCO in 2003. It also discusses several analytical references which are graphically displayed, introduces a proposal for the transposition of the meaning that links a text to sound recordings, understanding them as discourses, and discovers the wide possibilities of communication and impact of the recordings, inviting the audience to an aesthetic listening that brings up the intellect.

LAS GRABACIONES EN VIVO DEL FeMAUB: ALCANCE Y POTENCIALIDADES DE UN MODELO DE DISCURSO SONORO

María del Ser Guillén[1]

La música es el mayor consuelo [...]. Cuanto más densamente esté poblada la Tierra y cuanto más mecánica sea la configuración de la vida, más imprescindible tendrá que ser. Llegará un tiempo en el que [...] conservarla como una reserva de libertad poderosa y no influida deberá considerarse como la tarea más importante de la vida espiritual futura (Elías Canetti, *La provincia del hombre, Carnet de notas*, 1942-1972)

Escuchar es una forma de ver
(William Hellermann, Comisario de la exposición "Sound/Art", Nueva York, 1983)

Introducción

Hacer comprensibles en nuestros días a figuras y obras del pasado, darles cabida en nuestra época y situarlas en nuestro contexto supone no solo un ejercicio de crítica sensible y consciente, sino toda una reflexión a nivel cultural. La presencia, el valor, el conocimiento y el aprecio del arte en su más amplia dimensión, sus implicaciones y su integración como parte de nuestra vida es hoy, y quizá más que nunca, esencial para nuestra existencia como seres humanos, es decir, es humanista. Esa reflexión es necesaria para establecer una relación sensata con las obras maestras del pasado. En el ámbito de la música, aquella a la que Francesco de Sanctis se refiere como la belleza sana de este tiempo disipado y fútil, para atender a cualquier compositor y a cualquier época se pueden obviar estas cuestiones porque lo que los hace inmortales y eternos, a ellos y a su legado, ha de experimentarse de nuevo en cada contexto y, como consecuencia, ha de reelaborarse y reinterpretarse.

1 Doctora en Educación Musical por la Universidad Complutense de Madrid, directora, presentadora y guionista de "Grandes ciclos" y "El jardín de Voltaire" de Radio Clásica (RTVE).

El Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza (FeMAUB) celebra este año su vigésimo quinto aniversario y a lo largo de toda su trayectoria ha sido y es firme su compromiso no solo con la pormenorizada tarea musicológica detrás de cada edición y de cada programa de concierto ofrecido –tal como encontramos en la retrospectiva de su vigésimo aniversario firmada por su director artístico Javier Marín-López[2] y actualizada en el DIRECTORIO incluido en este mismo volumen–, sino también con la idea de ofrecer al público una variada muestra de músicas infrecuentes y de calidad de diferentes épocas, tanto en su forma escrita como en su realización sonora, con una atención preferente al patrimonio musical iberoamericano. En esa tarea, de valor incalculable, realizada por todo el equipo humano que conforma el festival con la dedicación apasionada que los caracteriza, tienen cabida las grabaciones en vivo que se han realizado de varios de los conciertos programados a lo largo de todos estos años, objeto del texto que aquí se presenta[3].

1 Consideraciones previas: aspectos contextuales

A la música, que no es un arte únicamente abstracto ni una codificación escrita de símbolos en partitura sino también un registro sonoro en forma de grabaciones, se la puede contemplar desde una perspectiva sociológica, y aunque se puede considerar que su transmisión no necesite ni presuponga ni exija una comunidad visible, se deben tener en cuenta ciertos matices al respecto. Una obra, en su esencia, está dirigida a una comunidad real, y a través de la grabación y su difusión podrá ser escuchada por individuos de cualquier lugar del mundo, lo que implica al mismo tiempo dotarla de vivencia y de carácter.

Henri Barzun apunta que uno de los grandes logros de nuestra civilización ha sido recuperar mediante instrumentos mecánicos todo el repertorio de la música occidental, además del conocimiento que nos ha brindado de la propia música. Y añade que, antes, los dictados de la moda ocultaban gran parte del pasado musical salvo algunas obras elegidas de modo arbitrario, pero que actualmente compositores injustamente olvidados o de discreto talento vuelven a cobrar vida y a ocupar el lugar que les corresponde. En otras palabras, a todas las creaciones de este arte se les otorga una nueva presencia y vuelven a brillar bajo una luz distinta, al igual que el Renacimiento redescubrió el antiguo mundo de los clásicos y los aseguró gracias a la imprenta, suponiendo un antes y un después en la historia intelectual de Occidente[4].

Por su parte, Tim Blanning da cuenta de que, a finales del siglo XIX, la tecnología había llevado a la música hasta lugares en los que no había estado antes, como los salones o espacios del ámbito privado, y que esa maravilla del sonido grabado irrumpió en la década de 1890[5]. El 12 de agosto de 1877, el inventor americano Thomas Edison registró su voz en un cilindro de papel de estaño, y cuando al año siguiente patentó su "fonógrafo" predijo diez usos posibles para él, empezando por su empleo en las oficinas como instrumento de dictado. Tal

2 Véase MARÍN-LÓPEZ, Javier. "Retrospectiva FMAUB: veinte años de música antigua en Úbeda y Baeza (1997-2016)". *Las Edades de la Música. XX Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza*. Javier Marín-López y Virginia Sánchez-López (eds.). Jaén, FeMAUB, 2016, pp. 7-53.

3 Este trabajo es un complemento a la cuidada labor de selección musical realizada por la autora de esta publicación con la supervisión del director artístico del FeMAUB, Javier Marín-López. Dicha selección será publicada en un triple CD conmemorativo del 25º aniversario del FeMAUB dentro de la serie "Documentos Sonoros del Patrimonio Musical de Andalucía" (Centro de Documentación Musical de Andalucía).

4 Cit. en GELATT, Roland. *The Fabulous Phonograph: The Story of the Gramophone from Tin Foil to High Fidelity.* Londres, Cassell, 1956, pp. 232-233.

5 BLANNING, Tim. *The Triumph of Music: Composers, Musicians and Their Audiences from 1700 to the Present*. Londres, Penguin, 2013, p. 234.

como recoge el estudio de Roland Gelatt[6], quien además ofrece una pormenorizada cronología, la reproducción de música figuraba en cuarto lugar, mientras que Peter Martland[7] recuerda la figura de Emil Berliner, un inmigrante alemán que en 1887 patentó un mecanismo al que llamó "gramófono", que reproducía discos planos en lugar de cilindros, y quien durante la primera demostración pública, celebrada en el Instituto Franklin de Filadelfia, predijo que su invento llegaría a desempeñar un papel de primera magnitud en el ocio doméstico. Se sabe también que el legendario director de orquesta Hans von Bülow se desmayó cuando escuchó una grabación que había hecho en el laboratorio de Edison en 1888 y que en 1928 *Gramophone Review* se hacía eco de las bondades del gramófono, afirmando que se trataba de uno de los grandes tesoros de los hogares modernos, gracias al cual la indiferencia del hombre ante el embrujo de la música iba quedando atrás[8].

Así, bajo estas premisas, entre tantas otras, emerge la doble acción y consideración de la innovación tecnológica. Por una parte, los gramófonos, la radio y la televisión han contribuido a convertir al intérprete en oyente y, por otra, desde la década de 1950 se ha producido un incremento rápido y continuo de artistas y, en general, de usuarios –profesionales o amateurs–, que crean y tocan para el formato de registro sonoro. Y, lo que es aún más revelador, lo hacen siguiendo sus propios gustos, criterios particulares y directrices por las potencialidades que ofrece la edición.

Una grabación en vivo supone una vivencia completa del concierto, captado de forma directa y en su plenitud sublime por una comunidad real y viva, por lo que para muchos intérpretes, instrumentistas, cantantes y directores de orquesta es importante tener una conciencia clara de las diferencias con las grabaciones realizadas en estudio. Para Wilhelm Furtwängler:

> No puede ponerse en duda la necesidad de la música grabada en estudio y en el hecho de que debemos tener claro que la música registrada en el estudio y la grabada en vivo no son lo mismo, ni tienen la misma evolución ni la misma tarea y, sobre todo, una no puede sustituir a la otra[9].

A este respecto, Pablo L. Rodríguez, en su estudio sobre la *Diskologie* –término acuñado, tal como apunta, por Erich Valentin en 1961 para designar la ciencia de las grabaciones sonoras, auxiliar de la musicología– recoge numerosas anécdotas ilustrativas al respecto de figuras como el bajo Alexander Kipnis, los directores Leopold Stokowski y Sergiu Celibidache o el pianista Glenn Gould, por citar solamente algunos. Figuras que, añadidas a las de las sopranos Geraldine Farrar, Adelina Patti o el tenor Enrico Caruso, dejan clara constancia de esa encarnizada y silenciosa lucha entre la verdadera música "viva" y las tendencias de la música mecánica. Recoge también otro dato significativo y es que, "aunque no fue hasta las décadas de 1970 y 1980 cuando la discología comenzó su andadura, el interés de algunos musicólogos por las grabaciones viene de atrás"[10], destacando el estudio de Wilhelm Heinitz de 1920 sobre la utilidad de los registros de gramófono para la musicología.

6 Gelatt, R. *The Fabulous Phonograph…*, p. 10.

7 Martland, Peter. *Since Records Began: EMI, the First 100 Years*. Londres, Amadeus Press, 1997, p. 23.

8 Blanning, T. *The Triumph of Music…*, p. 238.

9 Furtwängler, Wilhelm. *Sonido y palabra. Ensayos y discursos (1918-1954)*. Traducción de Juan José del Solar. Barcelona, Acantilado, 2012 (ed. original 1982; 2ª ed. 1994), p. 37.

10 Rodríguez, Pablo L. "De una musicología centrada en la partitura a otra centrada en el sonido". *Procedimientos tecnológicos y creación sonora. Música, tecnología y pensamiento en los siglos XIX y XX*. Xosé Aviñoa y Marta Vidán (eds.). Barcelona, Icaria, 2015, pp. 101-111: 105.

No se puede obviar aquí otro dato significativo derivado de las grabaciones en vivo, asumidas también como un modelo narrativo. Es John Sloboda[11] quien nos recuerda que las teorías del lingüista Noam Chomsky[12] y del musicólogo Heinrich Schenker, cuyo método es en esencia analítico y no generativo, tienen similitudes asombrosas. Los dos defienden, cada uno dentro de su ámbito particular, que nuestra conducta debe apoyarse en la capacidad de crear representaciones abstractas subyacentes porque dos de los productos humanos más elaborados y complejos parecen descubrir cuestiones esenciales sobre nuestro intelecto. Chomsky y Schenker obtuvieron sus principales ideas a partir del examen de la estructura del lenguaje y de la música antes que del examen de las conductas lingüística y musical, y varios trabajos empíricos muestran cómo la música y el lenguaje comparten características comportamentales a la vez que formales. Aplicando estas acepciones al ámbito que nos ocupa, y basados en el planteamiento de Chomsky de que todos los lenguajes naturales tienen la misma estructura y que esa estructura nos revela algo universal sobre el intelecto humano, las grabaciones en vivo del FeMAUB también nos lo descubren y desvelan a través de la estructura musical, entendida como el hilo conductor de los programas de los conciertos registrados.

Para Mark Evan Bonds, la concepción ilustrada de la música como lenguaje refleja la costumbre de escuchar las obras musicales dentro del marco de la retórica y recuerda que el objetivo del compositor –cuando vive– y del intérprete es emocionar al oyente. A este respecto, recoge el famoso texto de Charles Batteaux de pleno siglo XVIII que lo resume perfectamente:

> La palabra nos instruye, nos convence: es el instrumento de la razón. Pero el sonido y el gesto son el instrumento del corazón: nos afectan, nos ganan, nos persuaden. La palabra expresa pasiones solo mediante las ideas a las que se asocian los sentimientos, como si fueran su reflejo. El sonido y el gesto llegan al corazón, sin desvíos[13].

Es preciso también añadir que los paralelismos entre música y lenguaje quedaron expuestos en innumerables tratados de la época, que tomaban términos de la gramática (tema, frase, sentencia, período, párrafo, antecedente y consecuente, entre otros) para explicar los elementos técnicos de la forma musical. Así, se puede también afirmar que las grabaciones en vivo del FeMAUB suponen ese soporte esencial para mantener en el tiempo el discurso narrativo, el elemento semántico de cada programa registrado.

2 Localización y valor patrimonial de los registros sonoros del FeMAUB

En el amplio abanico de épocas y estilos a los que el FeMAUB viene atendiendo en cada una de sus ediciones, encontramos desde programas monográficos hasta otros misceláneos, enfoques más conceptuales sobre aspectos concretos de la historia de la música, celebraciones de efemérides históricas, culturales y musicales,

11 Sloboda, John A. *La mente musical. La psicología cognitiva de la música*. Traducción de Beatriz Martín-Andrade y Amalia Casas. Madrid, Antonio Machado Libros, 2012 (ed. original 1985), p. 21.

12 Leonard Bernstein también expresó su conexión con Chomsky en las conferencias impartidas en la Cátedra de Poesía "Charles Eliot Norton" de la Universidad de Harvard, y Johan Sundberg y Björn Lindblom escribieron una gramática para un conjunto de canciones populares nuevas. Otros investigadores de la inteligencia artificial elaboraron sistemas para analizar la música que comparte propiedades formales con programas de lenguaje.

13 Bonds, Mark Evan. *La música como pensamiento. El público y la música instrumental en la época de Beethoven*. Traducción de Francisco López Martín. Barcelona, Acantilado, 2014 (ed. original 2006), p. 92.

programas de estreno en tiempos modernos, integrados total o parcialmente por obras recuperadas expresamente para su presentación en concierto, siempre en estrecha relación con los fenómenos sociales, económicos y políticos de la época a la que pertenecen[14].

Muchos de estos programas de encargo, en ocasiones de repertorios marginales cuya elaboración ha implicado un trabajo previo de investigación y transcripción en diversos archivos para su interpretación –contando tanto con los propios intérpretes como con voces autorizadas del ámbito de la musicología nacional e internacional–, han adquirido formato discográfico, en concreto treinta y dos[15]. Más del doble, setenta y ocho, han sido objeto de retransmisiones radiofónicas y/o televisivas. Tal como se puede apreciar en el Anexo que incluye este trabajo, con las grabaciones en directo de conciertos completos del FeMAUB, entre 2007 y 2020 se han llevado a cabo cuarenta y ocho grabaciones realizadas por Radio Nacional de España y transmitidas en Radio Clásica (RTVE)[16], a las que se han añadido veinte grabaciones en vivo entre 2000 y 2020, incluyendo grabaciones de vídeo de Canal Sur Televisión (RTVA) y de productoras privadas, a instancias de varias instituciones y del propio FeMAUB[17]. A ellas se suman los conciertos transmitidos en *streaming* en la edición de 2020 a través del Canal de YouTube y RR.SS. FeMAUB, haciendo nuevamente gala de la magistral gestión del FeMAUB, con rigor y compromiso, para sortear las dificultades y mantener su actividad adaptada a las restricciones de la pandemia del coronavirus. Estas grabaciones en vivo y/o retransmisiones se han realizado en perfecta comunión con otro de los principales valores de esta cita musical anual, como es la localización de los conciertos en los espacios monumentales de alto valor histórico-artístico, tal y como recoge la siguiente tabla (Tabla 1, siguiente página).

Junto a las sedes oficiales (Auditorio del Hospital de Santiago en Úbeda y Auditorio de San Francisco en Baeza), todos los espacios citados no solo suponen una invitación a la recreación de las distintas prácticas de escucha del pasado en pleno siglo XXI, sino que desde el FeMAUB se contribuye a la difusión del acervo histórico de ambas ciudades, declaradas de forma conjunta Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO en 2003 por los valores excepcionales de su opulento pasado arquitectónico, artístico y paisajístico, y por su condición de enclave humanista y su proyección cultural del Renacimiento español que trasciende al resto de nuestro país e Iberoamérica. Espacios puestos a disposición de todos los públicos, permitiéndoles el acceso y cuyo *contenido* se convierte, así, en argumento, contribuyendo a la inspiración de los intérpretes e incluso a la generación natural de una referencia simbólica a ese espacio, entendido como un evento extramusical. De esta forma, el resultado artístico final, espontáneo e influido por las características acústicas, espaciales y de ambiente de cada recinto, dota al conjunto de un pleno y profundo sentido que nos llega a través de su registro en la grabación en vivo.

En las grabaciones en vivo del FeMAUB, la música no pierde su carácter motor, directo y enérgico, ni se le arrebata su contenido ni su ser lleno de vida, de plenitud y de autenticidad, lo que, al mismo tiempo, apoya Furtwängler al referirse

14 Véase el ensayo de Bernardo García-Bernalt en este mismo volumen, así como el Directorio del FeMAUB, que incluye una relación de los programas de recuperación.

15 El trabajo de Pablo J. Vayón aborda los proyectos discográficos asociados al FeMAUB.

16 En el Directorio del FeMAUB se incluye una relación completa de los conciertos grabados. Yo misma me he ocupado de realizar las transmisiones en diferido de todos los conciertos del FeMAUB transmitidos por Radio Clásica (RTVE) entre 2017 y 2020 inclusive, correspondientes a las ediciones de 2016 a 2019.

17 Las grabaciones de estas dos últimas categorías se encuentran disponibles, con su correspondiente minutaje, en el Canal de YouTube del FeMAUB. <https://www.youtube.com/c/FestivaldeMúsicaAntiguaÚbedayBaezaFeMAUB> [consulta 10-05-2021].

Grabaciones realizadas para Radio Nacional de España (RTVE)

Ciudad	Espacio	Año
Úbeda	Auditorio del Hospital de Santiago	2007, 2008, 2009, 2010, 2011, 2015, 2016, 2018, 2019, 2020
	Basílica de Santa María de los Reales Alcázares	2011
	Sacra Capilla de El Salvador	2007, 2008, 2011, 2015, 2017, 2019, 2020
	Sala Pintor Elbo del Hospital de Santiago	2018
Baeza	Auditorio de San Francisco	2007, 2008, 2009, 2010, 2016, 2017, 2018
	Capilla de San Juan Evangelista	2018, 2020
	Iglesia de Santa María del Alcázar y San Andrés	2007, 2009, 2010, 2011, 2017, 2020
	Santa Iglesia Catedral	2015, 2017, 2019
Jaén	Santa Iglesia Catedral, coro	2011, 2018
	Baños Árabes (Palacio de Villardompardo)	2019

Otras grabaciones en vivo

Ciudad	Espacio	Año
Baeza	Capilla del Antiguo Seminario de San Felipe Neri (UNIA)	2014
	Auditorio de San Francisco	2003, 2005
	Iglesia del Convento de la Encarnación	2014
Úbeda	Iglesia de San Lorenzo	2017
Jaén	Aula Magna de la Universidad de Jaén	2017
La Carolina	Iglesia Parroquial de la Inmaculada	2017

Streamings

Ciudad	Espacio	Año
Baeza	Parroquia de San Pablo	2020
	Iglesia de la Santa Cruz	2020
	Paraninfo de la Antigua Universidad	2020
	Teatro Montemar	2020
Benatae	Parroquia de la Asunción	2020
Carboneros	Iglesia de la Inmaculada Concepción	2020
Puente de Génave	Salón de Actos "Faustino Serrano"	2020
Torreperogil	Centro Cultural "Alfonso Fernández Torres"	2020

TABLA 1 Espacios de las grabaciones en directo del FeMAUB.

a la creatividad en la interpretación y en la toma de decisiones que conlleva, cuando además el público también forma parte del resultado artístico, lográndose así una cierta unidad espiritual[18].

Los pianistas Charles Rosen –quien además expone cuestiones técnicas– y Alfred Brendel ofrecen observaciones personales sobre las diferencias entre la grabación de un concierto y la grabación en estudio. En la sala de conciertos no se rompe el hechizo, no se pierde esa magia, porque "gracias a la concentración del

18 FURTWÄNGLER, W. *Sonido y palabra…*, p. 59.

público se da una especie de reciprocidad"[19] y desaparece la conciencia crítica que se puede dar en una grabación de estudio y que, en la belleza del marco de estos espacios, solo responde a la espontaneidad. Además, ante el público, la capacidad de convicción no está ligada a la perfección absoluta, ya que en el concierto la presencia física cumple una función:

> […] ese sonido llega al oyente sin retocar y aparentemente inmediato, la transmisión depende de la acústica del lugar, mientras que efectivamente el sonido de la grabación está determinado por el técnico de sonido. La impresión musical depende, entonces, de factores como montaje, balance y resonancia, y de las particularidades del aparato reproductor. El concierto tiene otra cosa que decir[20].

Para Brendel, las grabaciones en vivo dejan una huella más profunda que una grabación en estudio porque el oyente ha experimentado algo corporal y no solo ha escuchado la interpretación: "la ha respirado, ha participado de ella mediante su presencia y ha compartido su entusiasmo. Se ha aventurado con el intérprete en el mismo momento y en el mismo lugar"[21]. Por su parte, Rosen considera que "solos en una habitación con el reproductor de discos, nos gusta imaginar que somos una parte de la audiencia […] que creemos indispensable para la música […]"[22].

3 Observación y análisis de las grabaciones en vivo del FeMAUB

Para el análisis de los aspectos más significativos de las grabaciones en vivo del FeMAUB nos basamos en la información compilada en forma de tabla en el mencionado Anexo, que presenta los datos identificativos básicos de cada registro: títulos de los programas ofrecidos, los grupos, los espacios en los que se ha realizado el concierto y la institución/entidad/productora privada que ha realizado cada una de las grabaciones. En dicha tabla encontramos también el corpus de grabaciones en directo del FeMAUB desde el año 2000 hasta 2020 que ha sido objeto de escucha y de la posterior selección musical que conforma el mencionado triple CD conmemorativo. Nos referimos a los conciertos grabados por Canal Sur Televisión (RTVA), Productora RCOC, RNE (RTVE), Universidad de Jaén, Producciones Estrépito, Dbup.es Grabaciones Clásicas, FeMAUB y *streamings* del FeMAUB, conformando una población total de setenta y ocho grabaciones, numeradas en orden cronológico. Esta tabla permite extraer algunas conclusiones significativas del corpus de grabaciones en vivo objeto de la escucha y selección, que se exponen a continuación.

Frente a la primera y única grabación del año 2000 y la también única de 2003, el FeMAUB ha ido aumentando paulatinamente el número de grabaciones a lo largo de su historia. Así, encontramos desde las dos que se realizaron en 2005 por Canal Sur Televisión a las cinco de Radio Clásica en las ediciones de 2007, 2008, 2009, 2010 y seis en 2011 –una de ellas junto a Canal Sur Televisión–, a la que se suma ese mismo año otra realizada por la Universidad de Jaén. Tras dos grabaciones en vivo en 2014 realizadas por un equipo contratado por el FeMAUB (Producciones

19 Brendel, Alfred. *Sobre la música. Ensayos completos y conferencias*. Traducción de Juan Luis Milán. Barcelona, Acantilado, 2016 (ed. original 2007), p. 441.

20 *Ibid.*, p. 441.

21 *Ibid.*, p. 444.

22 Rosen, Charles. *El piano: notas y vivencias*. Traducción de Luis Gago. Madrid, Alianza Editorial, 2005 (ed. original 2002), p. 156.

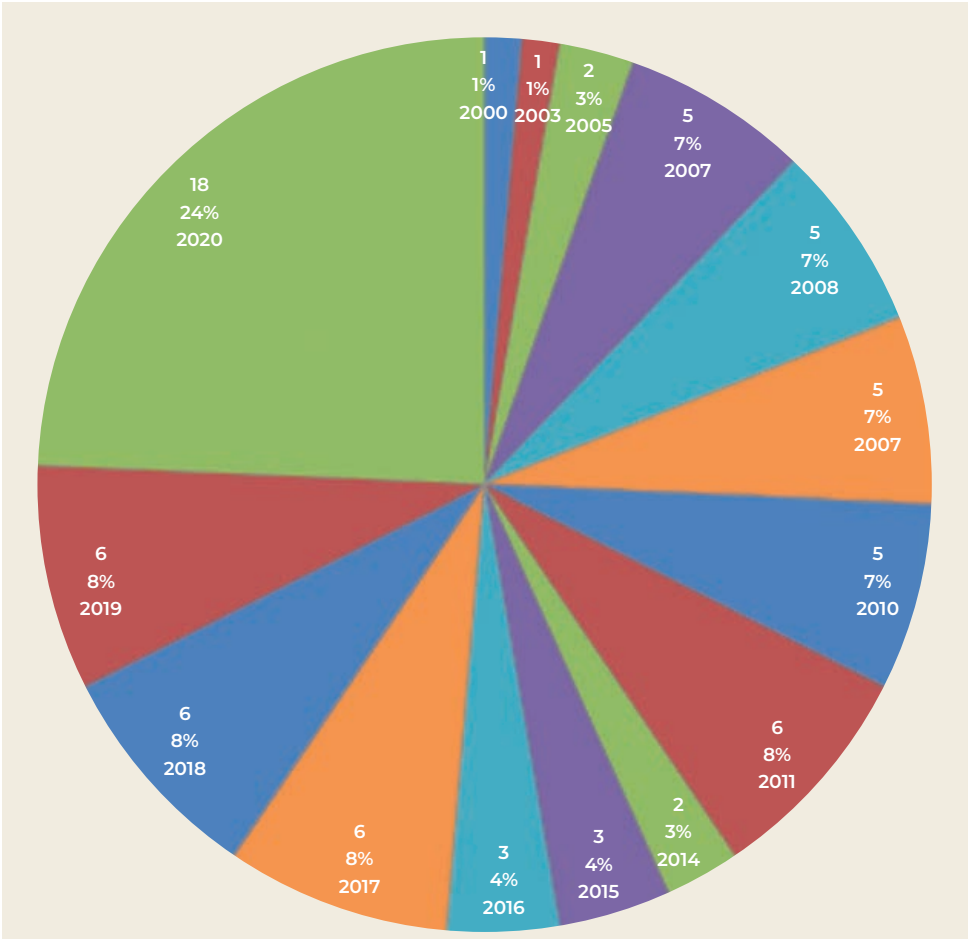


FIG. 1 Conciertos del FeMAUB grabados en vivo. Elaboración propia.

Estrépito), de nuevo en 2015 se retoman las grabaciones llevadas a cabo por Radio Clásica, con tres en la citada edición y otras tres en 2016. En 2017 se realizan dos por la Universidad de Jaén, otras dos por el propio FeMAUB y cuatro por Radio Clásica. En 2018 encontramos una por la Universidad de Jaén, cinco grabaciones en vivo realizadas por Radio Clásica, que se encarga de otras cuatro en 2019 –además de otra realizada por Dbup.es Grabaciones Clásicas y una más por el propio festival–, y a las cuatro de la edición de 2020 que también se transmitieron por *streaming*, se añaden otras diez realizadas y ofrecidas por esta vía del propio FeMAUB[23]. De forma gráfica, y con la intención de apreciar visualmente la mencionada evolución que se acentúa desde 2017 hasta la edición de 2020, se presenta la FIGURA 1.

En cuanto a las formaciones e intérpretes, y tal como recoge la tabla del mencionado Anexo en el que basamos este análisis, encontramos una mayor presencia de los grupos nacionales con respecto a los extranjeros. Entre estos últimos, cabe

23 Los cuatro conciertos grabados por Radio Clásica en 2020 también fueron retransmitidos por *streaming*.

destacar la de Leonardo García Alarcón en los inicios de su trayectoria en 2005 junto al Ensemble Argento. Especial mención merece también el Ensemble Elyma dirigido por Gabriel Garrido, Owen Rees al frente tanto de A Capella Portuguesa en 2007 como del Choir of the Queen's College de Oxford en 2017, The Tallis Scholars bajo la dirección de Peter Phillips, Discantus bajo la dirección de Brigitte Lesne y Sete Lágrimas junto a Filipe Faria y Sérgio Peixoto. Importantes presencias en el FeMAUB han sido también las de The Brabant Ensemble bajo la dirección de Stephen Rice, Ensemble Turicum junto a Luiz Alvez da Silva y Mathias Weibel, Ensemble Plus Ultra dirigido por Michael Noone y Teresa Paz al frente del Conjunto Ars Longa de La Habana, a las que se añaden La Fontegara México, Collegium Marianum bajo la dirección de Jana Semerádová o The Marian Consort dirigido por Rory McCleery. Entre las asiduas participaciones de agrupaciones de nuestro país es de rigor destacar las de la Orquesta Barroca de Sevilla, Capella Prolationum y Ensemble La Danserye, y la del Coro Barroco de Andalucía bajo la dirección de Lluís Vilamajó (concentradas en 2008 y 2009). Igualmente, de forma gráfica, su relación la encontramos en la Figura 2.

Tal como se ha mencionado anteriormente, los programas de los conciertos –no solo grabados en vivo, sino todos los que conforman cada edición del FeMAUB– presentan un alto grado de valor musicológico y, tal como se puede visualizar en el Anexo, a cada uno de ellos se le asigna un título que anuncia el planteamiento, el contenido o el hilo conductor de las obras interpretadas, los compositores objeto de atención y/o las fuentes a las que se ha accedido y de las que proceden las obras que lo conforman. Obras que forman parte de un amplio repertorio que abarca desde la Edad Media hasta el siglo XXI –incluso con estrenos de compositores vivos como Gabriel Jackson y James MacMillan en el concierto ofrecido por The Marian Consort en 2019–, con una fuerte presencia de obras de los siglos XVII y XVIII[24]. En la selección que conforma el triple CD conmemorativo se han establecido

24 El artículo de Guillermo Fernández Rodríguez-Escalona en este volumen contiene consideraciones generales sobre el repertorio programado en el FeMAUB. Todos los programas y conciertos de cada edición del FeMAUB están disponibles en su web en la sección de "Libros del Festival" <https://festivalubedaybaeza.com/publicaciones/libro-del-festival/> [consulta 22-05-2021].

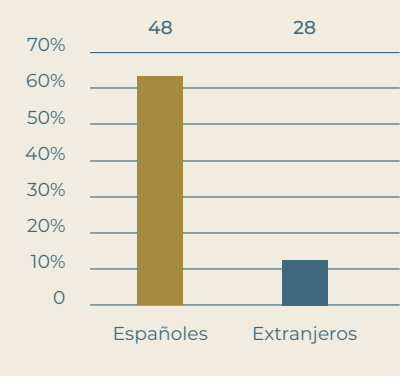


Fig. 2 Relación entre las formaciones nacionales y extranjeras de los conciertos del FeMAUB grabados en vivo. Elaboración propia.

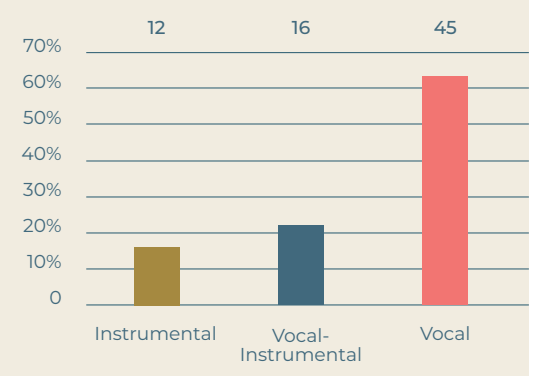


Fig. 3 Relación entre la música instrumental, vocal-instrumental y vocal de los conciertos del FeMAUB grabados en vivo. Elaboración propia.

varios bloques, proponiendo un itinerario de escucha desde el título otorgado a cada uno de ellos; se mantiene así otra de las señas de identidad del FeMAUB. Igualmente se considera oportuno en este análisis presentar gráficamente la relación entre los programas de música vocal, de música instrumental y los que incluyen ambos géneros; en ella se aprecia con claridad una mayor presencia de los conciertos grabados en vivo que incluyen obras para instrumentistas y cantantes (Figura 3, página anterior).

Con respecto a la acústica de los espacios en los que se han llevado a cabo las grabaciones, se puede decir que, aunque existen diferencias derivadas de forma natural por la propia arquitectura de cada escenario, todos ellos reúnen las condiciones indispensables para la grabación de los conciertos en vivo en términos de excelencia. Se aprecia una mayor cercanía y claridad de las líneas vocales e instrumentales en las grabaciones realizadas en las dos sedes oficiales del FeMAUB, el Auditorio del Hospital de Santiago (Úbeda) y el Auditorio de San Francisco (Baeza), y un mayor efecto en el volumen sonoro general en las también habituales Sacra Capilla de El Salvador (Úbeda), en la Iglesia de Santa María del Alcázar y San Andrés (Baeza) y, desde luego, en la Santa Iglesia Catedral de Jaén e igualmente en la de Baeza. La diferencia es sustancial en los mismos términos con respecto a la grabación realizada en el Aula Magna de la Universidad de Jaén, en la que la cercanía del público también influye en el resultado sonoro final.

Todas las circunstancias particulares de cada espacio están perfectamente resueltas por la cuidada toma de sonido de Radio Clásica realizada por Rafael Martos –junto con David Pérez o Juan Carlos Fernández en función de las necesidades–, sin que afecte a la esencia o identidad de cada uno de ellos. Se ha utilizado un sistema digital multipista para su posterior edición –mezcla y masterización–, sin abandonar en ningún momento el entorno digital. El equipo de edición empleado ha sido el programa ProTools y microfonía específica Neumann para la toma de sonido de instrumentos tipo SCHOEPS[25].

4 Cuestiones técnicas y grado de conciencia artística

En los programas de los conciertos grabados en vivo del FeMAUB existen una serie de planteamientos estéticos y musicológicos que emparentan unas obras con otras y que hacen que no pierdan contacto con la inteligibilidad de un texto e incluso con la existencia de algunas condiciones previas. En criterio de José Iges conviene señalar lo siguiente:

> La llegada del magnetófono supuso a partir de los años 50 del pasado siglo XX la posibilidad, en primer lugar, de reflexionar sobre la propia interpretación, conservada ya como un objeto […]. Y […] eso permitió perfeccionar y afinar hasta extremos hasta entonces inesperados la relación del intérprete con el micrófono, su complicidad con esa herramienta tecnológica convertida en un verdadero apéndice instrumental, multiplicador de los gestos más ínfimos […][26].

25 Agradezco a Rafael Martos su amabilidad al facilitarme los datos técnicos para su inclusión en este texto.

26 Iges, José. *Conferencias sobre arte sonoro*. Madrid, Árdora Ediciones, 2017, p. 126.

También en los años 50 y 60 el productor John Culshaw consideró la grabación como texto a la hora de documentar una obra musical en su manifestación sonora[27]. Si consideramos los términos en los que se expresa Román Gubern en cuanto a las fusiones y sentidos del texto que vehicula un libro pero transpuestos al sentido de las grabaciones en vivo del FeMAUB, con la emergencia y la circulación social del registro sonoro, la comunicación musical se convierte en un proceso que implica la producción, la circulación y el consumo e intercambio de sentido a través de elementos relativamente estables en el resultado final[28]. A este resultado final se llega tras el trabajo de selección musical y masterización del triple CD conmemorativo que contiene una selección de músicas grabadas en directo en el FeMAUB al que antes aludíamos. Ese circuito multidireccional de significación permite determinar diversas categorías en su cadena enunciativa:

- El *contexto autoral*, en este caso entendiendo el título del programa de concierto que nos proporciona, como oyentes, las claves para desvelar el sentido o sentidos de las obras presentadas.
- El/los *compositor/es* que lo integran, configuradores del discurso sonoro.
- El *texto/contenido musical* como portador de sentido/s.
- Los *instrumentos técnicos* empleados para la recepción del discurso sonoro, de la música, a modo del denominado canal en la Teoría de la Comunicación.
- El *contexto espacial*, es decir, el lugar en el que se celebran los conciertos y que proporciona también claves para desvelar las eventuales interpretaciones.
- El/los *intérprete/s* como mediadores, como comunicadores.

En estos elementos categoriales reside la lógica de la elaboración de los programas y su sentido narrativo dentro del ámbito general del FeMAUB. Es una representación de manera consciente a una audiencia que también supone una interpretación, al igual que la percepción categorial en música no es tan completa ni automática como lo es en el lenguaje. Esta cuestión nos hace concebir una estructura viva en el tiempo a través del marco de la grabación que invita a una escucha atenta en la que, sin interferencias visuales, se predispone al oyente a otra forma de atención. Es todo un desafío a la búsqueda de una lógica sensible, de explicaciones, y que en un cierto sentido obliga a adoptar una postura, una actitud; obliga a elegir y a tomar decisiones, lo que no deja de ser, al mismo tiempo, toda una invitación a un viaje intelectual.

Y es que la sustancia musical en todos los tiempos y para todos los compositores y obras no depende en la misma medida de la realización sonora, ya que "para la permanencia de la espiritualidad y de una experiencia estética completa es de una importancia decisiva vivir con nuestra cultura"[29]. Esto presupone, independientemente de la formación, una reconsideración y una revisión constante para que las obras del pasado vuelvan "a verse en toda su diversidad apasionante y transformadora"[30].

27 Véase Rodríguez, Pablo L. "La grabación como texto, el productor como editor y el compositor como intérprete: John Culshaw y Benjamin Britten (1963-1970)". *Brocar*, 37 (2013), pp. 105-119.

28 Gubern, Román. *Metamorfosis de la lectura*. Barcelona, Anagrama, 2010, pp. 56-57.

29 Harnoncourt, Nikolaus. *La música como discurso sonoro. Hacia una nueva comprensión de la música*. Traducción de Juan Luis Milán. Barcelona, Acantilado, 2006 (ed. original 1982), p. 11.

30 *Ibid.*, p. 12.

5 Implicaciones artísticas y estéticas: puerta de acceso al conocimiento

La diversidad acústica de los contextos espaciales (espacios arquitectónicos) se presenta como una revelación sensacional frente a las grabaciones de estudio precisamente por su total verosimilitud y ejemplo de esa libertad en su forma más inmediata, como consecuencia del íntimo vínculo entre el discurso musical y el elemento dramático de toda representación. Todas las grabaciones en vivo realizadas en el festival, y desde luego las que forman parte de la selección realizada durante varios meses de intenso y detallado trabajo para la preparación del triple CD conmemorativo, ponen de relieve esas dimensiones de lo sonoro, de una escucha semántica atenta que permite interpretar un mensaje gracias a la importancia de la tangible realidad de las grabaciones en vivo del FeMAUB. Esta realidad no está en absoluto amenazada porque la música nos llega con la misma fuerza vital con la que se interpretó.

Las grabaciones en vivo del FeMAUB, y de nuevo la mencionada selección que conforma el triple CD conmemorativo, invitan al oyente al desarrollo de esa semántica musical entendida como la posibilidad de establecer equivalencias análogas entre la música y algún fenómeno esencialmente no musical. Este itinerario articulado puede justificarse considerando la representación musical como un subsistema cerrado sin conexiones esenciales con otros dominios cognitivos; una fórmula nuclear para extraer elementos de un contexto de pensamiento y trasladarlo a otro más amplio que provoque la reflexión del juicio estético. La necesidad de una mirada retrospectiva se presenta como parte indispensable de un todo ordenado, del desarrollo de la capacidad de síntesis y de extraer o separar los elementos con una extraordinaria habilidad para simplificar y para descubrir con total claridad, por ejemplo, que el acierto y la sencillez en la construcción no es un don natural –como en ninguna disciplina artística, por otra parte–, sino el resultado de un esfuerzo. Y aunque la música y el lenguaje tienen propiedades que demandan gramáticas de una cierta complejidad, este itinerario de escucha planteado pretende no solo arrojar luz, sino generarla poniendo en valor el interés y la novedad de los programas, permitiendo la creación de un contexto psicológico amplio y proporcionando diversas soluciones artísticas. Para ello se han aplicado cuatro criterios de selección estimados esenciales:

- Excelencia en la toma.
- Calidad interpretativa.
- Calidad musical/interés del repertorio.
- Diversidad de repertorios, géneros, épocas, autores y geografías (con énfasis en las recuperaciones de música hispana, una de las señas de identidad del festival, aunque sin dejar de observar los tres criterios anteriores, que son prioritarios).

Así, tanto el conjunto de las grabaciones en vivo como la selección realizada contribuyen a mantener la razón de ser del FeMAUB y el hilo conductor de cada edición, que se cuida desde la imagen que conforma la propia cubierta de los libros correspondientes. Y es que la bondad de los programas vive de los contrastes, pero también descubre relaciones que revelan la variedad existente dentro de las formas canónicas y permite el acceso a estructuras muy variadas que escapan de las formas bien definidas.

No se puede obviar tampoco la apertura a ese atrevimiento de "mirar" al que hace alusión Antonio Muñoz Molina cuando los ojos se abren de pronto al arte, igual que los oídos a la música o a un idioma que hasta entonces no se ha estudiado en profundidad. Para el escritor ubetense es inevitable establecer un paralelismo con el hecho de cuando le enseñaron en la universidad como estudiante,

> […] a mirar con los ojos bien abiertos las obras de arte y a buscar sus vínculos con el mundo real, intentando ver en ellas lo que vieron sus contemporáneos, comprender el lugar que ocupaban en sus vidas y en sus sistemas de creencias[31].

Está claro que cada compositor, identificado o anónimo, ha dispuesto representar algo a través de la música. Esta representación es entendida como un conjunto definido de sucesos del mundo, o de referencias simbólicas, con unas implicaciones psicológicas que se duplican cuando el descubrimiento de relaciones análogas entre la música y la emoción se pueden descubrir en la escucha de las grabaciones en vivo del FeMAUB.

Una indagación en los repertorios planteados traduce líneas coherentes de sucesión e influencia y supone una representación, por qué no, de un proceso de educación técnica, de adquisición de maestría, casi de desarrollo orgánico. Nos encontramos, así, ante la singularidad de un festival que sabe trasladar a la obra acabada el proceso enigmático del conocimiento. El neurofisiólogo Oliver Sacks opina que ver es recordar, afirmación a la que podemos añadir que escuchar también porque esa interpretación de los signos a los que invitan los programas de los conciertos grabados en vivo y transmitidos los acomodamos a los patrones establecidos por nuestra propia experiencia. El motivo no es otro que nuestra amplia gama de predisposiciones incluye el instinto de interpretación de las imágenes, lo mismo que el del lenguaje verbal y, sin duda, del musical también.

Nos encontramos, así, ante una condición de obra abierta tan estimulante como el rigor de sus normas, persiguiendo una identidad y un sello propio que no se pierde sino que recobra el curso de la dimensión artística y de los efectos, no menos rápidos, de la desmemoria; registros sonoros que nos muestran la intensidad con que algunas veces se nos impone una música que quizá no hemos escuchado nunca. Se trata de qué hay detrás, qué significa el alma que ocultan y que revelan a la vez. Y aprendemos también con y de cada uno de ellos a expresar e identificar nuestras sensaciones a través de nuestra experiencia, con lo que ella misma nos enseña y que, al mismo tiempo, nos pertenece.

31 Muñoz Molina, Antonio. *El atrevimiento de mirar*. Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2012, p. 9.

6 Difusión, comunicación e impacto en nuestro contexto

Las grabaciones en vivo del FeMAUB suponen un encuentro fructífero para dejar una huella imperturbable no solo en el arte sino en el tiempo, puesto que ese registro del momento se convierte en eterno con el valor añadido de mostrar que "así fue" como sucedió. La voluntad comunicativa de una obra artística es inherente a su propio significado, a su contenido, y no admite discusión pero, si admitimos "que el arte y los artistas también se comprometen con los medios"[32], se puede considerar la posibilidad de que el resultado sonoro quede condicionado por ellos. Una escucha más estética y menos casual puede dar lugar a una nueva noción del espacio que se convierte en un elemento más del resultado no solo sonoro sino artístico y en el que el sonido pasa a ser el canal complementario de información sobre el entorno. El discurso sonoro, como tal, participa de pleno derecho de las características de un discurso en sentido estricto como forma de acción, orientado, contextualizado, basado en normas y con una organización interactiva que las vincula. Alcanza su efecto a través de los distintos tipos interpretativos que, de forma intrínseca, contribuyen a su difusión, dando a conocer bajo diferentes ópticas un rico y amplio patrimonio musical.

Una grabación en vivo permite compartir una vivencia del recuerdo de experiencias en la sala de conciertos al que asistió y una recreación, un diálogo imperturbable entre el intérprete y el oyente que puede también asumirse como un privilegio en la recreación de una realidad que "fue". Como oyentes, el acceso a ellas y lo que nos comunican invita a considerar la música como libertad, partiendo de la premisa de que es una escritura de signos sonoros sobrepuesta al tiempo. Una huella de plenitud en la expresión sensible de la energía y de cómo ha modelado formas, estilos y épocas, imagen de parte de la esencia del FeMAUB y que permite explorar el terreno musical en toda su profundidad. En su clásica monografía sobre la emoción y el significado en la música, Leonard B. Meyer distinguió dos formas de impacto al respecto[33]; nos quedamos con el denominativo que hace referencia a objetos o eventos en el dominio no musical y a cómo un mismo patrón, en este caso el itinerario de escucha planteado en el triple CD conmemorativo, puede tener significados muy distintos en contextos diferentes. Ello permite asumir desafíos y adoptar una actitud abierta y poliédrica constantemente arriesgada en lo que Fernando Savater llama "el tablero de lo diverso".

Así, ese efecto de la música no se limita a un refuerzo y a una profundización de la expresión, sino que encuentra su propia estética y modo de difusión y comunicación manteniendo reconocible su conexión con el lenguaje y en una gran cantidad de medios de expresión particulares. Como oyentes, lo recibimos como una invitación a descubrir un itinerario de escucha organizado y equilibrado a través de autores, obras, épocas y estilos de nuestro rico y vasto patrimonio, y como uno de los marcos idóneos de difusión y evolución de la labor del festival, significándolo en toda su profundidad y su extensión y convirtiendo sus efectos en una experiencia apasionante, simbólica y espiritual. Se trata de una experiencia con impacto efectivo al aprender a entender y a asumir la música como un modo de mirar al pasado y una forma de configurar el futuro.

32 Iges, J. *Conferencias*…, p. 141.

33 Meyer, Leonard B. *La emoción y el significado en la música*. Traducción de José Luis Turina. Madrid, Alianza Música, 2001 (ed. original 1956), p. 48.

A modo de conclusión

Esa experiencia tan inquietante y liberadora que es aprender y que adquirimos a través de una educación que, en palabras de Albert Einstein, se basa en la formación adquirida en "el gozo de pensar" transforma nuestra vida. La cultura es lo que nos ayuda a estructurar las prioridades en un orden necesario y los valores en los que asentar el conocimiento. Eso sí, sin perder de vista las palabras de Vicente García-Huidobro Fernández cuando hace referencia al momento que nos ha tocado vivir, en el que las horas han perdido su reloj.

Por una parte, la cultura, al igual que la escucha desde diversos puntos de vista de una grabación en vivo, nos descubre la libertad y el disfrute de pensar, el bienestar y la satisfacción que produce el deseo de saber. En la sencillez de su dimensión radica su grandeza y esa necesidad, ese sentimiento humano tan sano que es la adhesión y que, en este caso, podemos sentir hacia su escucha, precisamente porque "no se necesita". Es la maravillosa paradoja que pone en evidencia y demuestra claramente su estrella y su triunfo. Por otra, la fusión de gusto y genio permite elaborar un nuevo sistema de relaciones y de reflexión que la Real Academia Española define como pensar atenta y detenidamente sobre algo y que podríamos considerar, por qué no, una posible génesis sensible de las formas expresivas de lo artístico. Pero quizá, la tarea se vuelve tanto más difícil cuanto más profundo es el nivel de experiencia al que pertenece esta relación porque todo lo puramente mecánico es solo cuestión de entrenamiento, y el saber hacer –el *können*, palabra de la que en alemán deriva *Kunst*, "arte"–, no tiene nada que ver con el entrenamiento.

Con las grabaciones en vivo del FeMAUB, nos encontramos ante un conjunto de profunda emoción y un auténtico ejercicio de lo que podemos llamar sensibilidad histórica artísticamente informada o, en otras palabras, un ejemplo de la exquisita poesía musical de nuestro tiempo, un contacto continuo y estrecho con el arte –que es expresión humana– en el que solo el hombre da la medida de las cosas.

Enlace a una selección de grabaciones sonoras en vivo (2000-2020)

Anexo Grabaciones en directo de conciertos completos del FeMAUB hasta 2020[34]

	Año	Programa
1	2000	*Villancicos al Nacimiento*
2	2003	*Martín y Soler: Ifigenia in Aulide*
3	2005	*El oficio de difuntos en la Catedral de México* ca. *1700*
4	2005	*Compositores andaluces en el México del siglo XVII*
5	2007	*"...Como un rayo de sol en las tinieblas...": música italiana y española para corneta y órgano*
6	2007	*Música para el Duque de Lerma*
7	2007	*El Siglo de Oro en el Nuevo Mundo: villancicos de Gaspar Fernandes (Oaxaca, México) y Juan de Araujo (Sucre, Bolivia)*
8	2007	*Manuel Leitão de Avilés, la Sacra Capilla del Salvador y la Capilla Real de Granada*
9	2007	*El Cancionerillo de Écija, un manuscrito inédito de la nobleza andaluza*
10	2008	*Hispalis Splendens: magna música*
11	2008	*"La Bomba": de Mateo Flecha a Pedro Bermúdez*
12	2008	*Una mirada al siglo XVIII*
13	2008	*Del Viejo al Nuevo Mundo: la Misa Batalla de Francisco López Capillas*
14	2008	*Un Drama en Música del período napoleónico: Compendio sucinto de la revolución española (1815) de Ramón Garay*
15	2009	*Música policoral en el Reyno de Jaén: Misa Veni Sponsa Christi de Juan Manuel de la Puente (1692-1753)*
16	2009	*Músicas jesuíticas y chinas en Asia*
17	2009	*"Ancillae Domini": monodías y polifonías conventuales de la Edad Media*
18	2009	*Canciones y motetes para ministriles: el manuscrito 975 de la Biblioteca "Manuel de Falla" de Granada*
19	2009	*Un Nuevo Mundo: indios, mulatos y criollos en la música de la América hispana*
20	2010	*Fray Felipe de la Madre de Dios y la diáspora musical portuguesa en América y Asia*
21	2010	*Entre tradición y modernización: el italianismo musical en Portugal*
22	2010	*Cabezón In Memoriam (II): Antonio de Cabezón y su amistad con los músicos de Flandes*
23	2010	*"Memento mori": caminos a la muerte en Flandes y Portugal*
24	2010	*Um Noturno Portugués: los responsorios de Quinta-Feira Santa de José J. dos Santos (1780)*
25	2011	*Espacio, sonido y afectos en la Catedral de Jaén: La música policoral de Juan Manuel de la Puente (1692-1753)*
26	2011	*"Del Amazonas al Guadalquivir" (concierto didáctico)*
27	2011	*Afectos, efectos y stravaganzas en la música organística europea del siglo XVII*
28	2011	*Tomás Luis de Victoria: Magnificat Proclama mi alma (1581)*
29	2011	*Mediterraneum. Vanguardias musicales de Chipre a Aragón, 1420*
30	2011	*Paradisi Gloria*
31	2014	*"Peregrinos pensamientos en metro músico": chanzonetas de Gaspar Fernández sobre textos de Alonso de Bonilla*
32	2014	*Cantadas en España y América (Verónica Plata y Ensemble Kalenda)*
33	2015	*Polifonía penitencial en la Baeza contrarreformista (1580-1625)*

34 Las grabaciones de Radio Nacional de España (RTVE) contenidas en esta tabla son de audio; salvo indicación contraria, las restantes son grabaciones audiovisuales.

Grupo	Espacio	Grabación
Estil Concertant, Juan Luis Martínez (dir.)	Úbeda, Auditorio del Hospital de Santiago	Canal Sur Televisión (RTVA)
Real Compañía Ópera de Cámara, Juan Bautista Otero (dir.)	Baeza, Auditorio de San Francisco	Productora RCOC [audio]
La Grande Chapelle, Àngel Recasens (dir.)	Baeza, Auditorio de San Francisco	Canal Sur Televisión (RTVA)
Ensemble Argento, Céline Sheen (soprano), Furio Zanasi (barítono), Leonardo García Alarcón (dir.)	Baeza, Auditorio de San Francisco	Canal Sur Televisión (RTVA)
Esteban Landart Ercilla (órgano) y Francisco Rubio Martínez (corneta)	Baeza, Iglesia de Santa María del Alcázar y San Andrés	RNE (RTVE)
Les Sacqueboutiers de Toulouse y La Caravaggia, Jean-Pierre Canihac y Lluís Coll (dirs.)	Úbeda, Auditorio del Hospital de Santiago	RNE (RTVE)
Ensemble Elyma, Gabriel Garrido (dir.)	Baeza, Auditorio de San Francisco	RNE (RTVE)
A Capella Portuguesa, Owen Rees (dir.)	Úbeda, Sacra Capilla de El Salvador	RNE (RTVE)
Camerata Iberia, Juan Carlos de Mulder (dir.)	Baeza, Auditorio de San Francisco	RNE (RTVE)
Accademia del Piacere, Fahmi Alqhai (dir.)	Baeza, Auditorio de San Francisco	RNE (RTVE)
Coro Barroco de Andalucía y Ministriles, Lluís Vilamajó (dir.)	Úbeda, Sacra Capilla de El Salvador	RNE (RTVE)
Orquesta Barroca de Sevilla, Manfredo Kraemer (dir.)	Úbeda, Auditorio del Hospital de Santiago	RNE (RTVE)
The Tallis Scholars, Peter Phillips (dir.)	Baeza, Auditorio de San Francisco	RNE (RTVE)
La Grande Chapelle y Coro de Cámara del Festival, Albert Recasens (dir.)	Úbeda, Auditorio del Hospital de Santiago	RNE (RTVE)
Coro Barroco de Andalucía, Lluís Vilamajó (dir.)	Baeza, Auditorio de San Francisco	RNE (RTVE)
Ensemble XVIII-21 Le Baroque Nomade, Jean-Christophe Frisch (dir.)	Úbeda, Auditorio del Hospital de Santiago	RNE (RTVE)
Discantus, Brigitte Lesne (dir.)	Baeza, Auditorio de San Francisco	RNE (RTVE)
Ministriles de Marsias	Baeza, Iglesia de Santa María del Alcázar y San Andrés	RNE (RTVE)
Ensemble Música Liberata, Calia Álvarez (dir.)	Baeza, Auditorio de San Francisco	RNE (RTVE)
Sete Lágrimas, Filipe Faria y Sérgio Peixoto (dirs.)	Baeza, Auditorio de San Francisco	RNE (RTVE)
Orquesta Barroca Casa da Música y Coro Casa da Música, Antonio Florio (dir.)	Úbeda, Auditorio del Hospital de Santiago	RNE (RTVE)
Joris Verdin (órgano) y Wim Becu (sacabuche)	Baeza, Iglesia de Santa María del Alcázar y San Andrés	RNE (RTVE)
The Brabant Ensemble, Stephen Rice (dir.)	Baeza, Auditorio de San Francisco	RNE (RTVE)
Ensemble Turicum, Luiz Alves da Silva y Mathias Weibel (dirs.)	Úbeda, Auditorio del Hospital de Santiago	RNE (RTVE)
Orquesta Barroca de Sevilla y Coro "Juan Manuel de la Puente", Lluís Vilamajó (dir. coro) y Enrico Onofri (dir.)	Jaén, S. I. Catedral	RNE (RTVE) y Canal Sur Televisión (RTVA)
Música Prima, Lola Botello (narradora), Francisco Orozco (dir.)	Baeza, Auditorio de San Francisco	Universidad de Jaén
Lorenzo Ghielmi (órgano)	Baeza, Iglesia de Santa María del Alcázar y San Andrés	RNE (RTVE)
Ensemble Plus Ultra, Michael Noone (dir.)	Úbeda, Sacra Capilla de El Salvador	RNE (RTVE)
Canto Coronato, David Catalunya (dir.)	Úbeda, Auditorio del Hospital de Santiago	RNE (RTVE)
Mark Chambers (contratenor) y Andrés Cea Galán (órgano)	Úbeda, Basílica de Santa María de los Reales Alcázares	RNE (RTVE)
Capella Prolationum y Ensemble La Danserye, Fernando Pérez Valera (dir.)	Baeza, Iglesia del Convento de la Encarnación	Producciones Estrépito
Ensemble Kalenda, Verónica Plata (soprano)	Baeza, Capilla del Antiguo Seminario de San Felipe Neri (UNIA)	Producciones Estrépito
Capella Prolationum y Ensemble La Danserye, Fernando Pérez Valera (dir.)	Baeza, S. I. Catedral	RNE (RTVE)

	Año	Programa
34	2015	*"La aurora divina": música barroca en Andalucía*
35	2015	*Silva deleitosa, amena y espiritual: Teresa y Juan de la Cruz en Alemania (siglo XVII)*
36	2016	*Música mariana en santuarios hispanoamericanos*
37	2016	*"Ay, que me abraso de amor". Sebastián Durón, un antes y un después en la música escénica española*
38	2016	*Música inédita en la Colegiata de Olivares*
39	2017	*En el 250 Aniversario del Fuero de las Nuevas Poblaciones (1767-2017)*
40	2017	*Corazón de piedra verde: músicas indígenas mesoamericanas (ss. XVI-XVIII)*
41	2017	*"La amable": música instrumental de archivos novohispanos*
42	2017	*1649: músicas para la consagración de la Catedral de Puebla de los Ángeles*
43	2017	*La Nueva España: de la música renacentista a los sones jarochos*
44	2017	*Reina del cielo: polifonía mexicana para la Virgen María*
45	2017	*"Atque interim in Mexico": Monteverdi y sus contemporáneos en Nueva España*
46	2017	*Un maestro de capilla en el México insurgente: Antonio Juanas*
47	2018	*Claudio Monteverdi: Vespro della Beata Vergine (1610)*
48	2018	*Vísperas de Nuestra Señora en la Catedral de Jaén (Reconstrucción de un Oficio de Vísperas del siglo XVI con órgano, fabordón y canto llano alternatim)*
49	2018	*Boemo virtuoso*
50	2018	*La profecía de la Sibila*
51	2018	*De Durón a Nebra: óperas y zarzuelas en el Madrid del siglo XVIII*
52	2018	*Rumbo a Cuba*
53	2019	*Un Oficio de Completas para la Catedral de Baeza (ca. 1620)*
54	2019	*De lamentatione Ieremiae Prophetae: Reconstrucción litúrgica del primer nocturno de los Maitines del Sábado Santo en la Catedral de Málaga en el tercio central del siglo XVIII*
55	2019	*Tras las huellas del dolor: Allegri, Palestrina, MacMillan, Jackson*
56	2019	*Dulce sueño. Nápoles – España – México: Ignacio Jerusalem (1707-1769)*
57	2019	*Breaking Bass: The Continuo Revolution*
58	2019	*Dell'orchestra e del coro: influencia de la música italiana en la española*
59	2020	*Margarita Pretiosa*

Grupo	Espacio	Grabación
Al Ayre Español y Vozes del Ayre, Eduardo López Banzo (dir.)	Úbeda, Sacra Capilla de El Salvador	RNE (RTVE)
Cordis Deliciae	Úbeda, Auditorio del Hospital de Santiago	RNE (RTVE)
Conjunto Ars Longa de La Habana, Teresa Paz (dir.)	Baeza, Auditorio de San Francisco	RNE (RTVE)
Harmonia del Parnàs, Marian Rosa Montagut (dir.)	Úbeda, Auditorio del Hospital de Santiago	RNE (RTVE)
Orquesta Barroca de Sevilla, María Hinojosa (soprano), Filippo Mineccia (alto), Enrico Onofri (dir.)	Úbeda, Auditorio del Hospital de Santiago	RNE (RTVE)
Orquesta y Coro de la Universidad de Jaén y Solistas, Ignacio Ábalos (dir.)	La Carolina, Iglesia Parroquial de la Inmaculada	Universidad de Jaén
Yolotli - Coro de Mujeres de los Pueblos Indígenas de México, Leticia Armijo (dir.)	Jaén, Aula Magna de la Universidad	Universidad de Jaén
La Fontegara México	Baeza, Auditorio de San Francisco	RNE (RTVE)
Capella Prolationum y Ensemble La Danserye, Fernando Pérez Valera (dir.)	Baeza, S. I. Catedral	RNE (RTVE)[35]
Ensemble Mare Nostrum, Nora Tabbush (soprano), Andrea de Carlo (dir.)	Úbeda, Iglesia de San Lorenzo	FeMAUB
Choir of the Queen's College Oxford, Owen Rees (dir.)	Úbeda, Sacra Capilla de El Salvador	RNE (RTVE)
Sparus Aurata, Jorge Enrique García (contratenor), Sandra Massa (órgano)	Baeza, Iglesia de Santa María del Alcázar y San Andrés	RNE (RTVE)
La Real Capilla del Pópulo, Jorge Enrique García Ortega (dir.)	La Guardia, Iglesia Parroquial de la Asunción (Antiguo Convento de Dominicos)	FeMAUB/ Vandelvira
Ensemble La Fenice, Capella Prolationum y Ensemble La Danserye, Jean Tubéry (dir.)	Baeza, S. I. Catedral	Universidad de Jaén
Schola Antiqua, Javier Artigas (órgano), Juan Carlos Asensio (dir.)	Jaén, S. I. Catedral	RNE (RTVE)
Collegium Marianum, Stanka Mihalcová (soprano), Jana Semerádová (traverso y dir.)	Baeza, Capilla de San Juan Evangelista	RNE (RTVE)
Euskal Barrokensemble, Enrike Solinís (dir.)	Baeza, Auditorio de San Francisco	RNE (RTVE)
L'Apothéose, Lucía Caihuela (soprano)	Úbeda, Sala Pintor Elbo del Hospital de Santiago	RNE (RTVE)
Recóndita Armonía Ensemble, Lixsania Fernández (soprano, viola da gamba y dir.), María Hinojosa (soprano) y Jorge Juan Morata (tenor)	Úbeda, Auditorio del Hospital de Santiago	RNE (RTVE)
Capella Prolationum y Ensemble La Danserye	Baeza, S. I. Catedral	Dbup.es Grabaciones Clásicas
Schola Gregoriana del Pontificio Istituto di Musica Sacra de Roma, Pueri Cantores Málaga, Capilla de Música "Maestro Iribarren", Luis M. Pacetti (tenor) Franz Karl Prassl y Antonio del Pino (dirs.)	Baeza, S. I. Catedral	RNE (RTVE)
The Marian Consort, Rory McCleery (dir.)	Úbeda, Sacra Capilla de El Salvador	RNE (RTVE)
Nereydas, Alicia Amo (soprano), Filippo Mineccia (contratenor), Javier Ulises Illán (dir.)	Úbeda, Auditorio del Hospital de Santiago	RNE (RTVE)
Guillermo Turina, Carlos Montesinos, Agustín Orcha y Eva del Campo	Jaén, Baños Árabes	RNE (RTVE)
Orquesta Sinfónica Ciudad de Baeza, Coral Polifónica de Baeza y Agrupación Coral Ubetense, Abdón López Santos (dir.), Antonio Carmona y Ramón Ramos (dirs. coros)	Úbeda, Auditorio del Hospital de Santiago	FeMAUB
El León de Oro, Marco A. García de Paz (dir.)	Baeza, Capilla de San Juan Evangelista	RNE (RTVE) y *streaming* FeMAUB

35 Grabación realizada pero no recuperada ni valorada por problemas técnicos.

	Año	Programa
60	2020	*La pequeña juglaresa (concierto didáctico)*
61	2020	*El mensaje oculto del Barroco: numerología y cábala*
62	2020	*Aires barrocos: el círculo de Bach*
63	2020	*"¡Ay, bello esplendor!": grandes villancicos barrocos*
64	2020	*Tomás Luis de Victoria: Officium Defunctorum – Novo modo*
65	2020	*La corte de Dresde*
66	2020	*La canción española*
67	2020	*"Brama sañudo el viento": músicas a lo divino en la España y el México virreinales del siglo XVIII*
68	2020	*"¡Luces, órgano... acción!": música programática para tecla entre los siglos XVI y XVIII*
69	2020	*Beethoven, der Spanier*
70	2020	*Lucretia Borgia: entre la historia, el mito y la leyenda*
71	2020	*De mil amores: colección de afectos musicales barrocos*
72	2020	*Hortulus chelicus: la escuela de violín de Dresde*
73	2020	*De humana fragilitate (Misa polifónica, celebración litúrgica)*
74	2020	*La familia Bach: espejos del Barroco*
75	2020	*De Santa María: músicas a la Virgen en la Baja Edad Media*
76	2020	*Paseo por la historia de la guitarra*
77	2020	*Pequeña tempestad: la miniaturización de la creación del Universo*
78	2020	*Mestizajes sonoros: las músicas del Códice Trujillo en el Perú del siglo XVIII*

Grupo	Espacio	Grabación
Sara Marina (organetto, clavisimbalum, trompeta marina, darbouka, adufe y narraciones), Emilio Villalba (arpa, viola de teclas, zanfona, laúd árabe, cítola y dir. musical)	Baeza, Teatro Montemar	*Streaming* de FeMAUB[36]
Orquesta Barroca de Sevilla, Alfonso Sebastián (clave)	Úbeda, Auditorio del Hospital de Santiago	*Streaming* de FeMAUB
Grupo Barroco de la Escuela Superior de Música Reina Sofía	Baeza, Iglesia Parroquial de San Pablo	*Streaming* de FeMAUB
Al Ayre Español y Vozes del Ayre, Eduardo López Banzo (dir.)	Úbeda, Auditorio del Hospital de Santiago	*Streaming* de FeMAUB
Los Afectos Diversos, Nacho Rodríguez (dir.)	Úbeda, Sacra Capilla de El Salvador	*Streaming* de FeMAUB
Miguel Rincón (laúd)	Baeza, Paraninfo de la Antigua Universidad	*Streaming* de FeMAUB
Annya Pinto (soprano), Maylín Cruz (soprano), Jorge Puerta (tenor), Madalit Lamazares (piano)	Úbeda, Auditorio del Hospital de Santiago	*Streaming* de FeMAUB
La Guirlande, Alicia Amo (soprano), Luis Martínez Pueyo, (traverso y dir.)	Úbeda, Auditorio del Hospital de Santiago	RNE (RTVE) y *streaming* FeMAUB
Joan Boronat (órgano)	Baeza, Iglesia de Santa María del Alcázar y San Andrés	RNE (RTVE) y *streaming* FeMAUB
Patricia García Gil (fortepiano)	Úbeda, Auditorio del Hospital de Santiago	RNE (RTVE) y *streaming* FeMAUB
Capella de Ministrers: Èlia Casanova (voz), Robert Cases (guitarra y vihuela), Carles Magraner (vihuela de arco y dir.)	Úbeda, Auditorio del Hospital de Santiago	*Streaming* de FeMAUB
La Real Cámara: Eduard Martínez (clave), Emilio Moreno (violín, viola y dir.)	Baeza, Iglesia de la Santa Cruz	*Streaming* de FeMAUB
Concerto 1700, Daniel Pinteño (dir.)	Baeza, Auditorio de San Francisco	*Streaming* de FeMAUB
La Real Capilla del Pópulo, Jorge Enrique García Ortega (dir.)	Jaén, Coro de la S. I. Catedral de Jaén	Video de Aníbal Soriano (FEVAMA)[37]
Dúo Lorca	Carboneros, Iglesia Parroquial de la Inmaculada	Video de la web de Jabalquinto (FEVAMA)
Aquel Trovar, Delia Agúndez (soprano)	Benatae, Iglesia Parroquial de la Asunción	Video de Aquel Trovar (FEVAMA)
Twelve Strings, Enrique Muñoz Teruel (dir.)	Cabra del Santo Cristo, Sala de Exposiciones “Juan Antonio Díaz López”	Video del Ayuntamiento de Cabra del Santo Cristo (FEVAMA)
Serendipia Ensemble	Torreperogil, Centro Cultural “Alfonso Fernández Torres”	*Streaming* de FEVAMA[38]
Íliber Ensemble, Darío Tamayo (clave y dir.)	Puente de Génave, Salón de Actos “Faustino Serrano”	*Streaming* de FEVAMA

36 La toma de sonido de todos los conciertos ofrecidos en *streaming* en el FeMAUB 2020 ha sido realizada por Rafael Martos.

37 FEVAMA son las siglas de Festival Vandelvira de Música Antigua, denominación que en 2020 adquirió el Ciclo “La música en los monumentos de Vandelvira”. Desde 2021, la denominación oficial es Festival de Música Antigua “Andrés de Vandelvira” (FeMAAV).

38 La toma de sonido de este concierto y el siguiente de FeVAMA fue realizada por Miguel Ángel Moral Reyes (Sonoube).

fe
ma
U·B

VIII_

IMPACTO Y RETORNO LOCAL

Resumen

En este trabajo se analiza el impacto del Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza (FeMAUB) en el desarrollo socioeconómico de la provincia de Jaén desde su nacimiento en 1997. Para ello, en primer lugar, se hace referencia al papel que la cultura en general y los eventos culturales en particular han tenido en el I y II Plan Estratégico de la provincia de Jaén. En segundo lugar, se estudia la evolución del sector turístico provincial, con especial referencia a los destinos turísticos de Úbeda y Baeza, desde que el FeMAUB se puso en marcha. En tercer lugar, nos aproximamos a los impactos que el festival tiene en los municipios sede, analizando, por una parte, los efectos directos derivados de los presupuestos y de los gastos originados por el FeMAUB y, por otra parte, intentando calcular los impactos indirectos, a partir del perfil del turista que asiste al festival. Apuntamos también la existencia de impactos inducidos, aunque no han podido calcularse. Por último, hacemos referencia al papel del FeMAUB en el posicionamiento de Úbeda y Baeza y de la provincia de Jaén como destinos culturales y patrimoniales.

Abstract

This paper analyzes the impact of the Early Music Festival of Úbeda and Baeza (FeMAUB) on the socioeconomic development of the province of Jaén since its birth in 1997. To do this, first of all, reference is made to the role that culture in general and cultural events in particular have had in the I and II Strategic Plan of the province of Jaén. Second, the evolution of the provincial tourism sector is studied, with special reference to the tourist destinations of Úbeda and Baeza, since the FeMAUB was launched. Third, we approach the impacts that the festival has on the host municipalities, analyzing, on the one hand, the direct effects derived from the budgets and expenses originated by the FeMAUB and, on the other hand, trying to calculate the indirect impacts, based on the profile of the tourist who attends the festival. We also note the existence of induced impacts, although they have not been calculated. Finally, we refer to the role of FeMAUB in the positioning of Úbeda and Baeza and the province of Jaén as cultural and heritage destinations.

EL FeMAUB EN EL DESARROLLO SOCIOECONÓMICO DE LA PROVINCIA DE JAÉN

INMACULADA HERRADOR LINDES[1]

Introducción

La cultura desempeña un papel cada vez más relevante en el desarrollo socioeconómico de los territorios y, en las últimas décadas, está cobrando mayor importancia en los estudios sobre el crecimiento económico, siendo considerada una fuente generadora de empleo y riqueza. Es un sector que produce importantes economías externas y puede actuar como catalizador de otras actividades, como por ejemplo el turismo, de ahí que en los últimos años hayan aumentado de forma importante los estudios que analizan no solo las denominadas industrias culturales y creativas, sino también los impactos de estas sobre otros sectores de actividad. Cultura y economía están, por tanto, vinculadas estrechamente, aunque esta relación se ha hecho más evidente a medida que dichas industrias han irrumpido en el panorama económico. Nadie puede negar el valor de ciertos bienes culturales y su importancia en la riqueza de un territorio, o la relevancia del desarrollo cultural como factor de bienestar social y de desarrollo económico, pese a lo cual los análisis sobre esta relación son relativamente recientes[2].

Gran parte de estos estudios se han centrado en evaluar los impactos económicos de la cultura. Se ha hecho especial hincapié, por un lado, en evaluar tanto los efectos directos como indirectos de las actividades culturales, en atención a su incidencia sobre el Producto Interior Bruto (PIB) y, por otro lado, en valorar los efectos de una actividad específica sobre un territorio, como es el caso de los festivales o de los museos. Concretamente, estos estudios han pretendido medir

1 Licenciada en Ciencias Económicas y Empresariales por la Universidad de Jaén y directora del II Plan Estratégico de la provincia de Jaén y de la Oficina Técnica de la Fundación "Estrategias para el desarrollo económico y social de la provincia de Jaén".

2 Véase una selección de estudios, de distinto alcance y orientación, en el *I Congreso Internacional de turismo musical y festivales. Actas*. Martín Gómez-Ullate, Pilar Barrios Manzano y Juana Gómez Pérez (eds.). Cáceres, Universidad de Extremadura, Grupo de Investigación MUSAEXI, 2016.

el efecto económico que se desprende del gasto en consumo e inversión y su impacto directo, indirecto e inducido sobre la producción, el valor añadido o el empleo del propio sector y el resto de ramas de actividad de una economía. En este sentido, el análisis de los impactos económicos de las políticas culturales se constituye en una herramienta muy útil para evaluar los resultados de una inversión en una determinada actividad o en un territorio concreto, y sirve tanto para evaluar programas y políticas culturales determinadas, como para poner en marcha nuevas estrategias de cara al futuro, tanto desde el ámbito público, como desde el privado[3]. En este trabajo pretendemos aproximarnos a los impactos socioeconómicos que el Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza (FeMAUB) ha tenido sobre la provincia de Jaén y, especialmente, sobre las ciudades que han sido su sede, desde que comenzara su andadura en 1997, hace ahora veinticinco años.

1 El papel de la cultura en el I y II Plan Estratégico de la provincia de Jaén

Precisamente en 1997, año de nacimiento del FeMAUB, se inicia un proceso de planificación estratégica territorial en la provincia de Jaén que permanece activo hasta nuestros días y en el que la cultura ha jugado un papel esencial. En concreto, en este período se han elaborado y puesto en marcha en la provincia dos planes estratégicos de desarrollo socioeconómico. El primero de ellos comenzó a elaborarse en 1998, se presentó en 2000 y tuvo vigencia hasta 2007. El segundo, actualmente en vigor, inició su diseño en 2009 y se terminó de elaborar a finales de 2011, siendo publicado y presentado a la opinión pública en marzo de 2012[4].

En el I Plan Estrategico de la provincia de Jaén, la cultura se analizó como un ámbito estratégico más del desarrollo socioeconómico provincial, junto con otros once: la sociedad, el mercado de trabajo, las infraestructuras y el urbanismo, la energía, el medio ambiente, la olivicultura y la oleicultura, la otra agricultura, la ganadería, la industria, el comercio y el turismo. En el diagnóstico que se hizo de la cultura ya se apuntaban los principales acontecimientos culturales de relevancia que se estaban desarrollando en la provincia y, concretamente, se identificaban como tales los festivales de música que en ese momento existían por la geografía provincial, cuya consolidación se consideraba una fortaleza, dentro de la matriz de Debilidad, Amenazas, Fortalezas y Oportunidades-DAFO[5].

En el diagnóstico se señalaba que, en el campo de los eventos culturales, la perspectiva estratégica debía pasar por una cierta especialización que potenciase aquellos de mayor aceptación en cada ciudad, consolidando sus estructuras y mejorando su difusión, de forma que se evitaran las coincidencias en apuestas por programaciones de carácter paralelo y competitivo. Se apuntaba, asimismo, que era conveniente que desde las instituciones provincial y autonómica se apoyara de forma decidida el mantenimiento y auge de estas citas anuales[6].

En el I Plan Estratégico de la provincia de Jaén se recogieron 215 proyectos para "Transformar a Jaén en una provincia económicamente dinámica,

3 Analistas Económicos de Andalucía. *Cultura y desarrollo. Impacto socioeconómico de Málaga 2016*. Cuaderno 10. II Plan Estratégico de Málaga. Málaga, Fundación CIEDES, 2010. Disponible en <https://ciedes.es/publicaciones/cuadernos-del-ii-plan-estrategico.html?start=5>. Si no se indica lo contrario, todas las webs citadas en este trabajo permanecían activas en mayo de 2021.

4 Ambos Planes, junto con otra documentación relevante sobre el desarrollo económico y social de la provincia, se encuentran a disposición de las personas que estén interesadas en la web de la Fundación "Estrategias para el desarrollo económico y social de la provincia de Jaén": <https://www.planestrajaen.org/centro-documental/publicaciones>.

5 Martín Mesa, Antonio (dir.) y Herrador Lindes, Inmaculada (coord.). *Plan Estratégico de la provincia de Jaén*. Jaén, Fundación "Estrategias para el desarrollo económico y social de la provincia de Jaén", 2000, p. 280. Disponible en <https://www.planestrajaen.org/centro-documental/publicaciones>.

6 Martín Mesa, A. (dir.) y Herrador Lindes, I. (coord.). *Plan Estratégico de la provincia de Jaén…*, pp. 261 y ss.

territorialmente equilibrada, socialmente solidaria, avanzada y creativa culturalmente, comprometida con la preservación del medio ambiente, baluarte y punto de referencia del aceite de oliva, del turismo interior y de la calidad ambiental". La actuación número 189, en concreto, consistía en "Potenciar los eventos culturales ya existentes en la provincia y completar el calendario anual con otros"[7]. Cuando se evaluó el I Plan Estratégico, en el año 2008, el Consejo de Evaluación del Plan consideró que este había sido uno de los proyectos que se habían ejecutado según lo previsto[8].

En el II Plan Estratégico de la provincia de Jaén, la cultura ha vuelto a ser un ámbito esencial en el diagnóstico y en el diseño de proyectos, esta vez junto con la industria, la energía, el medio ambiente, el desarrollo rural, la innovación, la educación, el turismo, el patrimonio, el olivar y el aceite de oliva, las comunicaciones, la salud, el empleo, el bienestar social y la igualdad. En concreto, de las ocho estrategias de desarrollo económico y social en que se concreta el II Plan, una de ellas, la número 4, se denomina "Jaén, cultural y educativa" y recoge cuatro proyectos vinculados a la cultura[9].

En el diagnóstico del II Plan Estratégico se volvía a señalar, respecto al ámbito cultural, que Jaén cuenta con importantes fortalezas, ya que existe una nutrida red de ciudades (Úbeda, Baeza, Alcalá la Real, Cazorla, Linares, Andújar, Jaén, etc.) en las que se celebran actividades muy significativas, que cubren un número muy variado de disciplinas artísticas (teatro, música, danza, flamenco, pintura, etc.). Sin embargo, se incluía de nuevo como actuación a acometer la de "Consolidar los distintos eventos culturales existentes en la provincia y mejorar la difusión de los mismos", dentro del proyecto 4.6 "Jaén por la cultura", ya que se consideraba clave seguir apostando por los mismos[10]. Por otra parte, tanto en el I como en el II Plan Estratégico de la provincia de Jaén se recogía como debilidad a superar, desde el punto de vista del sector turístico, la escasa oferta complementaria, al objeto de poder mejorar la competitividad, alargar la estancia media, desestacionalizar la demanda, crear empleo, etc. Aquí también tienen un papel esencial los eventos culturales que se desarrollan en la provincia y que forman parte de esta oferta complementaria[11].

Durante estos años se han mantenido, o han surgido, diferentes citas musicales de muy diversa índole en la provincia de Jaén, junto con Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza. Algunas de las que cabe reseñar –sin ánimo de ser exhaustivos– son el Premio "Jaén" de Piano (1956), el Festival Internacional Folk del Mundo de Jaén (1978), el Festival Internacional de Música y Danza "Ciudad de Úbeda" (1989), el Festival de Música "Villa de Canena" (1991), el Concurso Internacional de Guitarra "Andrés Segovia" de Linares (1992), el Festival Internacional de Blues "Bluescazorla" (1994), el Festival de Encuentros Étnicos del Sur "Etnosur" de Alcalá la Real (1997), el Festival Internacional de Música y Artes Escénicas-FIMAE de Linares (1997), Un Mar de Canciones de Torreperogil (2001), el Festival de Música Independiente "Vértigo Estival" de Martos (2004) o Imagina Funk de Torres (2008)[12]. Todas ellas

7 *Ibid.*, pp. 296 y 530.

8 Martín Mesa, Antonio (dir.) y Herrador Lindes, Inmaculada (coord.). *Plan Estratégico de la provincia de Jaén 2000-2007. Evaluación final*. Jaén, Fundación "Estrategias para el desarrollo económico y social de la provincia de Jaén", 2008, p. 255. Disponible en <https://www.planestrajaen.org/centro-documental/publicaciones>.

9 Herrador Lindes, Inmaculada y Martín Mesa, Antonio (dir.). *II Plan Estratégico de la provincia de Jaén, 2020*. Jaén, Fundación "Estrategias para el desarrollo económico y social de la provincia de Jaén", 2012, pp. 189 y ss. Disponible en <https://www.planestrajaen.org/centro-documental/ii-plan-estrategico.html>.

10 *Ibid.*, pp. 90 y 198 y ss.

11 Martín Mesa, A. (dir.) y Herrador Lindes, I. (coord.). *Plan Estratégico de la provincia de Jaén…*, pp. 247 y ss.; y Herrador Lindes, I. y Martín Mesa, A. (dir.). *II Plan Estratégico de la provincia de Jaén, 2020…*, pp. 99 y ss.

12 Sobre los festivales musicales en Jaén, véase Fernández Trillo, María. *Los festivales de música en la provincia de Jaén*. Trabajo Fin de Máster, Universidad de Jaén, 2018.

han contribuido a mejorar la oferta turística complementaria en la provincia y a intentar desestacionalizar la demanda o, lo que es lo mismo, a que los turistas que visitan Jaén no se concentren en solo unos meses del año.

2 Evolución del sector turístico de la provincia de Jaén

Aunque el turismo en la provincia de Jaén está menos estacionalizado que en los destinos de sol y playa, sí es cierto que los meses de noviembre, diciembre, enero y febrero son los que suelen registrar una menor afluencia turística. Si comparamos el número de viajeros entrados por meses en establecimientos hoteleros en la provincia de Jaén en 1999 (el primero del que disponemos de información) con el de 2019 (ya que 2020, por la pandemia de COVID-19, no es representativo) observamos que los valores de los meses de noviembre y diciembre se han incrementado por encima de la media, mientras que los de los meses de septiembre y octubre, que registraban el mayor número de viajeros en 1999, lo han hecho por debajo de la media, según los datos ofrecidos por el Instituto Nacional de Estadística (INE), en su *Encuesta de Ocupación Hotelera* (Tabla 1).

Mes	1999	2019	Variación 19/99 (%)
Enero	22.910	25.425	10,98
Febrero	28.341	33.324	17,58
Marzo	39.397	43.074	9,33
Abril	42.040	50.719	20,64
Mayo	41.381	54.484	31,66
Junio	38.583	48.001	24,41
Julio	39.217	42.012	7,13
Agosto	39.806	51.762	30,04
Septiembre	42.718	49.096	14,93
Octubre	45.307	52.198	15,21
Noviembre	32.490	40.303	24,05
Diciembre	33.786	41.302	22,25
Media mensual	37.165	44.308	19,02
Total	**445.976**	**531.700**	**19,22**

Tabla 1 Viajeros entrados en establecimientos hoteleros en la provincia de Jaén en 1999 y 2019. Fuente: Instituto Nacional de Estadística (INE), *Encuesta de Ocupación Hotelera*. Elaboración propia.

El incremento experimentado por el número de viajeros en los meses de noviembre y diciembre puede explicarse, en parte, por esta oferta complementaria y por la puesta en marcha de eventos como el Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza, que se desarrolla desde sus inicios en el denominado puente de la Constitución de diciembre, pero que también lleva ocupando en las últimas ediciones otros fines de semana de ese mes y de noviembre.

El Instituto de Estadística y Cartografía de Andalucía (IECA) elabora la *Encuesta de Coyuntura Turística de Andalucía* para conocer, entre otros muchos aspectos, los motivos del viaje de las personas que nos visitan. En 2019, el motivo principal del viaje de los turistas encuestados fue el de vacaciones u ocio (89,94%), seguido de visita a familiares y amigos (9,28%) y otros (0,78%), lo que nos indica, de nuevo, la importancia de tener una adecuada oferta cultural complementaria para atraer turismo.

Puesto que el FeMAUB comenzó su andadura en 1997 podemos fijarnos en algunos indicadores que midan la evolución del sector turístico de la provincia de Jaén y, especialmente, de Úbeda y Baeza en este período, para conocer cuál ha sido su trayectoria. Son muchos los factores que han podido influir positivamente en este sector, entre los cuales figura la declaración de Úbeda y Baeza como Patrimonio Mundial por la UNESCO en 2003.

Año	Úbeda	Baeza	Provincia de Jaén	Andalucía	España
1997	12	7	-	-	-
1998	12	8	-	-	-
1999	12	8	-	-	15.042
2000	14	9	-	-	14.870
2001	16	9	177	2.264	14.880
2002	16	9	164	2.101	13.523
2003	16	9	167	2.154	13.680
2004	14	8	157	2.255	13.845
2005	14	10	165	2.316	13.991
2006	18	11	180	2.347	14.056
2007	19	13	185	2.394	14.228
2008	19	11	188	2.393	14.696
2009	19	12	186	2.437	14.824
2010	20	14	183	2.382	14.838
2011	20	15	182	2.404	14.997
2012	20	15	183	2.421	14.995
2013	20	15	185	2.378	14.822
2014	19	13	177	2.410	14.776
2015	20	12	186	2.437	14.626
2016	21	8	178	2.478	14.759
2017	20	8	175	2.467	14.753
2018	20	8	175	2.463	14.742
2019	22	10	164	2.463	14.897

TABLA 2 Establecimientos hoteleros (1997-2019): comparativa entre Úbeda, Baeza, la provincia de Jaén, Andalucía y España. Fuente: Instituto Nacional de Estadística (INE), *Encuesta de Ocupación Hotelera*. Instituto de Estadística y Cartografía de Andalucía (IECA), *Sistema de Información Multiterritorial de Andalucía*. Oficina técnica de la Fundación "Estrategias para el desarrollo económico y social de la provincia de Jaén", *Indicadores de desarrollo de la provincia de Jaén*. Elaboración propia.

Desde el punto de vista de la oferta turística, Úbeda ha incrementado el número de establecimientos hoteleros un 83,33% en el período 1997-2019 (pasando de doce a veintidós, uno de ellos de cinco estrellas), mientras que Baeza lo ha hecho

en un 42,86% (de siete a diez), según la información proporcionada por el IECA, a través del *Sistema de Información Multiterritorial de Andalucía*. Para la provincia de Jaén, Andalucía y España hemos tomado como fuente la *Encuesta de Ocupación Hotelera* del INE, que ofrece información de estos tres ámbitos territoriales desde 2001 (desde 1999 para España). Las series estadísticas nos ponen de manifiesto que el incremento en el período 2001-2019 en Úbeda (37,5%) y Baeza (11,11%) es superior al del conjunto de la provincia de Jaén (que reduce el número de establecimientos hoteleros un -7,34%), al de Andalucía (8,79%) y al de España (0,11%) (Tabla 2, página anterior). El crecimiento de los apartamentos turísticos ha sido aún mayor. En 1997, Úbeda y Baeza no contaban con ningún establecimiento de esta categoría y en el año 2019 Úbeda registraba cincuenta y Baeza ocho, lo que representa un total de 206 y 34 plazas más, respectivamente, en estos destinos.

En el caso de las plazas de establecimientos hoteleros, el incremento es algo menor, pero también es significativo. Se registra un aumento del 58,68% en el número de plazas de Úbeda en el período 1997-2019 (pasando de 576 a 914) y un 45,21% en las de Baeza (de 404 a 591) (Tabla 3).

Año	Úbeda	Baeza	Provincia de Jaén	Andalucía	España
1997	576	407	-	-	-
1998	576	433	-	-	-
1999	576	433	-	-	1.011.015
2000	638	451	-	-	1.033.011
2001	696	451	6.640	171.365	1.055.864
2002	696	451	6.749	178.519	1.080.290
2003	638	451	7.077	198.127	1.122.052
2004	555	409	7.168	207.016	1.175.514
2005	566	547	7.447	218.375	1.212.598
2006	574	579	8.205	225.063	1.263.779
2007	645	616	8.494	231.813	1.297.649
2008	696	573	8.478	240.802	1.340.439
2009	689	592	8.794	244.349	1.363.934
2010	761	726	8.842	243.711	1.398.900
2011	771	767	9.037	245.386	1.427.700
2012	805	767	9.046	242.323	1.432.582
2013	801	744	8.787	244.431	1.434.520
2014	788	671	8.560	245.901	1.437.330
2015	869	653	8.626	245.883	1.439.994
2016	875	524	8.440	252.289	1.463.893
2017	836	524	8.489	252.332	1.478.293
2018	840	524	8.453	256.937	1.498.212
2019	914	591	8.143	259.265	1.517.583

Tabla 3 Plazas en establecimientos hoteleros (1997-2019): comparativa entre Úbeda, Baeza, la provincia de Jaén, Andalucía y España. Fuente: Instituto Nacional de Estadística (INE), *Encuesta de Ocupación Hotelera*. Instituto de Estadística y Cartografía de Andalucía (IECA), *Sistema de Información Multiterritorial de Andalucía*. Oficina técnica de la Fundación "Estrategias para el desarrollo económico y social de la provincia de Jaén", *Indicadores de desarrollo de la provincia de Jaén*. Elaboración propia.

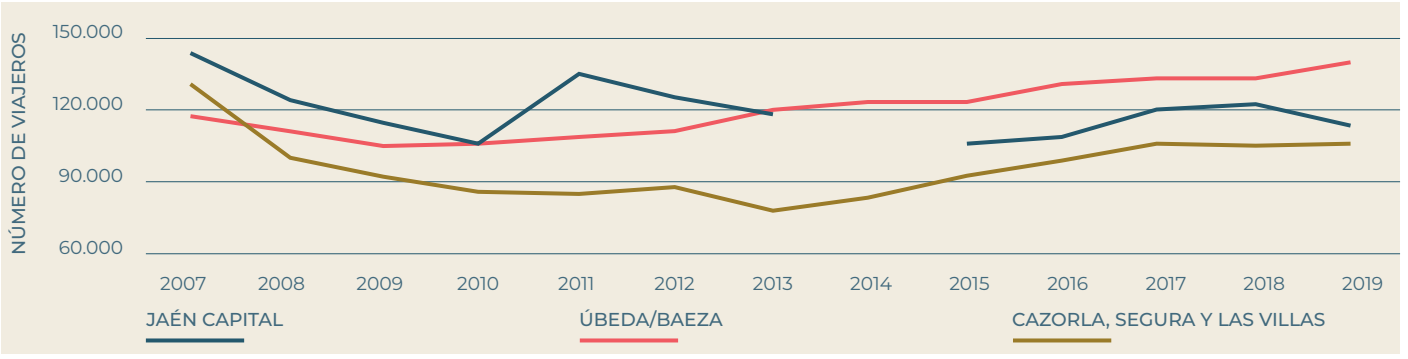


FIG. 1 Evolución del número de viajeros entrados en establecimientos hoteleros en la provincia de Jaén, por macrozonas (2007-2019). Fuente: Instituto Nacional de Estadística (INE), *Encuesta de Ocupación Hotelera*. Oficina técnica de la Fundación "Estrategias para el desarrollo económico y social de la provincia de Jaén"[13].

Desde el punto de vista de la demanda turística solo contamos con información estadística de los viajeros entrados en establecimientos hoteleros y de las pernoctaciones realizadas en la provincia con desglose por macrozonas (Úbeda/Baeza, Jaén capital y Cazorla, Segura y Las Villas) desde 2007.

Las series estadísticas nos ponen de manifiesto que la trayectoria del sector turístico en Jaén no ha sido homogénea en toda la provincia. Si observamos la evolución experimentada por la afluencia de turistas a los establecimientos hoteleros de las diferentes macrozonas, en el período 2007-2019, podemos señalar que el único destino turístico que no ha parado de aumentar el número de turistas, tras los primeros años de la Gran Recesión, ha sido la macrozona de Úbeda y Baeza. Además, es la única que en 2019 registraba un número de viajeros (141.487) superior al registrado en 2007 (118.951) y también es destacable que, siendo la que menos viajeros recibía en 2007, es la que más atrae en 2019, por delante de Jaén capital y del Parque Natural de Cazorla, Segura y Las Villas (FIGURA 1 Y TABLA 4)[14].

13 En 2014, la *Encuesta de Ocupación Hotelera* no proporciona datos de Jaén capital, al no llegarse en la muestra analizada al número mínimo de establecimientos.

14 MARTÍN MESA, Antonio; HERRADOR LINDES, Inmaculada; y FERNÁNDEZ MORENO, Juana Pilar. "El Turismo". *Memoria Socioeconómica y Laboral de la provincia de Jaén 2019* (11 de noviembre de 2019). Jaén, Diputación Provincial de Jaén, Consejo Económico y Social de la Provincia de Jaén, 2020, pp. 261-344: 281 y ss. Disponible en <https://www.dipujaen.es/conoce-diputacion/areas-organismos-empresas/cesjaen/monograficos-publicaciones.html>.

Año	Úbeda/Baeza	Cazorla, Segura y Las Villas	Jaén capital	Resto provincia	Provincia de Jaén
2007	118.951	133.088	145.136	224.555	621.730
2008	111.957	101.399	124.309	196.994	534.659
2009	104.770	91.851	115.265	192.689	504.575
2010	107.357	85.382	106.987	185.786	485.512
2011	109.814	83.451	137.520	152.880	483.665
2012	112.485	87.356	125.973	126.657	452.471
2013	120.204	77.535	118.862	119.243	435.844
2014	124.179	82.103	–	–	448.655
2015	125.152	92.948	106.079	167.988	492.167
2016	131.946	99.239	109.500	183.385	524.070
2017	134.125	105.855	121.278	182.260	543.518
2018	133.782	105.263	123.393	179.447	541.885
2019	141.487	106.694	114.392	169.127	531.700

TABLA 4 Viajeros entrados en establecimientos hoteleros en la provincia de Jaén, por macrozonas (2007-2019). Fuente: Instituto Nacional de Estadística (INE), *Encuesta de Ocupación Hotelera*. Oficina técnica de la Fundación "Estrategias para el desarrollo económico y social de la provincia de Jaén". Elaboración propia.

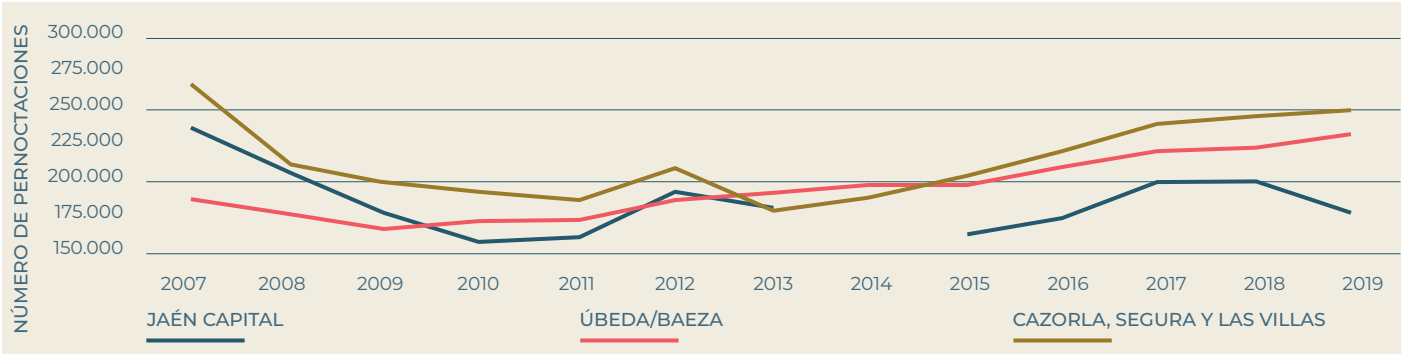


FIG. 2 Evolución del número de pernoctaciones en establecimientos hoteleros en la provincia de Jaén, por macrozonas (2007-2019). Fuente: Instituto Nacional de Estadística (INE), *Encuesta de Ocupación Hotelera*. Oficina técnica de la Fundación "Estrategias para el desarrollo económico y social de la provincia de Jaén"[15].

Si nos fijamos en el número de pernoctaciones en establecimientos hoteleros en el mismo período (2007-2019), la macrozona de Úbeda y Baeza vuelve a registrar la mejor evolución. Si bien en los años 2008 y 2009 estas caen a causa de la anterior crisis económica, a partir de 2010 las pernoctaciones han tenido una evolución positiva, pasando de las 167.529 registradas en ese año a las 233.541 de 2019. Estamos hablando de un incremento del 39,40% en nueve años. De nuevo, Úbeda y Baeza es la única macrozona, de las tres estudiadas, que registra un mejor valor en 2019 que en 2007. Ni siquiera la provincia en su conjunto ha llegado a alcanzar los valores de viajeros y pernoctaciones registrados antes de la anterior crisis (FIGURA 2 Y TABLA 5).

Es un hecho significativo que las tres macrozonas de las que se han podido obtener datos desagregados (Úbeda/Baeza, Jaén capital y Cazorla, Segura y Las Villas) aglutinan casi siete de cada diez turistas que visitan la provincia. En concreto, en 2019 el 67,78% de los viajeros que estuvieron en Jaén eligieron estos destinos, en los que se registraron el 69,16% de las pernoctaciones[16].

15 En 2014 la *Encuesta de Ocupación Hotelera* no proporciona datos de Jaén capital, al no llegarse en la muestra analizada al número mínimo de establecimientos.

16 MARTÍN MESA, A.; HERRADOR LINDES, I.; y FERNÁNDEZ MORENO, J. P. "El Turismo". *Memoria Socioeconómica y Laboral de la provincia de Jaén 2019…*, p. 282.

TABLA 5 Número de pernoctaciones en establecimientos hoteleros en la provincia de Jaén, por macrozonas (2007-2019). Fuente: Instituto Nacional de Estadística (INE), *Encuesta de Ocupación Hotelera*. Oficina técnica de la Fundación "Estrategias para el desarrollo económico y social de la provincia de Jaén". Elaboración propia.

Año	Úbeda/Baeza	Cazorla, Segura y Las Villas	Jaén capital	Resto provincia	Provincia de Jaén
2007	187.923	270.107	235.344	372.325	1.065.699
2008	175.614	210.899	203.102	337.647	927.262
2009	167.529	197.698	175.290	315.694	856.211
2010	170.279	192.093	156.465	312.516	831.353
2011	173.058	183.479	159.406	300.051	815.994
2012	180.064	206.686	186.273	199.190	772.213
2013	191.085	183.157	181.999	213.435	769.676
2014	194.662	186.982	–	–	784.075
2015	195.021	202.729	162.418	295.213	855.381
2016	209.968	219.496	171.521	306.431	907.416
2017	218.567	239.334	195.979	303.548	957.428
2018	220.587	241.199	197.065	309.396	968.247
2019	233.541	246.466	174.013	286.033	940.053

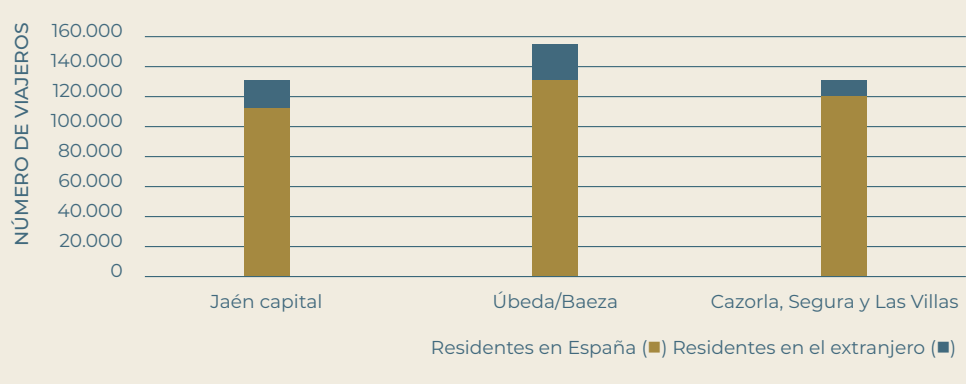


Fig. 3 Número de viajeros por macrozonas, según su procedencia (2019). Fuente: Instituto Nacional de Estadística (INE), *Encuesta de Ocupación Hotelera*. Oficina técnica de la Fundación "Estrategias para el desarrollo económico y social de la provincia de Jaén". Elaboración propia.

Por lo que respecta a la procedencia de los turistas, alojados en hoteles, que visitaron los tres destinos analizados en 2019, estos son en su mayoría españoles, si bien Úbeda/Baeza es el que registra una mayor proporción de turistas extranjeros (22,65%). Por el contrario, solo el 5,33% de los viajeros que visitan Cazorla, Segura y Las Villas reside fuera de España. En Jaén capital esta variable alcanza el 14,38%, cifra ligeramente superior a la media provincial (13,71%) (Figura 3)[17].

3 Los impactos del FeMAUB: una aproximación

Hechos estos apuntes sobre la evolución del sector turístico en la provincia y, especialmente, en el destino Úbeda/Baeza desde la creación del festival, vamos a analizar brevemente aspectos relacionados con el impacto del Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza en las ciudades Patrimonio Mundial y en la provincia de Jaén en su conjunto. Dado que la realización de un estudio de impacto completo requeriría contar con una información de la que no disponemos, por el momento ofrecemos una aproximación a algunos aspectos clave[18].

Las repercusiones de un festival de música en el lugar en el que se celebra pueden ser de muy diversa índole. María Devesa Fernández destaca seis grandes categorías: económicas, turísticas, culturales, sociales, físicas y medioambientales. En nuestro estudio nos centraremos, fundamentalmente, en las dos primeras que, a su vez, están interrelacionadas, aunque en momentos puntuales podamos hacer referencia a alguna de las otras cuatro[19]. Algunos de estos impactos se analizan ampliamente en otros capítulos de este libro[20].

Respecto a las repercusiones económicas, el festival tiene un impacto en el territorio que suele medirse en términos de ingresos, rentas y empleo. Las repercusiones turísticas, por su parte, hacen referencia a la capacidad del festival como factor en la elección del destino o como elemento que mejora la satisfacción del visitante. Asimismo, el festival contribuye a crear la imagen cultural del destino turístico, lo que también resulta relevante.

17 *Ibid.*, p. 283.

18 Son escasos los festivales españoles de música clásica que disponen de estudios de impacto. Un excelente modelo metodológico para analizar el impacto de estos eventos es el desarrollado por los festivales de Edimburgo; véase <https://www.edinburghfestivalcity.com/about/documents/156-research-reports>.

19 Devesa Hernández, María. "Repercusiones económicas y sociales de los festivales de música: sistemas de medición e indicadores de impacto". *TRANS - Revista Transcultural de Música*, 23 (2019), pp. 4 y ss. Disponible en <https://www.sibetrans.com/trans/article/576/repercusiones-economicas-y-sociales-de-los-festivales-de-musica-sistemas-de-medicion-e-indicadores-de-impacto>.

20 Véanse, por ejemplo, los estudios de Bernardo García-Bernalt Alonso, Pablo J. Vayón, Drew Edward Davies, Isabel María Ayala Herrera o John Sloboda, entre otros.

Las repercusiones económicas relacionadas con el evento cultural son de muy diversa naturaleza y son variadas las definiciones acuñadas en torno al concepto de impacto socioeconómico, si bien todas ellas se centran generalmente en el cálculo del efecto de una determinada actividad sobre la producción, el Valor Añadido Bruto (VAB) y el empleo[21]. Con la información que se nos ha proporcionado desde la organización del FeMAUB, vamos a aproximarnos a los efectos que este festival tiene en las ciudades de Úbeda y Baeza y en la provincia de Jaén en su conjunto, si bien no disponemos de información suficiente para poder hacer cálculos en términos de VAB o de empleo. De ahí que, en ocasiones, ante la ausencia de datos seriados completos, hagamos las valoraciones desde el punto de vista cualitativo, más que cuantitativo.

Como ya se ha adelantado al inicio de este trabajo para medir el impacto económico de un evento cultural o un festival los estudios suelen distinguir entre tres efectos: 1) el efecto directo, que suele medirse a través del presupuesto con el que la organización cuenta para el desarrollo del festival y que implica la contratación de personal, de servicios externos, de los espectáculos, de la cartelería, de la publicidad, del alquiler de salas, etc.; 2) el efecto indirecto, que hace referencia al gasto que el público realiza en el evento; y 3) el efecto inducido, que mide el impacto derivado de los directos e indirectos sobre el tejido productivo local.

En lo que respecta a los efectos directos del festival, cabe señalar que son diversas las instituciones que financian el FeMAUB, en su práctica totalidad públicas, al igual que ocurre en la mayoría de los festivales españoles[22]. Las que lo han apoyado prácticamente desde sus inicios han sido los ayuntamientos de Úbeda y Baeza, la Diputación Provincial de Jaén, la Junta de Andalucía (socios fundadores en 1997), la Universidad Internacional de Andalucía y el Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM), que es un organismo autónomo del Ministerio de Cultura y Deporte y responsable de la promoción, protección, difusión y proyección exterior de las artes escénicas y de la música en cualquiera de sus manifestaciones (instituciones presentes desde 2001). En 2001 se incorporó la Universidad Internacional de Andalucía, en 2008 se incorporó la Universidad de Jaén y en 2017 lo hizo la Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED), a través de su Centro Asociado en la provincia de Jaén.

A las aportaciones que estas instituciones han realizado en efectivo durante estos veinticinco años habría que sumar las que han efectuado en especie, pues también generan impacto en el territorio. Destaca aquí la dotación de los espacios escénicos, con los requisitos técnicos de personal, en el caso de los ayuntamientos y resto de institucionales locales, el alojamiento de los músicos o los espacios para la actividad académica, en el caso de la UNIA. Asimismo, es reseñable la financiación directa (parcial o total) de algún concierto por entidades organizadoras o colaboradoras, como la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía que, desde 2005, ha venido financiando, de manera directa, la participación de algunas agrupaciones andaluzas en el FeMAUB, en particular el ya extinto Coro Barroco

21 Analistas Económicos de Andalucía. *Cultura y desarrollo…*

22 La aportación privada al FeMAUB, de la mano de la Fundación Unicaja Jaén y la Fundación Caja Rural de Jaén, se aproxima al 10% del presupuesto anual.

de Andalucía y la Orquesta Barroca de Sevilla. Entre las entidades colaboradoras es destacable, por la continuidad e importancia de sus aportaciones, la contribución del Centro Nacional de Difusión Musical (CNDM) del Ministerio de Cultura y Deporte, que cada año desde 2011 coproduce con el FeMAUB diversos espectáculos, financiados al 50% por ambas entidades.

Para valorar el impacto es fundamental tener en cuenta no solo el montante total de ingresos sino, también, su procedencia. El efecto no es el mismo si la fuente de financiación es interna que si es externa; en el segundo caso, el impacto es mayor, porque estaríamos hablando de recursos "nuevos" que llegan a la economía local atraídos por el festival. En el año 2000, el primero del que se dispone de información detallada sobre los presupuestos del festival, las entidades financiadoras aportaron en metálico siete millones y medio de las antiguas pesetas (aproximadamente 45.000 de los actuales euros). Este presupuesto, valorado en euros de 2020, ascendería en la actualidad a 67.140 euros. Del total, la aportación local representaba en los comienzos del FeMAUB casi el 34%, la provincial un 19% y la autonómica un 47%, no contándose entonces con financiación estatal.

En el último festival, el celebrado en 2020, las aportaciones totales en efectivo ascendieron a 104.150,00 euros, un 36% más que el presupuesto de 2000, si lo comparamos a euros constantes (un 57% más a precios corrientes, sin el corrector de la inflación). En este último ejercicio, la aportación en metálico de los ayuntamientos de Úbeda y Baeza supuso solo el 13% del total, la provincial ascendió al 33%, la autonómica al 19% y la estatal al 35%, aproximadamente. Por tanto, se ha pasado de un 34% de financiación local a un 13% o, lo que es lo mismo, de un 66% de financiación externa a un 87%. Desde el punto de vista de la provincia, la financiación externa también ha aumentado tanto en términos absolutos como relativos ya que, aunque se han reducido los ingresos provenientes de la Comunidad Autónoma, se han incrementado sustancialmente los provenientes del ámbito estatal; se entiende aquí por financiación estatal a la suma de la financiación obtenida en régimen de concurrencia competitiva en las convocatorias anuales de ayudas a la música, la lírica y la danza del INAEM[23] y la aportación económica del CNDM para las coproducciones (que en 2020 llegó a alcanzar los 20.000 euros, aproximadamente).

A los ingresos en efectivo captados por la organización del festival habría que añadir los recaudados por la venta de entradas. En el presupuesto de 2019, que fue presencial (no tomamos como referencia el de 2020, dado que estuvo condicionado por la pandemia), los organizadores estimaron en el presupuesto 10.000 euros (algo más de un 9% del total de ingresos) pero, finalmente, la recaudación superó los 13.000. El primer año de celebración del festival esta partida fue de 135.500 pesetas (815 euros) en los tres primeros conciertos que se celebraron en Baeza, ya que del cuarto que se realizó allí y de los cuatro de Úbeda no se dispone de información, por lo que no llegaría a los 2.200 euros en total (si multiplicamos la recaudación media por los ocho conciertos), lo que también nos da una idea de cómo se ha ido redimensionando el festival a lo largo del tiempo.

23 La cuantía de esta ayuda ha sido variable, permaneciendo estable en 15.000 euros desde 2013.

Los ingresos captados de las diferentes fuentes de financiación se han venido destinando a cuatro grandes bloques de gastos: "organización", "publicidad y promoción", "producción" y "cachets artísticos". Teniendo en cuenta que algunos de los "cachets artísticos" son aportaciones en especie de las entidades, es complejo calcular cuál es el gasto total de cada edición y qué porcentaje supone cada grupo de gastos. Si no consideramos las aportaciones en especie, en 2019, por ejemplo, el 10% de los gastos fueron de "organización", el 28% de "producción", el 11% de "publicidad y promoción" y un 52% de "cachets artísticos".

En el bloque correspondiente a "organización", se recogen los gastos relativos a la dirección y a la coordinación del festival, que son desarrolladas, fundamentalmente, por personas residentes en la provincia de Jaén. En el de "publicidad y promoción" se contemplan los correspondientes a la difusión en medios especializados pero, principalmente, en medios locales y provinciales, así como los gastos de diseño, edición e imprenta, que también se contratan a empresas del entorno. Dentro del bloque de "producción" se encuentran los gastos de alquiler y afinación de teclados, servicios que presta habitualmente una empresa de la provincia, y los de diseño, gestión de taquilla, control de accesos, materiales publicitarios y otros gastos de organización y gestión, también contratados a empresas locales. Todos estos servicios se contratan, de manera consciente, con profesionales y empresas de Úbeda y Baeza, como parte de la filosofía del FeMAUB de apostar por el territorio y de que la inversión se quede en Jaén.

Para dimensionar los efectos indirectos, es necesario conocer el número de asistentes y los gastos que los mismos realizan en el festival, incluyendo alojamiento, restauración o compras directamente relacionadas con el evento[24]. Aquí también es esencial conocer si los asistentes son locales o foráneos, ya que el impacto de los segundos sobre la economía local va a ser mucho mayor que el de las personas autóctonas. En el caso de los asistentes locales no estaríamos hablando de una entrada neta de dinero, sino de una redistribución del mismo. Sin embargo, también es cierto que el gasto de aquellos asistentes locales que deciden permanecer en su ciudad para asistir al festival en vez de, por ejemplo, irse de vacaciones, puede considerarse una entrada neta de dinero[25]. El número de asistentes al festival ha ido en aumento desde su creación, motivado por dos factores fundamentales: el incremento de días y oferta de actividades en torno al FeMAUB y al interés generado (Tabla 6).

No contamos con información de todos los años, pero podemos comparar, por ejemplo, la primera de las ediciones, en la que asistieron 270 personas en total, a los tres primeros días de conciertos ofrecidos en Baeza y que se repitieron en las dos sedes (del cuarto día en Baeza no se dispone de datos, ni tampoco de los asistentes en Úbeda), con los espectadores de 2019, que alcanzaron los 7.130 repartidos entre las 40 personas asistentes al congreso celebrado en la UNIA, las 800 de los conciertos didácticos, las 200 de los conciertos sociales, las 3.070 del Ciclo Vandelvira y las 3.020 registradas en los restantes conciertos organizados. La comparación la realizamos con 2019 y no con 2020 porque en la XXIV edición las restricciones de movilidad y de aforos por la pandemia de COVID-19 dificultaron la asistencia presencial a

24 Trejo Casero, Víctor Manuel. *Análisis de las repercusiones económicas y socio-culturales de un festival: el caso del festival de cultura popular "Guitarvera" en Villanueva de la Vera*. Trabajo Fin de Máster, Universitat Oberta de Catalunya y Universitat de Girona, 2017. Disponible en <http://openaccess.uoc.edu/webapps/o2/handle/10609/67005?mode=full>.

25 Devesa Fernández, M. "Repercusiones económicas y sociales de los festivales de música…", p. 8.

Edición	Año	Asistentes
I	1997	270
II	1998	-
III	1999	-
IV	2000	1.053
V	2001	1.219
VI	2002	893
VII	2003	-
VIII	2004	538
IX	2005	-
X	2006	-
XI	2007	-
XII	2008	4.100
XIII	2009	4.640
XIV	2010	4.179
XV	2011	4.262
XVI	2012	3.250
XVII	2013	3.472
XVIII	2014	4.095
XIX	2015	4.795
XX	2016	5.995
XXI	2017	5.710
XXII	2018	6.005
XXIII	2019	7.130
XXIV	2020	64.876

TABLA 6 Número de asistentes al Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza (1997-2020). Fuente: Elaboración propia, a partir de la información facilitada por la organización del Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza[26].

los conciertos, por lo que solo se contabilizaron 648 espectadores presenciales, si bien los "digitales" alcanzaron los 64.228, entre asistentes conectados en directo y reproducciones de vídeos en diferido en YouTube, Facebook y Twitter. En total, 64.876 personas presenciaron el festival, pero no son totalmente comparables con las de ediciones anteriores.

El Ciclo Vandelvira (redenominado desde 2020 Festival Vandelvira) supone la extensión provincial del FeMAUB; se organiza desde 2005 y se desarrolla en numerosos espacios distribuidos en diversas localidades de la provincia de Jaén: Alcalá la Real, Alcaudete, Andújar, Arjona, Baños de la Encina, Beas de Segura, Benatae, Cabra del Santo Cristo, Canena, Castillo de Locubín, Cazorla, Fuensanta de Martos, Guarromán, Hornos de Segura, Huelma, Iznatoraf, Jaén, La Carolina, La Guardia, Larva, Linares, Mancha Real, Martos, Navas de San Juan, Orcera, Pozo Alcón, Rus, Sabiote, Santa Elena, Segura de la Sierra, Sorihuela del Guadalimar, Torreperogil, Villacarrillo, Villanueva de la Reina, Villanueva del Arzobispo y Villardompardo[27]. En todos estos lugares la actividad del festival también genera

26 De la edición de 1997, desarrollada los días 5 a 8 de diciembre, solo se dispone de información de los tres primeros días en Baeza. De las ediciones de 1998, 1999, 2003 y 2005 a 2007 no se dispone de información. En los asistentes de 2020 hay que distinguir entre los 648 espectadores que asistieron presencialmente y los 64.228 que lo hicieron "digitalmente", a causa de la COVID.

27 Para este 2021, se tiene previsto la incorporación de una veintena de nuevos municipios al Festival Vandelvira.

impactos. Los asistentes al Ciclo Vandelvira se estiman por la organización en colaboración con los técnicos municipales, ya que son gratuitos y no existe taquilla a través de la cual puedan contabilizarse con exactitud.

Por lo que respecta a la procedencia de las personas que asisten al FeMAUB, no se conocen los datos exactos, pero los organizadores estiman que, en el caso de los conciertos de pago, la procedencia foránea puede llegar al 50%. Asimismo, en los espectáculos que se celebran durante el puente de la Constitución este porcentaje puede ser, incluso, mayor (Figura 4).

En la edición de 2012, Seturja, S.L., la empresa local encargada de la venta de entradas del festival, realizó una experiencia piloto de encuestación a los

FIG. 4 Asistentes al concierto *"La aurora divina": música barroca de Andalucía*, Al Ayre Español y Vozes del Ayre (Úbeda, FeMAUB 2015). Fotografía: FeMAUB.

asistentes al XVI FeMAUB que habían realizado la compra anticipada por Internet. La encuesta no es del todo representativa, ya que se llevó a cabo entre 25 de las 277 personas que habían realizado la compra online. De estas, el 25% asistían al festival con su pareja, el 8% con la familia, otro 8% con sus amistades y solo el 12% asistían solas. Asimismo, de los trece conciertos de pago programados (no se contemplaba el Ciclo Vandelvira), la media de asistencia entre los encuestados fue de 2,32 conciertos/persona, lo que indica que las personas asistentes, en general, pernoctan al menos una noche en las ciudades sede del festival. De hecho, de la encuesta se desprendía que los espectadores encuestados habían pernoctado de media 1,92 noches.

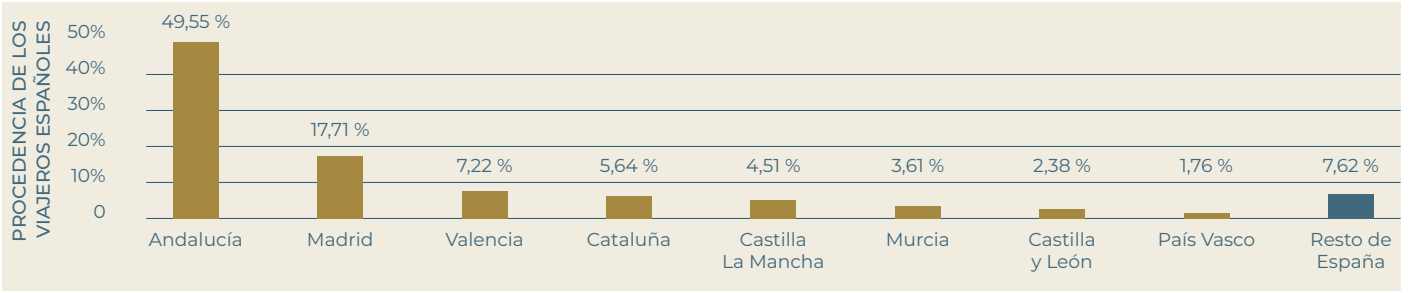


FIG. 5 Distribución de los viajeros residentes en España entrados en establecimientos hoteleros de la provincia de Jaén por comunidades autónomas (2019). Fuente: Instituto Nacional de Estadística (INE), *Encuesta de Ocupación Hotelera*. Oficina técnica de la Fundación "Estrategias para el desarrollo económico y social de la provincia de Jaén".

Los resultados de la encuesta ponían de manifiesto, también, que el 56% de las personas preguntadas procedían de la Comunidad Autónoma de Andalucía; a estas les seguían las procedentes de la de Madrid (28%) y, en menor proporción, las de Castilla-La Macha y Cataluña. A la empresa también le constaba que, entre los asistentes que compraron sus entradas directamente en taquilla, se registraba un número importante de personas procedentes de Madrid, Cataluña, Galicia, País Vasco o Navarra. Estas cifras coinciden con las que nos arroja la *Encuesta de Ocupación Hotelera* del Instituto Nacional de Estadística (INE) para la provincia de Jaén. En la FIGURA 5 se recoge la distribución por Comunidades Autónomas de las personas entradas en establecimientos hoteleros de la provincia en 2019, que se ha mantenido en el tiempo en los últimos años.

La encuesta también preguntaba por el gasto medio diario por persona (sin incluir el coste de la entrada a los conciertos), en el que se recogía el gasto en alojamiento, en bares y restaurantes, en actividades culturales y de ocio, en visitas a monumentos o en consumo en los comercios locales. Los resultados ofrecían un gasto de entre 61 y 80 euros de media. Las actividades más realizadas, según la encuesta, eran las de bares y restaurantes (88% de las personas encuestadas habían gastado en este concepto), seguida de las visitas a monumentos (72%), alojamiento (68%), consumo en comercios (también un 68%) y, por último, actividades culturales y de ocio (60%).

Aquí cabría reseñar que, según nos manifiesta la organización y las personas responsables de la empresa Seturja, S.L., el perfil del asistente a estos conciertos es el de una persona de renta media-alta, con un nivel de educación superior y que, cuando proviene del exterior, llega al destino atraído por la celebración del festival, aunque también se registran algunos turistas que, aprovechando su visita a Úbeda y Baeza, asisten al FeMAUB. Sin embargo, son más los espectadores de fuera cuyo motivo principal de desplazamiento es la asistencia al festival, pero no conocemos el porcentaje, por lo que no se puede hacer una estimación cuantitativa exacta del impacto económico de los mismos.

En general, el tipo de turista que visita la provincia de Jaén realiza un gasto medio diario superior al del conjunto de Andalucía. Tal y como se refleja en la

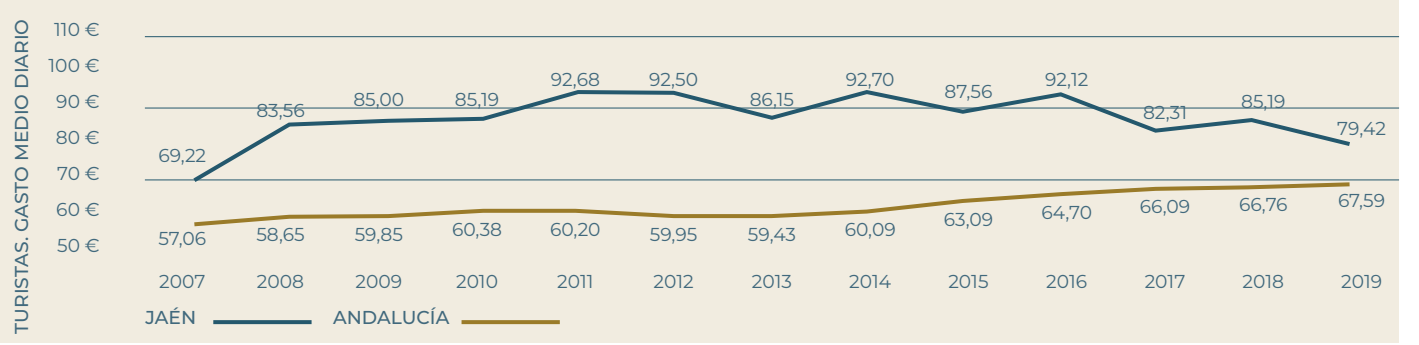


FIG. 6 Evolución del gasto medio diario de los turistas en Jaén y Andalucía (2007-2019). Fuente: Instituto de Estadística y Cartografía de Andalucía, *Encuesta de Coyuntura Turística de Andalucía*. Oficina técnica de la Fundación "Estrategias para el desarrollo económico y social de la provincia de Jaén".

FIGURA 6, en el período 2007-2019 los viajeros que se desplazaron a Jaén con fines turísticos hicieron un gasto mayor en el destino. Esto viene determinado en parte por el poder adquisitivo de los mismos, por el tipo de destino y también por la oferta complementaria.

El diferencial existente entre la Comunidad Autónoma de Andalucía y la provincia de Jaén no es el mismo todos los años y varía de los 11,83 euros de 2019 a los 32,61 de 2014, en el período analizado, pero en el peor de los casos estaríamos hablando de un 17,5% más de gasto en la provincia que en el conjunto andaluz. Si analizamos esta variable por provincias, podemos observar que en Jaén es donde se registra un mayor gasto medio diario por turista (TABLA 7), lo que ha venido siendo la tónica general a lo largo del tiempo. Hemos vuelto a tomar como referencia el año 2019, ya que 2020 ha sido un año atípico.

Como ya hemos comentado antes, resulta muy difícil hacer un cálculo exacto de lo que ha podido representar el impacto económico indirecto de la asistencia de los espectadores foráneos al festival, pero si consideráramos que, en 2019, 1.500 de los 7.130 asistentes al FeMAUB (aproximadamente la mitad de los espectadores de los trece conciertos no gratuitos) fueran externos, a un gasto medio diario de 79,42 euros, y con una estancia media del turista hospedado en hoteles en la provincia de

Provincia	Euros
Almería	63,14
Cádiz	77,11
Córdoba	64,70
Granada	69,34
Huelva	56,19
Jaén	79,42
Málaga	63,33
Sevilla	73,10
Andalucía	67,59

TABLA 7 Gasto medio diario por turista en las provincias andaluzas (2019). Fuente: Instituto de Estadística y Cartografía de Andalucía, *Encuesta de Coyuntura Turística de Andalucía*. Elaboración propia.

1,76 días en 2019 (según la *Encuesta de Ocupación Hotelera*), estaríamos hablando de 209.668,80 euros, más del doble de las aportaciones en efectivo realizadas al festival en ese año (104.150 euros), a las que ya habíamos hecho referencia. Sin embargo, este dato no deja de ser una aproximación a la realidad, ya que no se conoce el porcentaje exacto de asistentes externos ni cuántos de estos son de la misma provincia o de provincias limítrofes y, por tanto, no pernoctan en la misma proporción, lo que podría reducir la estancia media, el gasto y, por tanto, el impacto.

Por último, respecto a los efectos inducidos, para poder calcularlos necesitaríamos conocer con mayor exactitud los impactos directos e indirectos, ya que los inducidos se calculan a partir de estos últimos, utilizando los multiplicadores sectoriales de la Tabla Input-Output simétrica para Andalucía[28]; estos multiplicadores nos marcan cuánto tiene que incrementarse la producción del sistema económico para satisfacer el aumento de una unidad en la demanda final de productos de una determinada rama de actividad o, lo que es lo mismo, en qué medida la actividad objeto de análisis arrastra al resto de la economía. Por ejemplo, una vez que los asistentes al FeMAUB se alojan en un hotel y desayunan en el mismo, este gasto arrastra al comercio al por menor (compras del hotel a su proveedor de alimentación), este, a su vez, al comercio al por mayor y este a la agricultura y a la industria agroalimentaria, y así sucesivamente[29]. El hecho de no poder calcular estos efectos inducidos, por no contar con información suficiente, no quiere decir que no se produzcan o que no sean relevantes; de hecho, lo son. El efecto arrastre del sector cultural pero, sobre todo, el del turismo que este genera, en el resto de sectores económicos, es altamente relevante[30].

Junto con los tres impactos que acabamos de analizar cabría destacar, también, el efecto que el FeMAUB tiene en el posicionamiento de Úbeda y Baeza y de la provincia de Jaén en su conjunto como destinos culturales y patrimoniales. Además de la publicidad que pueda insertarse en revistas especializadas a nivel nacional, es más relevante si cabe la *publicity* o publicidad no pagada (difusión de noticias y mensajes de forma gratuita por parte de medios de comunicación y redes sociales) generada a nivel nacional e internacional por el festival, y que ha aumentado exponencialmente en las últimas ediciones. Esta última es difícil de valorar, pero si analizamos los dosieres de prensa del festival podemos hacernos una idea de la repercusión que el mismo tiene, ya que de él se hacen eco, además de los medios locales y provinciales, periódicos de tirada nacional como *El País*, *La Vanguardia*, la Agencia de Noticias Europa Press, la revista *Beckmesser* (de música clásica), Andalucía Cultura (portal de la Junta de Andalucía), *Scherzo* (revista española de música clásica), FestClásica (portal de la Asociación Española de Festivales de Música Clásica), *El Giraldillo* (ocio, cultura y turismo de Sevilla y Andalucía), *Melómano Digital*, la revista *Ritmo*, el portal Toda la Música, *Codalario* (revista de música clásica), *Música Contemporánea* (del Centro Nacional de Difusión Musical), etc., además de difundirse, en multitud de noticias, a través de Canal Sur RTVA, Radio Nacional de España-Radio Clásica, Cadena Ser, Onda Cero, Cadena 100 o Radio Banda, entre otras muchas.

28 Analistas Económicos de Andalucía. *Cultura y desarrollo…*, p. 66.

29 Devesa Fernández, M. "Repercusiones económicas y sociales de los festivales de música…", pp. 8-9.

30 Cuadrado-Roura, Juan Ramón y López-Morales, José María. "El turismo en la recuperación y el equilibrio exterior de España". *funcasBLOG*, Funcas (28 de febrero de 2019). <https://blog.funcas.es/el-turismo-en-la-recuperacion-y-el-equilibrio-exterior-de-espana/>.

Por otra parte, el FeMAUB ingresó en 2007 en la Red Europea de Música Antigua (REMA) y desde 2008 pertenece a la Asociación Española de Festivales de Música Clásica (FestClásica), lo que le ha permitido integrar su programación dentro de los circuitos nacionales e internacionales[31]. Igualmente, los reconocimientos que ha recibido el FeMAUB en los últimos años también han supuesto un sello de calidad para este evento cultural y para las ciudades que lo albergan. En 2005 recibió el premio a la Mejor Institución Cultural de Andalucía y ha sido reconocido como "Remarkable Festival" por la Asociación Europea de Festivales por medio del Sello de Calidad EFFE Label 2017-2018 y 2019-2021; la Asociación de Grupos Españoles de Música Antigua (GEMA) le ha otorgado el Premio al Mejor Festival del Año en España en 2019 y *Diario Jaén* lo condecoró con el premio "Jaén Única" al Fomento de la Cultura. En el momento de cerrar la redacción de este trabajo, el FeMAUB recibe la Medalla al Mérito por parte de la Real Academia de Bellas Artes "Nuestra Señora de las Angustias" de Granada. Todos estos reconocimientos suponen un incremento de la riqueza intangible de ambas ciudades y contribuye a posicionar la marca Úbeda-Baeza dentro del circuito cultural nacional.

Que la web del festival (https://festivalubedaybaeza.com/) se ofrezca en dos idiomas, español e inglés, también refuerza su proyección internacional y la de Úbeda y Baeza y la provincia. Por último, otro de los aspectos que ha ayudado al posicionamiento del destino y a su proyección nacional e internacional ha sido que en la última edición, la de 2020, sus actividades se hayan retransmitido a través de YouTube y Facebook, lo que ha permitido llegar a más de 64.000 personas externas y dar a conocer a estas los marcos patrimoniales donde se celebra el festival. Junto con las sedes oficiales (los auditorios del Hospital de Santiago de Úbeda y el de San Francisco de Baeza), se han incorporado en las sucesivas ediciones, como espacios escénicos, otros edificios históricos emblemáticos, lo que ha contribuido a la difusión del patrimonio histórico de ambas ciudades y de las que integran el círculo Vandelvira en la provincia de Jaén, fortaleciendo también al FeMAUB como proyecto musical de territorio[32].

31 Marín López, Javier. "Retrospectiva FMAUB: veinte años de música antigua en Úbeda y Baeza (1997-2016)". *Las edades de la música. XX Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza*. Javier Marín-López y Virginia Sánchez-López (eds.). Jaén, FeMAUB, 2016, pp. 7-53: 8.

32 Marín López, J. "Retrospectiva FeMAUB…", p. 13. Véase una relación actualizada de espacios empleados en el Directorio de este volumen.

Conclusiones

Concluimos destacando varios aspectos que ya hemos puesto de manifiesto en este trabajo y apuntando algunas reflexiones y recomendaciones para los próximos trabajos que se realicen al objeto de medir el impacto económico del FeMAUB.

A la luz de lo comentado, es evidente que la cultura, en general, y los festivales musicales, en particular, han formado parte de la planificación estratégica del desarrollo socieconómico de la provincia de Jaén, desde hace más de veinte años. Estos eventos tienen un impacto indudable a nivel cultural, social y sobre el bienestar de la ciudadanía, pero también contribuyen a mejorar la oferta turística complementaria y a desestacionalizar la demanda. De hecho, la evolución del sector turístico en la macrozona Úbeda-Baeza ha sido mejor que la del resto de destinos provinciales en la última década, a lo que ha ayudado, entre otros factores, la oferta complementaria de ambas ciudades y su posicionamiento como destino cultural-patrimonial, a lo que sin duda ha contribuido el FeMAUB.

En segundo lugar, la celebración del FeMAUB produce impactos directos, indirectos e inducidos sobre la economía provincial y, fundamentalmente, sobre las de las ciudades de Úbeda y Baeza. A estos efectos habría que sumarles los que ya hemos comentado de tipo social y cultural y otros difícilmente cuantificables en términos económicos y más intangibles como los de tipo formativo o humanístico. Estos últimos resultan esenciales para la construcción de la "marca" de dos ciudades que fueron cuna del Humanismo.

En tercer lugar, resulta reseñable el impacto que el FeMAUB ha tenido y tiene en el posicionamiento de Úbeda y Baeza y de la provincia de Jaén como destinos culturales y patrimoniales. El festival ha situado a las ciudades Patrimonio Mundial dentro de los circuitos nacionales e internacionales. En este punto, cabría apuntar que para nuestro sector turístico sería clave mejorar las comunicaciones provinciales con el exterior. El hecho de no contar con aeropuerto ni existir una buena conexión con el más cercano (en Granada), las limitaciones de la comunicación por ferrocarril (en horarios, en frecuencias y en tiempos de viaje) o la aún deficiente conexión por carretera (las autovías A-32 y A-316 aún no están concluidas) no favorecen que los turistas puedan llegar con facilidad a estos destinos.

Para los próximos estudios que se realicen sobre el impacto del FeMAUB en la economía local se debería contar con información de la que, en el momento actual, no se dispone. Para medir adecuadamente el impacto directo es clave conocer el presupuesto total (las aportaciones en efectivo, pero también tener cuantificadas las realizadas en especie), el origen del mismo (ya que solo puede considerarse como dinero "entrado" en la economía local el que procede de fuera del territorio) y conocer el destino exacto al que va empleada la financiación del festival, a fin de poder cuantificar qué parte del gasto se destina a pagar servicios locales y qué parte a foráneos. Respecto a los impactos indirectos, sería necesario conocer, además del número de espectadores (con el que sí se cuenta), la procedencia de los mismos, si

lo que ha motivado el viaje ha sido la asistencia al festival, o no, y el gasto que han realizado durante su estancia. Con toda esta información se podrían calcular los efectos directos e indirectos y, a partir de estos, los inducidos, con los multiplicadores del gasto de las Tabla Input-Output.

En la aproximación que hemos realizado al cálculo del impacto del FeMAUB podemos afirmar que el mismo cuenta, fundamentalmente, con financiación externa y que la misma ha pasado de ser el 66% al 87% del total del presupuesto; que los gastos de "organización", "publicidad y promoción" y "producción" se contratan fundamentalmente con empresas del entorno; que el número de asistentes se ha incrementado de forma considerable a lo largo del tiempo y que, de estos, un 50% pueden ser foráneos; y que la estimación que hemos realizado del impacto indirecto del festival nos dice que, en una estimación conservadora, este multiplica por dos las aportaciones recibidas en efectivo.

fe
ma
U·B

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA

AA.VV. *Propuesta de inscripción en la lista de Patrimonio Mundial. Los conjuntos monumentales renacentistas de Úbeda y Baeza. España, junio de 1999.* [S.l], Ayuntamiento de Úbeda, Ayuntamiento de Baeza y Junta de Andalucía, 1999. <https://www.turismodeubeda.com/index.php/es/conoce-ubeda/descargas/turismo-y-monumentos/file/65-formulario-inscripcion-lista-patrimonio-mundial-ubeda-baeza>.

AA.VV. *Conjuntos monumentales de Úbeda-Baeza, Patrimonio Mundial. Enclave dual del Renacimiento español*. Sevilla, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 2003.

AA.VV. *Andrés de Vandelvira. Vida y obra de un arquitecto del Renacimiento*. Jaén, Ayuntamiento de Jaén, 2006.

AA.VV. *Andrés de Vandelvira. El Renacimiento del Sur.* Jaén, Diputación Provincial de Jaén y Junta de Andalucía, 2007.

AA.VV. "Conciertos didácticos y materiales docentes". Fundación Juan March, s.f. <https://www.march.es/>.

AA.VV. "El 'boom' de la música antigua" [dosier temático]. *Ritmo*, 69, 695 (feb. 1998), pp. 60-65.

AA.VV. "La música antigua en España" [dosier temático]. *Scherzo*, 30, 308 (junio 2015), pp. 69-86.

Adorno, Theodor W. "Bach gegen seine Liebhaber verteidigt". *Prismen: Kulturkritik und Gesellschaft*. Berlín, Suhrkamp Verlag, 1955, pp. 162-179.

Al-Ḥā'ik (Muḥammad b. al-Ḥusayn). *Kunnāš al-Ḥā'ik*. Ed. facsímil del manuscrito de Fernando Valderrama Martínez. Presentación de Manuela Cortés García. [Sevilla], Consejería de Cultura; Granada, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 2003.

Al-Saqundi (Abu-l-walid Ismail ibn Muhammad). *Elogio del Islam Español* (*Risala fi fadl al-Andalus*). Traducción española de Emilio García Gómez. Madrid, Imprenta de Estanislao Maestre Pozas, 1934.

Albuquerque, Maria João de. "A caricatura de imprensa em Portugal, na segunda metade do século XIX, como fonte para a história da interpretação musical". *A imprensa como fonte para a história da interpretação musical.* Cristina Fernandes y Miguel Ángel Aguilar Rancel (eds.). Lisboa, Biblioteca Nacional de Portugal/INET-md, 2021, pp. 251-283.

Aldrich, Putnam. "The 'Authentic' Performance of Baroque Music". *Essays on Music in Honor of Archibald Thompson Davison.* Cambridge (Massachusetts), Harvard University Music Department, 1957, pp. 161-171.

Almagro García, Antonio; Perales Molada, Rosa María; y Segura Moreno, Isabel. "Música y Ciudad en la Úbeda de la Edad Moderna". *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 221 (2020), pp. 229-273.

—. "Notas históricas sobre la capilla de música de la colegiata de Santa María de los Reales Alcázares de Úbeda, Jaén (siglos XVI-XVIII)". *Anuario Musical*, 75 (2020), pp. 203-228.

Almansa Moreno, José Manuel. *Guía completa de Úbeda y Baeza*. Úbeda, El Olivo, 2008.

—. *Pintura mural del Renacimiento en Jaén*. Jaén, Instituto de Estudios Giennenses, 2008.

Analistas Económicos de Andalucía. *Cultura y desarrollo. Impacto socioeconómico de Málaga 2016.* Cuaderno 10. II Plan Estratégico de Málaga. Málaga, Fundación CIEDES, 2010. <https://ciedes.es/publicaciones/cuadernos-del-ii-plan-estrategico.html?start=5>.

Andersson, Tommy D. y Getz, Donald. "Tourism as a Mixed Industry: Differences Between Private, Public and Not-for-profit Festivals". *Tourism Management*, 30 (2009), pp. 847-856.

Antonio Juanas. Ocho Responsorios para los Maitines de la Santísima Trinidad. Acht Responsorien / Eight Responsories. Carus 27.601. Edición urtext de R. Ryan Endris. Leinfelden-Echterdingen, Carus-Verlag GmbH & Co KG, 2019.

Argente del Castillo Ocaña, Carmen. "La hermandad de pastos entre Úbeda y Baeza (1244-1504)". *Cuadernos de Estudios Medievales y Ciencias y Técnicas Historiográficas*, 14-15 (1988), pp. 145-157.

Asheim, Bjorn; Coenen, Lars; Moodysson, Jerker; y Vang, Jan. "Constructing Knowledge-Based Regional Advantage: Implications for Regional Innovation Policy". *International Journal of Entrepreneurship and Innovation Management*, 7, 2-5 (2007), pp. 140-155.

Bennett, Andy y Woodward, Ian. "Festival Spaces, Identity, Experience and Belonging". *The Festivalization of Culture*. Andy Bennett, Jodie Taylor e Ian Woodward (eds.). Aldershot, Ashgate, 2014, pp. 11-25.

Bergeron, Katherine. *Decadent Enchantments: The Revival of Gregorian Chant at Solesmes*. Berkeley, University of California Press, 1998.

Bermúdez, Egberto. "Harps at Úbeda y Baeza". *Bulletin of the Historical Harp Society*, 24, 1 (2014), pp. 6-7.

Bernstein, Leonard. *El maestro invita a un concierto. Conciertos para jóvenes*. Madrid, Siruela, 2002.

Bierut, Michael *et al.* (eds.). *Fundamentos del diseño gráfico*. Buenos Aires, Ediciones Infinito, 2001 (1ª ed. en español).

Bitrán Goren, Yael y Morales Abril, Omar. "Músicas coloniales en Úbeda y Baeza". *Revista de Musicología*, 37, 1 (2014), pp. 345-349.

Blanning, Tim. *The Triumph of Music: Composers, Musicians and Their Audiences from 1700 to the Present*. Londres, Penguin, 2013.

Bonastre, Francesc. "El Barroc". *Història crítica de la música catalana.* Francesc Bonastre y Francesc Cortès (coords.). Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, Servei de Publicacions, 2009, pp. 131-199.

Bonds, Mark Evan. *La música como pensamiento. El público y la música instrumental en la época de Beethoven*. Traducción de Francisco López Martín. Barcelona, Acantilado, 2014 (ed. original 2006).

Borrego Gutiérrez, Esther y Marín-López, Javier (eds.). *El villancico en la encrucijada: nuevas perspectivas en torno a un género literario-musical (siglos XV-XIX).* Iberian Early Music Studies, 3; Colección de Estudios de Literatura, 134. Kassel, Reichenberger, 2019.

Bourdieu, Pierre. "La métamorphose des goûts". *Questions de sociologie*. París, Les Éditions de Minuit, 2002, pp. 161-172.

Brand, Gail; Sloboda, John A.; Saul, Ben; y Hathaway, Martin. "The Reciprocal Relationship Between Jazz Musicians and Audiences in Live Performances: A Pilot Qualitative Study". *Psychology of Music*, 40, 5 (2012), pp. 634-651.

Brendel, Alfred. *Sobre la música. Ensayos completos y conferencias*. Traducción de Juan Luis Milán. Barcelona, Acantilado, 2016 (ed. original 2007).

Bukofzer, Manfred F. *La música en la época barroca. De Monteverdi a Bach*. Madrid, Alianza Editorial, 1986 (ed. original 1947).

Butt, John. *Playing with History*. Cambridge, Cambridge University Press, 2002.

Cantón, José Antonio. "En torno al 'divino' Morales". *Scherzo*, 193 (en. 2005), p. 18.

—. "Música y mecenazgo". *Scherzo*, 226 (en. 2008), p. 40.

—. "Dos grandes acontecimientos en Úbeda y Baeza". *Scherzo*, dic. 2016, ed. digital. <https://scherzo.es>.

—. "Polifonía mexicana en honor a María". *Scherzo*, 336 (en. 2018), p. 27.

—. "Conmovedoras 'Vísperas' en la Catedral de Jaén". *Scherzo*, dic. 2018, ed. digital. <https://scherzo.es>.

—. "Esplendorosas 'Vísperas' en la Catedral de Baeza". *Scherzo*, dic. 2018, ed. digital. <https://scherzo.es>.

—. "Stendhaliana perfección vocal". *Scherzo*, 12 dic. 2019, ed. digital. <https://scherzo.es>.

Carreras, Juan José. *El manuscrito Mackworth de cantatas españolas*. Madrid, Alpuerto, Fundación Caja Madrid, 2004.

Carrillo-Hidalgo, Isabel; Pulido-Fernández, Juan Ignacio; y Mudarra-Fernández, Ana Belén. "Caracterización del turista en Ciudades Patrimonio de la Humanidad: el caso de Úbeda y Baeza". *Boletín de la Asociación de Geógrafos Españoles*, 81 (2019), pp. 1-25. <http://dx.doi.org/10.21138/bage.2746>.

Casals Carro, María Jesús y Santamaría Suárez, Luisa. *La opinión periodística: argumentos y géneros para la persuasión.* Madrid, Fragua, 2000.

Cascudo, Teresa y Gan Quesada, Germán (eds.). *Palabra de crítico. Estudios sobre música, prensa e ideología.* Sevilla, Doble J, 2013.

Cascudo, Teresa y Palacios, María (eds.). *Los señores de la crítica: periodismo musical e ideología en Madrid: 1900-1950*. Sevilla, Doble J, 2012.

Castilho, Maria Luísa Correia. *As obras de Manuel de Tavares e o desenvolvimento da policoralidade na polifonia portuguesa do século XVII*. Tesis doctoral inédita, Universidade de Evora, 2009.

Castilla Brazales, Juan *et al*. *Corpus epigráfico de la Alhambra. Palacio de Comares*. Granada, Patronato de la Alhambra y Generalife, 2007.

Castro-Martínez, Elena y Recasens, Albert. "*Música poética*, un caso de innovación en la producción de música histórica". *Contextos y usos de la innovación social*. Lucía Merino (ed.). Bilbao, Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco, 2012, pp. 223-242.

Castro-Martínez, Elena; Recasens, Albert; Poncela-Herrero, Alberto; Fernández de Lucio, Ignacio; y Martorell-Pons, Sonia. "Análisis de los resultados de la encuesta sobre innovación en los festivales de música antigua de la REMA". Informe, abril de 2015. INGENIO (CSIC-UPV). <https://www2.ingenio.upv.es/sites/default/files/adjuntos_noticias/informe_fma_abril_2015_es_con_encuesta.pdf>.

Castro-Martínez, Elena; Recasens, Albert; y Jiménez-Sáez, Fernando. "Innovation Systems in Motion: An Early Music Case". *Management Decision*, 51, 6 (2013), pp. 1276-1292.

Cea Galán, Andrés; Luengo Gutiérrez, Pedro Manuel; y Moreno de Soto, Pedro Jaime. *La música espirada: los órganos barrocos*. Sevilla, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 2007.

Chaachoo, Amin. *La música andalusí. Al-ála. Historia, conceptos y teoría musical*. Prefacio de Muhammed Ibn Azzuz Hakim. Córdoba, Almuzara, 2011.

Checa Godoy, Antonio y Garrido Lora, Manuel. *Teoría e historia del cartel publicitario*. Madrid, Editorial Síntesis, 2017.

[Checa Jódar, Rodrigo (ed.)]. *VI Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza, del 29 de noviembre al 8 de diciembre* [libro-programa]. [Baeza], FeMAUB, 2002.

—. "Presentación". *VI Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza, del 29 de noviembre al 8 de diciembre* [libro-programa]. [Rodrigo Checa Jódar (ed.)]. [Baeza], FeMAUB 2002, p. 2.

—. "Presentación". *VII Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza, del 28 de noviembre al 8 de diciembre* [libro-programa]. [Rodrigo Checa Jódar (ed.)]. [Baeza], FeMAUB, 2003, p. 2.

—. "Úbeda y Baeza, ciudades culturales". *Diario Jaén,* revista *Paisajes*, 1 dic. 2004, p. 34.

Checa Jódar, Rodrigo y Marín-López, Javier. "Presentación". *De Andalucía al Nuevo Mundo. IX Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza*. Baeza, FeMAUB, 2005, pp. [7]-[8].

Chueca Goitia, Fernando. *Andrés de Vandelvira, arquitecto*. Jaén, Instituto de Estudios Giennenses, 1971.

[Centro Nacional de Difusión Musical]. *CNDM 20/21* [libro programa de la temporada]. Madrid, Centro Nacional de Difusión Musical, 2020.

Cohen, Joel y Snitzer, Herb. *Reprise: The Extraordinary Revival of Early Music*. Boston, Little, Brown & Company, 1985.

Colección de canciones populares antiguas, transcritas y armonizadas por Federico García Lorca. 5 discos de pizarra. La Argentinita y Federico García Lorca. Compañía del Gramófono, La Voz de su Amo, 1931.

Combe, Pierre, *Histoire de la restauration du chant grégorien d'apres des documents inédits*. Solesmes, Solesmes et l'Édition Vaticane, 1969.

Contreras Soto, Eduardo. "El Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza, y su Congreso Internacional "De Nueva España a México: El Universo Musical Mexicano entre Centenarios (1517-1917)". *Diagonal: An Ibero-American Music Review*, 3, 2 (2020), pp. 48-55. <https://escholarship.org/uc/item/74q8n20h>.

Contreras Zubillaga, Igor. "Ciencia e ideología en el III Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología (Barcelona, 18-25 abril de 1936)". *Música y cultura en la Edad de Plata (1915.1939)*. María Nagore, Leticia Sánchez de Andrés y Elena Torres (eds.). Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2009, pp. 143-156.

Copland, Aaron. *Cómo escuchar la música.* Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1997 (1ª ed. 1957).

Corten, Walter. "Fétis, transcripteur et vulgarisateur". *Revue Belge de Musicologie*, 50 (1996), pp. 249-268.

Cortés García, Manuela. *El kunnās Al-Hā'ik, de Muhammad al-Husayn al-Ha'ik al-Tituwani al-Andalusi: edición, traducción y estudio*. Tesis doctoral inédita, Universidad Autónoma de Madrid, 1996.

—. *Pasado y presente de la música andalusí*. Sevilla, Fundación El Monte, 1996.

Cruz Cabrera, José Policarpo. *Patrimonio arquitectónico y urbano en Baeza (siglos XVI-XVIII)*. Granada, Universidad de Granada, 1999.

Cuadrado-Roura, Juan Ramón y López Morales, José María. "El turismo en la recuperación y el equilibrio exterior de España". *funcasBLOG*, Funcas (28 de febrero de 2019). <https://blog.funcas.es/el-turismo-en-la-recuperacion-y-el-equilibrio-exterior-de-espana/>.

Cunningham, Stuart. "From Cultural to Creative Industries: Theory, Industry and Policy Implications". *The Economics of Creative Industries*. The International Library of Critical Writings in Economics Series. Jason Potts (ed.). Cheltenham, Edward Elgar Publishing, 2016, pp. 809-820.

D'Ors, Eugenio. *Novísimo Glosario*. Madrid, Aguilar, 1946.

Dahlhaus, Carl. *Foundations of Music History.* Cambridge, Cambridge University Press, 1983. Traducción de J. Bradford Robinson del original *Grundlagen der Musikgeschichte.* Colonia, Hans Gerig, 1977.

Davies, Drew Edward. "De Nueva España a México: El Universo musical mexicano entre centenarios (1517-1917): Universidad Internacional de Andalucía, Sede Antonio Machado, Baeza, 4-5 December 2017". *Eighteenth-Century Music*, 15, 2 (2018), pp. 285-288.

—. "Ignacio Jerusalem 250: Músicas galantes entre Italia, la Península Ibérica y el Nuevo Mundo, Baeza, 4-5 December 2019". *Eighteenth-Century Music*, 17, 2 (2020), pp. 302-305.

Davies, Drew Edward y Marín-López, Javier (eds. generales). *Ignacio Jerusalem. Obras selectas – Selected Works.* Madrid, Dairea Ediciones, 2019- (6 vols. hasta 2020).

Devesa Fernández, María. "Repercusiones económicas y sociales de los festivales de música: sistemas de medición e indicadores de impacto". *TRANS - Revista Transcultural de Música*, 23 (2019). <https://www.sibetrans.com/trans/article/576/repercusiones-economicas-y-sociales-de-los-festivales-de-musica-sistemas-de-medicion-e-indicadores-de-impacto>.

Dingle, Christopher (ed.). *The Cambridge History of Music Criticism*. Cambridge, Cambridge University Press, 2019.

Dobson, Melissa C. "New Audiences for Classical Music: The Experiences of Non-Atenders at Live Orchestral Concerts". *Journal of New Music Research* [número especial: *Understanding Audience Experience*], 39, 2 (2010), pp. 111-124.

Dobson, Melissa C. y Sloboda, John A. "Staying Behind: Explorations in Post-Performance Musician-Audience Dialogue". *Coughing and Clapping: Investigating Audience Experience.* Karen Burland y Stephanie E. Pitts (eds.). Aldershot, Ashgate, 2014, pp. 159-174.

Dolan, David; Jeldoft-Jensen, Henrik J.; Mediano, Pedro A. M.; Molina-Solana, Miguel; Rajpal, Hardik; Rosas, Fernando; y Sloboda, John A. "The Improvisational State of Mind: A Multidisciplinary Study of an Improvisatory Approach to Classical Music Repertoire Performance". *Frontiers in Psychology* (25-09-2018). <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2018.01341>.

Dolan, David; Sloboda, John A.; Crüts, Björn; y Jeldoft-Jensen, Henrik J. "The Improvisatory Approach to Classical Music Performance: An Empirical Investigation Into Its Characteristics and Impact". *Music Performance Research*, 6 (2013), pp. 1-38. <http://wwwf.imperial.ac.uk/~hjjens/MPR0073Dolan_%20et_%20al.pdf>.

Dolmetsch, Arnold. *The Interpretation of the Music of the XVIIth and XVIII Centuries*: *Revealed by Contemporary Evidence*. Londres, Novello, 1915.

Domínguez Cubero, José. *La rejería de Jaén en el siglo XVI*. Jaén, Instituto de Estudios Giennenses, 1989.

—. *De la tradición al clasicismo pretridentino en la escultura jienense*. Jaén, Instituto de Estudios Giennenses, 1995.

Domínguez Rodríguez, José María. "'El estilo más gustoso desde la atalaya andaluza': en torno a la recuperación e interpretación de la música del siglo XVIII en España". *Revista de Musicología*, 37, 1 (2014), pp. 276-286.

Donini, Stefania. "Going to Things Together: Audiences, Sociability, and Enriching Cultural Experience". *The Culture Capital Exchange Blog* (julio de 2017). <http://www.theculturecapitalexchange.co.uk/2017/05/25/going-to-things-together-audiences-sociability-and-enriching-cultural-experience/>.

Dreyfus, Laurence. "Early Music Defended against Its Devotees: A Theory of Historical Performance in the Twentieth Century". *Musical Quarterly*, 69, 3 (1983), pp. 297-322.

Ducrot, Oswald. *El decir y lo dicho. Polifonía de la enunciación*. Barcelona, Paidós, 1986.

Eco, Umberto. *Lector in fabula*. Barcelona, Lumen, 1993.

El Cancionero de Palacio, 1474-1516. CD. Hespèrion XX, Jordi Savall, dir. Astrée Auvidis E8762, 1991.

Erauw, Willem. "Canon Formation: Some More Reflections on Lydia Goehr's *Imaginary Museum of Musical Works*". *Acta Musicologica*, 70, 2 (1998), pp. 109-115.

Extremera, Javier. "Música resucitada". *Viva Jaén*, 30 nov. 2011.

—. "Christian Zacharias. El músico que ríe". *Ritmo*, 881 (en. 2015), pp. 16-19.

Fabian [Somorjay], Dorottya. "The Meaning of Authenticity and The Early Music Movement: A Historical Review". *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 32, 2 (2001), pp. 153-167.

Fernandes, Cristina y Aguilar Rancel, Miguel Ángel (eds.). *A imprensa como fonte para a história da interpretação musical*. Lisboa, Biblioteca Nacional de Portugal e INET-md, 2021.

Fernández de la Cuesta, Ismael. "La reforma del canto gregoriano en el entorno del Motu Proprio de Pío X". *Revista de Musicología*, 27, 1 (2004), pp. 43-75.

Fernández de Larrinoa, Rafael. "Música antigua para todos". *AudioClásica*, 153 (feb. 2010), p. 18.

Fernández Manzano, Reynaldo y Santiago Simón, Emilio de (coords.). *Música y poesía del sur de al-Andalus*. Granada, El Legado Andalusí, 1995 [incluye el CD *Nuba de los poetas de al-Andalus*, con libreto, interpretado por El Brihi].

Fernández Rodríguez-Escalona, Guillermo. "La cantilación de la épica medieval". *Estudios gregorianos*, 3 (2008-2010), pp. 105-175.

—. *La concepción cervantina del hablar. Lenguaje y escala de valores en* Don Quijote. Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá de Henares, 2016.

—. "Música y lenguaje poético en el Renacimiento español: el impulso expresivo". *En la Villa y Corte. Trigesima Aurea*. Ana Martínez Pereira *et al.* (eds.). Madrid, UNED y Universidad Complutense, 2020, pp. 359-368.

Fernández Trillo, María. *Los festivales de música en la provincia de Jaén*. Trabajo Fin de Máster, Universidad de Jaén, 2018.

Ferrer Cayón, Jesús. *El Festival Internacional de Santander (1932-1958). Cultura y política bajo Franco*. Granada, Libargo, 2016.

Ford, Biranda. "Approaches to Performance: A Comparison of Music and Acting Students' Concepts of Preparation, Audience and Performance". *Music Performance Research*, 6 (2013), pp. 152-169.

Ford, Biranda y Sloboda, John A. "Learning from Artistic and Pedagogical Differences Between Musicians' and Actors' Traditions Through Collaborative Processes". *Collaborative Learning in Higher Music Education: Why, What and How?* Helena Gaunt y Heidi Westerlund (eds.). Farnham, Ashgate, 2012, pp. 27-36.

François, Pierre. *Le monde de la musique ancienne. Sociologie économique d'une innovation esthétique*. París, Économica, 2005.

Furtwängler, Wilhelm. *Sonido y palabra. Ensayos y discursos (1918-1954)*. Traducción de Juan José del Solar. Barcelona, Acantilado, 2012 (ed. original 1982).

Galera Andreu, Pedro. *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII en Jaén*. Granada, Caja General de Ahorros y Monte de Piedad de Granada, 1977.

—. *Arquitectura y arquitectos en Jaén a finales del siglo XVI*. Jaén, Instituto de Estudios Giennenses, 1982.

—. *Andrés de Vandelvira*. Madrid, Akal, 2000.

—. *La Catedral de Jaén*. Barcelona, Lunwerg, 2009.

Gámez Salas, José Miguel. "La iconografía musical en la Úbeda eclesiástica". *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 218 (2018), pp. 493-526.

García Goñi, Mar (coord.). *Stella Splendens. 50 aniversario de la Semana de Música Antigua de Estella*. Pamplona, Gobierno de Navarra, Institución Príncipe de Viana, 2019.

García Lorca, Federico. *Obras completas* (tomo III). Madrid, Aguilar, 1986.

GARRATT, James. *Palestrina and the German Romantic Imagination. Interpreting Historicism in Nineteenth-Century Music*. Cambridge, Cambridge University Press, 2002.

GECK, Martin. *Die Wiederentdeckung der Matthäuspassion im 19. Jahrhundert: Die zeitgendssischen Dokumente und ihre ideengeschichtliche Deutung*. Ratisbona, Bosse, 1967.

GELATT, Roland. *The Fabulous Phonograph: The Story of the Gramophone from Tin Foil to High Fidelity.* Londres, Cassell, 1956.

GEMBERO USTÁRROZ, María. "El patrimonio musical español y su gestión". *Revista de Musicología*, 28, 1 (2005), pp. 135-181.

GETZ, Donald. "The Nature and Scope of Festival Studies". *International Journal of Event Management Research*, 5, 1 (2010), pp. 1-47.

GILA MEDINA, Lázaro. *Arte y artistas del Renacimiento en torno a la Real abadía de Alcalá la Real*. Granada, Universidad de Granada y Ayuntamiento de Alcalá la Real, 1991.

GOEHR, Lydia. *The Imaginary Museum of Musical Works*. Oxford, Oxford University Press, 1992.

GOHOUNGODJI, Paulin. "How Do Artists Innovate on Scene? Understand the Implementation of Artistic Innovation Through three Canadian Music Festivals". *International Journal of Strategic Management*, 20, 1 (2020), pp. 67-78.

GÓMEZ-ULLATE, Martín; BARRIOS MANZANO, Pilar; y GÓMEZ PÉREZ, Juana (eds.). *I Congreso Internacional de turismo musical y festivales. Actas*. Cáceres, Universidad de Extremadura, Grupo de Investigación MUSAEXI, 2016.

GOMIS, Lorenzo. *Teoría de los géneros periodísticos*. Barcelona, UOCpress, 2008.

GONZÁLEZ LAPUENTE, Alberto. "Una muestra en la cresta de la ola". *ABC*, 8 dic. 2010, p. 60.

—. "El festival recupera a Ignacio Jerusalem". *ABC*, 10 dic. 2019, ed. digital. <www.abc.es>.

GONZÁLEZ MARÍN, Luis Antonio. "Recuperación de patrimonio musical histórico: el largo camino desde el archivo al concierto". *La gestión del patrimonio musical. Situación actual y perspectivas de futuro. Actas del Simposio.* Madrid, Centro de Documentación de Música y Danza, 2014, pp. 201-211.

—. "Musicología y recuperación de la práctica musical histórica. Una reflexión heterodoxa". *La Albolafia: Revista de Humanidades y Cultura,* 9 (2016), pp. 53-59.

GONZÁLEZ MIRA, Pedro. "Ubeza". *Ritmo*, 860 (feb. 2013), p. 38.

GOTTLIEB, Jack. "Nota del editor". *El maestro invita a un concierto. Conciertos para jóvenes*. Leonard Bernstein. Madrid, Siruela, 2002, p. 13.

GRIFFITHS, Austin. "Playing the White Man's Tune: Inclusion in Elite Classical Music Education". *British Journal of Music Education*, 37, 1 (2020), pp. 55-70.

GROUT, Donald Jay. "On Historical Authenticity in the Performance of Old Music". *Essays on Music in Honor of Archibald Thompson Davison.* Cambridge (Massachusetts), Harvard University Music Department, 1957, pp. 341-347.

GUBERN, Román. *Metamorfosis de la lectura*. Barcelona, Anagrama, 2010.

GUETTAT, Mahmoud. *La música andalusí en el Magreb. Simbiosis musical entre las dos orillas del Mediterráneo*. Manuela Cortés García y María del Mar Carrillo (eds.). Sevilla, Fundación El Monte, 1999.

GURIEVICH, Aron. *Las categorías de la cultura medieval*. Madrid, Taurus, 1990.

GUTIÉRREZ ÁLVAREZ, José Antonio y MARÍN-LÓPEZ, Javier. "Ignacio Jerusalem en Ceuta (1737/38-1742): un músico ¿militar? napolitano en la costa norteafricana española". *Revista de Musicología*, 42, 1 (2019), pp. 396-411.

GWEE, June. "Innovation and the Creative Industries Cluster: A Case Study of Singapore's Creative Industries". *Innovation: Management, Policy & Practice*, 11(2009), pp. 240-252.

HAINE, Malou. "Gevaert et la musique ancienne". *Revue Belge de Musicologie*, 64 (2010), pp. 205-219.

HALPERN, Andrea y SLOBODA, John A. "Repeating a Piece on a Concert Programme". *Institute of Composing Journal*, 2 (2015). <http://www.instituteofcomposing.org/journal/issue-2/repeating-a-piece-on-a-concert-programme/>.

HALPERN, Andrea; CHAN, C. Hong K.; MULLENSIEFEN, Daniel; y SLOBODA, John A. "Audience Reactions to Repeating a Piece on a Concert Programme". *Participations: International Journal of Audience Research*, 14, 2 (2017), pp. 135-152. <http://www.participations.org/Volume%2014/Issue%202/7b.pdf>.

HAMER, Laura. "The Gender Paradox: Criticism of Women and Women as Critics". *The Cambridge History of Music Criticism.* Christopher Dingle (ed.). Cambridge, Cambridge University Press, 2019, pp. 272-290.

Harnoncourt, Nikolaus. *Musik als Klangrede: Wege zur einem neuen Musikverständnis*. Salzburgo, Residenz, 1982.

—. *Der musikalische Dialog: Gedanken zu Monteverdi, Bach und Mozart*. Salzburgo, Residenz, 1984.

—. *La música como discurso sonoro. Hacia una nueva comprensión de la música*. Barcelona, Acantilado, 2006 (ed. original 1982).

Hartley, Leslie Poles. *The Go-Between*. Londres, Hamish Hamilton, 1953.

Haskell, Harry. *The Early Music Revival: A History*. Londres, Thames and Hudson, 1988.

Haynes, Bruce. *The End of Early Music: A Period Performer's History of Music for the Twenty-First Century*. Oxford y Nueva York, Oxford University Press, 2007.

Helm, MacKinley. "The Forgotten Sisters. Ubeda y Baeza". *Spring in Spain*. Nueva York, Harcourt, Brace and Company, 1952, pp. 79-89.

Hernández, Raquel. Entrevista de Rodrigo Checa Jódar. *El País*, 17 dic. 2005, ed. digital. <https://elpais.com>.

Herrador Lindes, Inmaculada y Martín Mesa, Antonio (dir.). *II Plan Estratégico de la provincia de Jaén, 2020*. Jaén, Fundación "Estrategias para el desarrollo económico y social de la provincia de Jaén", 2012. <https://www.planestrajaen.org/centro-documental/ii-plan-estrategico.html>.

— y Fernández Moreno, Juana Pilar. *Cuadro de Mando Integral del II Plan Estratégico de la provincia de Jaén* [2014-2021]. Jaén, Fundación "Estrategias para el desarrollo económico y social de la provincia de Jaén", 2021. <https://www.planestrajaen.org/centro-documental/cuadro-de-mando-integral/>.

Hill, Juniper y Bithell, Caroline. "An Introduction to Music Revival as Concept, Cultural Process, and Medium of Change". *The Oxford Handbook of Music Revival*. Caroline Bithell y Juniper Hill (eds.). Nueva York, Oxford University Press, 2014, pp. 3-42.

Hjalager, Anne-Mette. "Cultural Tourism Innovation Systems. The Roskilde Festival". *Scandinavian Journal of Hospitality and Tourism*, 9, 2-3 (2009), pp. 266-287.

Horno Gracia, Manuel. "La SMADE a través de sus programas". *Stella Splendens. 50 aniversario de la Semana de Música Antigua de Estella*. Mar García Goñi (coord.). Pamplona, Gobierno de Navarra, Institución Príncipe de Viana, 2019, pp. 210-267.

Huizinga, Johan. *El otoño de la Edad Media*. Madrid, Alianza Editorial, 2001.

Iges, José. *Conferencias sobre arte sonoro*. Madrid, Árdora Ediciones, 2017.

Instituto de Estadística y Cartografía de Andalucía (IECA). *Encuesta de Coyuntura Turística de Andalucía* [1997-2021]. <https://www.juntadeandalucia.es/institutodeestadisticaycartografia/turismo/index.htm>.

—. *Sistema de Información Multiterritorial de Andalucía* [2021]. <https://www.juntadeandalucia.es/institutodeestadisticaycartografia/sima/index2.htm>.

Instituto Nacional de Estadística (INE). *Encuesta de Ocupación Hotelera* [2021]. <https://www.ine.es/dyngs/INEbase/es/operacion.htm?c=Estadistica_C&cid=1254736177015&menu=ultiDatos&idp=1254735576863>.

Jiménez Cavallé, Pedro. "La música en la Catedral de Baeza durante el siglo XVI". *Estudios. Homenaje al Profesor Alfonso Sancho Sáez*. 2 vols. Granada, Universidad de Granada, 1989, vol. 1, pp. 193-205.

—. *La música en Jaén*. Jaén, Diputación Provincial de Jaén, 1991.

Johnson, Julian. *Who Needs Classical Music? Cultural Choice and Musical Value*. Nueva York, Oxford University Press, 2002.

Johnstone, Diack. "Westminster Abbey and the Academy of Ancient Music: A Library once Lost and now Partially Recovered". *Music & Letters*, 95, 3 (2014), pp. 329-373.

Kastiyo, José Luis y Pino, Rafael del. *El Festival Internacional de Música y Danza de Granada, 1952-2001*. 2 vols. Granada, Comares, 2001.

Kaufman, Gabrielle. "Los *performance studies* entran en la agenda española". *Revista de Musicología*, 40, 1 (2017), pp. 357-361.

Kelly, Thomas Forrest. *Early Music. A Very Short Introduction*. Nueva York, Oxford University Press, 2011.

Kenyon, Nicholas (ed.). *Authenticity and Early Music: A Symposium*. Oxford, Oxford University Press, 1988.

Kerman, Joseph. "A Few Canonic Variations". *Critical Inquiry*, 10, 1 (1983), pp. 107-125.

Kirk, Douglas. "Instrumentistas modernos que evocan el sonido de los ministriles de Granada del siglo XVI y de Puebla del siglo XVII". *Revista de Musicología*, 37, 2 (2014), pp. 663-671.

KIVY, Peter. "On the Concept of the 'Historically Authentic? Performance". *The Monist*, 71, 2 (1988) [número monográfico: *Aesthetics and the Histories of the Arts*], pp. 278-290.

—. *Authenticities: Philosophical Reflections on Musical Performance*. Ithaca y Londres, Cornell University Press, 1995.

—. "On the Historically Informed Performance". *British Journal of Aesthetics*, 42, 2 (2002), pp. 128-144.

KNIGHTON, Tess y TORRENTE, Álvaro (eds.). *Devotional Music in the Iberian World, 1450-1800: The Villancico and Related Genres*. Aldershot, Ashgate, 2007.

LARSON, Mia. "Festival Innovation: Complex and Dynamic Network Interaction". *Scandinavian Journal of Hospitality and Tourism*, 9, 2-3 (2009), pp. 288-307.

LAVILLE, Yann (coord.). *Cahiers d'ethnomusicologie*, 27 (2014) [dosier temático: *Festivalisation(s)*]. <https://journals.openedition.org/ethnomusicologie/2151>.

LEÓN, fray Luis de. *Obras completas castellanas*. Félix García (ed.). Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1951.

LEZA, José Máximo. "Music and Musicians in Ecclesiastical Institutions". *Early Music*, 35, 4 (nov. 2007), pp. 680-683.

LIEBERGEN, Patrick M. "The Cecilian Movement In The Nineteenth Century: Summary Of The Movement". *The Choral Journal*, 21, 9 (1981), pp. 13-16.

MACHADO, Antonio. *Nuevos cantares.* Madrid, Mundo Latino, 1924.

MACKELLAR, Joane. "An Integrated View of Innovation Emerging from a Regional Festival". *International Journal of Event Management Research*, 2, 1 (2006), pp. 37-47.

MAIR, Judith (ed.). *The Routledge Handbook of Festivals*. Londres y Nueva York, Routledge, 2018.

MALAGARRIGA I ROVIRA, Assumpció. *Que sea difícil dejar de escuchar. Una experiencia de programación musical para niños y familias*. Barcelona, L'Auditori, 2010.

MARAVALL, José Antonio. *La cultura del Barroco*. Barcelona, Ariel, 1975.

MARGULIS, Elizabeth H. *On Repeat: How Music Plays the Mind*. Oxford, Oxford University Press, 2014.

MARÍAS, Álvaro. "Era inevitable". *Ritmo*, 69, 695 (feb. 1998), [dosier *El 'boom' de la música antigua*], pp. 63-64.

MARÍN, Miguel Ángel. "¿Una historia imposible? Música y devoción en Úbeda durante el antiguo régimen". *Úbeda en el siglo XVI*. Arsenio Moreno Mendoza (ed.). Úbeda, Fundación Renacimiento y Editora El Olivo, 2002, pp. 141-166.

—. "El problema del patrimonio musical «español» y su recuperación a través del concierto". *La gestión del patrimonio musical. Situación actual y perspectivas de futuro. Actas del Simposio.* Madrid, Centro de Documentación de Música y Danza, 2014, pp. 197-199.

—. "Challenging the Listener: How to Change Trends in Classical Music Programming". *Resonancias*, 22, 42 (2018), pp. 115-130. <http://resonancias.uc.cl/images/N42/Separatas/Marin.pdf>.

— y DOMÍNGUEZ, Isabel. "Aprender por objetivos: un modelo de conciertos didácticos en la Fundación Juan March". *Eufonía. Didáctica de la Música*, 64 (2015), pp. 29-38.

MARÍN-LÓPEZ, Javier (ed.). [*Cristóbal de Morales,*] *luz de España en Música. VIII Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza, del 28 de noviembre al 8 de diciembre de 2004* [libro-programa]. [Baeza], FeMAUB, 2004.

—. "Música y patronazgo musical en Castellar (Jaén) en tiempos de Tomás Micieces II, 1679-1685". *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 187 (2004), pp. 549-595.

—. "Dosier conmemorativo". [*La música en las catedrales de Andalucía.*] *X Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza*. Javier Marín-López y Virginia Sánchez-López (eds.). Baeza, FeMAUB, 2006, pp. 129-138.

—. "Úbeda y Baeza, Renacimiento musical / Úbeda and Baeza, Musical Renaissance". *Paradores. La revista de los Paradores de Turismo*, 22 (2007), pp. 24-30.

—. "Un tesoro musical inexplorado: los libros de polifonía de la Catedral de Baeza". *Estudios de Humanismo Español. Baeza en los siglos XVI y XVII*. María Águeda Moreno Moreno (ed.). Baeza, Ayuntamiento de Baeza, 2007, pp. 319-346.

—. "Consideraciones sobre la trayectoria profesional del músico Antonio Juanas". *Cuadernos del Seminario Nacional de Música en la Nueva España y el México Independiente*, 2 (2007), pp. 14-31.

—. "Entre pinceles, cinceles y acordes: algunos ejemplos de iconografía musical en la provincia de Jaén". *Giennium. Revista de estudios e investigación de la diócesis de Jaén*, 11 (2008), pp. 239-296.

—."Presentación". *XII Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza. Sones de batalla. Música y guerra en el mundo hispano (ss. XVI-XIX)*. Javier Marín-López y Virginia Sánchez-López (eds.). Baeza, FeMAUB, 2008, pp. 7-10.

—. "Música y ceremonial urbano en la Baeza de la Edad Moderna". *Baeza: Arte y Patrimonio.* María F. Moral Jimeno (ed.). Jaén, Diputación Provincial de Jaén y Ayuntamiento de Baeza, 2010, pp. 101-115.

—. "Performatividades folklorizadas: visiones europeas de las músicas coloniales". *Revista de Musicología*, 39, 1 (2016), pp. 291-310.

—. (ed.). "Retrospectiva FMAUB: veinte años de música antigua en Úbeda y Baeza" (1997-2016). *La Edades de la Música. XX Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza.* Javier Marín-López y Virginia Sánchez-López (eds.). Jaén, FeMAUB, 2016, pp. 7-53.

—. *La programación como acción estratégica de innovación en la dirección de industrias culturales y creativas: el caso del Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza*. Trabajo Final de Máster inédito, Universidad Europea Miguel de Cervantes, 2017.

— "Music Regulations and Sacred Repertories in a Ducal Town Without a Duke: Francisco de los Cobos and the Sacra Capilla of El Salvador in Sixteenth-Century Úbeda". *Hearing the City in Early Modern Europe*. Tess Knighton y Ascensión Mazuela-Anguita (eds.). Turnhout, Brépols, 2018, pp. 241-276.

— (ed.). *Músicas coloniales a debate. Procesos de intercambio euroamericanos.* Música Hispana. Textos. Serie, Estudios, 22. Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2018.

—. "Desde el facistol: verosimilitud vs. autenticidad en tres proyectos discográficos recientes". *Músicas coloniales a debate. Procesos de intercambio euroamericanos*. Javier Marín-López (ed.). Música Hispana. Textos. Estudios, 22. Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2018, pp. 539-571.

—. (ed.). *De Nueva España a México. El universo musical mexicano entre centenarios (1517-1917)*. Sevilla, Universidad Internacional de Andalucía, 2020. <https://dspace.unia.es/handle/10334/5381>.

[—]. ¿Qué quiere usted saber del…. Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza (FeMAUB)? [entrevista]. *Melómano*, 271 (marzo 2021), pp. 78-81.

Marín-López, Javier y Davies, Drew Edward. *Ignacio Jerusalem (1707-1769). Cronología biográfica y lista de obras / Biographical Timeline and List of Works.* Serie IJ01. Madrid, Dairea, 2019.

Marín-López, Javier y Gutiérrez Álvarez, José Antonio. *Espacio, sonido y afectos en la Catedral de Jaén. Miserere y obras en romance de Juan Manuel de la Puente.* Sevilla, Universidad de Sevilla – CICUS, 2014.

Marín-López, Javier y Sánchez-López, Virginia (eds.). *De Andalucía al Nuevo Mundo: la música en Hispanoamérica (ss. XVI-XVIII). IX Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza*. [Baeza], FeMAUB, 2005.

—. (eds.) [*La música en las catedrales de Andalucía*]. *X Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza* [libro-programa]. [Baeza], FeMAUB, 2006.

—. (eds.). *Paisajes Sonoros Urbanos. XVI Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza 2012* [libro-programa]. Baeza, FeMAUB, 2012.

—. (eds.). *Las edades de la música. XX Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza* [libro-programa]. Jaén, FeMAUB, 2016.

Marissen, Michael. "Religious Aims in Mendelssohn's 1829 Berlin-Singakademie Performances of Bach's St. Matthew Passion". *The Musical Quarterly*, 77, 4 (1993), pp. 718-726.

Martín Mesa, Antonio (dir.) y Herrador Lindes, Inmaculada (coord.). *Plan Estratégico de la provincia de Jaén.* Jaén, Fundación "Estrategias para el desarrollo económico y social de la provincia de Jaén", 2000. <https://www.planestrajaen.org/centro-documental/publicaciones>.

—. *Plan Estratégico de la provincia de Jaén 2000-2007. Evaluación final.* Jaén, Fundación "Estrategias para el desarrollo económico y social de la provincia de Jaén", 2008. <https://www.planestrajaen.org/centro-documental/publicaciones>.

Martín Mesa, Antonio; Herrador Lindes, Inmaculada; y Fernández Moreno, Juana Pilar. "El Turismo". *Memoria Socioeconómica y Laboral de la provincia de Jaén 2019* (11 de noviembre de 2019). Jaén, Diputación Provincial de Jaén, Consejo Económico y Social de la Provincia de Jaén, 2020, pp. 261-344. <https://www.dipujaen.es/conoce-diputacion/areas-organismos-empresas/cesjaen/monograficos-publicaciones.html>.

Martin, Roman y Moodysson, Jerker. "Innovation in Symbolic Industries: The Geography and Organization of Knowledge Sourcing". *European Planning Studies*, 19, 7 (2011), pp. 1183-1203.

Martland, Peter. *Since Records Began: EMI, the First 100 Years*. Londres, Amadeus Press, 1997.

Massoudy, Hassan. *Calligraphie arabe vivante*. París, Flammarion, 2010.

Maus, Fred Everett; Stanley, Glenn; Ellis *et al.* "Criticism". *Grove Music Online*, Oxford Music Online. <https://www.oxfordmusiconline.com>.

MEYER, Leonard B. *La emoción y el significado en la música*. Traducción de José Luis Turina. Madrid, Alianza Música, 2001 (ed. original 1956).

MILES, Ian y GREEN, Lawrence. *Hidden Innovation in the Creative Industries*. Londres, NESTA, 2008 <http://www.nesta.org.uk/publications>.

MONTES BARDO, Joaquín. *El hospital de Santiago en Úbeda: arte, mentalidad y culto*. Úbeda, Universidad Nacional de Educación a Distancia – Centro Asociado "Andrés de Vandelvira", 1993.

MONTES VOZMEDIANO, Manuel y VIZCAÍNO-LAORGA, Ricardo. *Diseño gráfico publicitario. Principios fundamentales para el análisis y la elaboración de mensajes visuales*. Madrid, OMMPRESS, 2015.

MOORE, Gillian. "La actividad educativa de la London Sinfonietta: ampliando la comunidad creativa". *Los conciertos didácticos*. José Palomares y Gonzalo Roldán (coords.). Granada, Orquesta Ciudad de Granada, 1998, pp. 19-30.

MORAL JIMENO, María F. (coord.). *Baeza. Arte y patrimonio*. Baeza, Diputación de Jaén y Excmo. Ayuntamiento de Baeza, 2010.

MORALES ABRIL, Omar. "Gaspar Fernández: su vida y obras como testimonio de la cultura musical novohispana a principios del siglo XVII". *Enseñanza y ejercicio de la música en México.* Arturo Camacho Becerra (ed.). México D.F., Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, El Colegio de Jalisco y Universidad de Guadalajara, 2013, pp. 71-125.

MOREJÓN, Ernesto. "Lugar de reencuentros". *AudioClásica*, 164 (en. 2011), pp. 22-23.

MORENO FERNÁNDEZ, Susana. "El estudio de las celebraciones musicales en España y Portugal: explorando nuevas perspectivas". *TRANS - Revista Transcultural de Música*, 23 (2019) [dosier temático: *Aproximaciones al estudio de las dinámicas e impactos de las celebraciones musicales en España y Portugal*]. <https://www.sibetrans.com/trans/articulo/569/el-estudio-de-las-celebraciones-musicales-en-espana-y-portugal-explorando-nuevas-perspectivas>.

MORENO MENDOZA, Arsenio. *Los Castillo, un siglo de arquitectura en el Renacimiento andaluz*. Granada, Universidad de Granada, 1989.

—. *Úbeda Renacentista*. Madrid, Electa España, 1993.

MORENO MENDOZA, Arsenio; ALMANSA MORENO, José Manuel; y JÓDAR MENA, Manuel. *Guía artística de Jaén y su provincia*. Sevilla, Fundación José Manuel Lara y Diputación Provincial de Jaén, 2005.

MORENO MENGÍBAR, Andrés. "Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza (I), (II) y (III)". *Beckmesser*, 9 y 11 dic. 2019. <https://www.beckmesser.com>.

MOZO CARAMBIO, María de los Ángeles. *XXXIX Semanas de Música Religiosa en Cuenca. Génesis y evolución.* Cuenca, Diputación Provincial de Cuenca, 2014.

MÜLLER, Kathrin; RAMMER, Christian; y TRÜBY, Johannes. "The Role of Creative Industries in Industrial Innovation". *Innovation: Management, Policy & Practice*, 11 (2009), pp. 148-168.

MUÑOZ MOLINA, Antonio. *El atrevimiento de mirar*. Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2012.

NÉGRIER, Emmanuel; BONET, Lluís; y GUÉRIN, Michel (eds.). *Music Festivals, a Changing World. An International Comparison*. París, Michel de Maule, 2013.

NEUMAN, Víctor. "Presentación de las I Jornadas sobre Conciertos Didácticos". *Papeles del Festival de Música Española de Cádiz*, 4 (2009), pp. 15-16.

O'NEILL, Sinéad; EDELMAN, Joshua; y SLOBODA, John A. "Opera and Emotion: The Cultural Value of Attendance for the Highly Engaged". *Participations: Journal of Audience Research*, 13, 1 (2016), pp. 24-50. <http://www.participations.org/Volume%2013/Issue%201/3.pdf>.

—. "Opera Audiences and Cultural Value: A Study of Audience Experience". Creativeworks London Working Paper 2 (2014). <http://www.creativeworkslondon.org.uk/wp-content/uploads/2014/05/27-May-Opera-Audiences-and-Cultural-Value.pdf>.

OCDE-EUROSTAT. *Oslo Manual. Guidelines for Collecting, Reporting and Using Data on Innovation*, 3ª ed., *The Measurement of Scientific, Technological and Innovation Activities*. París y Luxemburgo, OECD Publishing y Eurostat, 2005.

OCDE-EUROSTAT. *Oslo Manual 2018: Guidelines for Collecting, Reporting and Using Data on Innovation*, 4ª ed., *The Measurement of Scientific, Technological and Innovation Activities*. París y Luxemburgo, OECD Publishing y Eurostat, 2018.

OFICINA TÉCNICA DE LA FUNDACIÓN "ESTRATEGIAS PARA EL DESARROLLO ECONÓMICO Y SOCIAL DE LA PROVINCIA DE JAÉN". *Indicadores de desarrollo de la provincia de Jaén* [2007-2021]. <http://www.cajaruraljaen.com/indicadoresdesarrollo>.

OLLESON, Edward. "Gottfried van Swieten: Patron of Haydn and Mozart". *Proceedings of the Royal Musical Association*, 89 (1962-1963), pp. 63-74.

Ossa Martínez, Marco A. de la (ed.). *¿Quiénes somos? ¿De dónde venimos? ¿A dónde vamos? Prensa y música, música y prensa: presente, pasado y… ¿futuro?* Pechina, [Almería], Asociación Procompal, 2018.

Palma Crespo, Milagros. *Baeza restaurada. La restauración del patrimonio arquitectónico baezano en el siglo XX*. Granada, Ediciones Universidad de Granada, 2015.

Palomares Moral, José y Roldán, Gonzalo (coords.). *Los conciertos didácticos*. Granada, Orquesta Ciudad de Granada, 1998.

Parejo Delgado, María Josefa. *Úbeda y Baeza en la Baja Edad Media*. Granada, Editorial Don Quijote, 1988.

Pavitt, Keith. "Sectoral Patterns of Technical Change". *Research Policy*, 13, 6 (1984), pp. 343-373.

Pérès, Marcel y Cheyronnaud, Jacques. *Les voix du plain-chant*. París, Desclée de Brouwer, 2001.

Pérez Chamorro, Gonzalo. "El sonido musical creado en el siglo de Velázquez". *Diario Jaén*, 9 dic. 2002, p. 51.

—. "Despertar de antiguas melodías". *Diario Jaén*, 18 dic. 2002, p. 28.

—. "El autor que eclipsó a Mozart". *Diario Jaén*, 8 dic. 2003, p. 52.

—. "Música para descansar en paz". *Diario Jaén*, 9 dic. 2005, p. 51.

—. "Los sonidos de la intimidad". *Diario Jaén*, 4 dic. 2006, p. 52.

—. "Un ejemplo a seguir". *Diario Jaén*, 7 dic. 2007, p. 51.

—. "La hora del té". *Diario Jaén*, 9 dic. 2008, p. 54.

—. "Cantando a la muerte". *Diario Jaén*, 9 dic. 2010, p. 53.

Pérez Sánchez, Alfonso. "Líneas de investigación, fuentes y recursos en relación con la grabación sonora". *TRANS - Revista Transcultural de Música*, 17 (2013). <https://www.sibetrans.com/trans/articulo/438/lineas-de-investigacion-fuentes-y-recursos-en-relacion-con-la-grabacion-sonora>.

Persia, Jorge de. "Arte y sensibilidad". *La Vanguardia*, 7 dic. 2011, p. 36.

—. "La visión del otro". *La Vanguardia*, 10 dic. 2015, p. 49.

Picard, Thimothée (ed.). *La critique musicale au XXe siècle*. Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2020.

Pitts, Stephanie E. y Spencer, Christopher P. "Loyalty and Longevity in Audience Listening: Investigating Experiences of Attendance at a Chamber Music Festival". *Music & Letters*, 89, 2 (2008), pp. 227-238.

Pla, Josep. *El quadern gris*. Barcelona, Destino, 1966.

Poma de Ayala, Felipe Guamán. *El primer nueva corónica* [*sic*] *y buen gobierno* (1615/1616), Copenhague, Biblioteca Real de Dinamarca, GKS 2232 4º.

Quesada Quesada, José Joaquín. *Iglesias de Úbeda y Baeza*. Córdoba, Almuzara, 2019.

—. "Patrimonio cultural de las Nuevas Poblaciones: arte y arquitectura". *El paisaje cultural de la Ilustración en Andalucía. Ciudad, territorio y patrimonio cultural en las Nuevas Poblaciones*. José Antonio Fílter y Fernando Quiles (eds.). Sevilla, Universidad Pablo de Olavide y Fundación de Municipios Pablo de Olavide, 2020, pp. 273-308.

Ramírez del Río, José (ed.). *Las artes del Islam (I). Danza y música, cine y caligrafía*. Colección Estudios Árabo-Islámicos de Almonaster la Real, 18. Sevilla, Editorial Universidad de Sevilla y Ayuntamiento de Almonaster la Real, 2019.

Ramón Garay. Sinfonías Nos 1, 2, 3, 4, 6 y 7. Edición crítica de Pedro Jiménez Cavallé. Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2010.

Ramos López, Pilar. *La música en la Catedral de Granada en la primera mitad del siglo XVII. Diego de Pontac.* 2 vols. Granada, Diputación Provincial de Granada, 1994.

Ramos-Kittrell, Jesús. "Review: Marín López, Javier, ed. *Músicas coloniales a debate. Procesos de intercambio euroamericanos*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2019". *Diagonal: An Ibero-American Music Review*, 6, 1 (2021), pp. 113-116. <https://escholarship.org/uc/item/0r56j285>.

Ripollés, Vicenç. *El villancico i la cantata del segle XVIII a València.* Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, Biblioteca de Cataluña, 1935.

Rodríguez, Delfín. "El Renacimiento del Sur". *Descubrir el Arte*, 58 (2003), pp. 20-24.

Rodríguez, Pablo L. "De una musicología centrada en la partitura a otra centrada en el sonido; un primer acercamiento a la discología". Xosé Aviñoa y Marta Vidán (eds.). *Procedimientos tecnológicos y creatividad sonora*. Barcelona, Icària, 2015, pp. 101-111.

R[odríguez] de la Flor, Fernando. *Barroco. Representación e ideología en el mundo hispánico (1580-1680)*. Madrid, Cátedra, 2002.

Rodríguez Molina, José (dir.). *Colección diplomática de Baeza (siglos XIII-XV).* 2 vols. Jaén, Colegio Universitario de Jaén, 1983.

ROSEN, Charles. *El piano: notas y vivencias*. Traducción de Luis Gago. Madrid, Alianza Editorial, 2005 (ed. original 2002).

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Dictionnaire de musique*. París, Chez la Veuve de Duchesne, 1768.

ROZAS, Javier; SOTO, Marta; y GIMENO, Olivia (coords.). *Grupos instrumentales y vocales españoles. Programas 2007/2008*. Pamplona, AEGIVE, 2007.

RUBINOFF, Kailan R. "Cracking the Dutch Early Music Movement: The Repercussions of the 1969 Notenkrakersactie". *Twentieth-Century Music*, 6, 1 (2009), pp. 3-22.

RUBIO PIQUERAS, Felipe. *Códices polifónicos toledanos*. Toledo, Tip. de A. Medina, suc. de J. Peláez, 1925.

SAAVEDRA, Leonora (ed.). *Carlos Chávez and His World*. Princeton, Princeton University Press, 2015.

SACRISTÁN RAMÍREZ, Carolina y MORALES ABRIL, Omar. "Nuevas perspectivas en torno al villancico y géneros afines en el mundo ibérico (ss. XV- XIX)". *Revista de Musicología*, 38, 1 (2015), pp. 361-365.

SÁNCHEZ RESA, Fernando. "Dos décadas hermanando sensibilidades!". *Revista de antiguos alumnos de magisterio de SAFA de Úbeda*, 13 dic. 2006, ed. digital. <https://aasafaubeda.com/nueva>.

SÁNCHEZ-LÓPEZ, Virginia (coord.). *Un viaje por el Renacimiento: los ministriles (Guía didáctica. Conciertos didácticos del Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza)*. Jaén, Universidad de Jaén, Servicio de Publicaciones, 2011.

—. "Los conciertos didácticos desde la mirada del programador". *Educación musical: de la investigación a la práctica*. Nieves Lag (coord.), Mauricio Rodríguez (ed.). Pechina, [Almería], Asociación Procompal, 2016, pp. 77-92.

SÁNCHEZ-LÓPEZ, Virginia y MARÍN-LÓPEZ, Javier. "Los conciertos didácticos del Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza: cinco años de experiencias educativas (2002-2006)". *Eufonía. Didáctica de la Música*, 45 (2009), pp. 117-123.

SANDOVAL, Eva. "Buscando el punto de sal". *AudioClásica*, 142 (nov. 2008), p. 22.

SANDOW, Greg. "Rebirth: The Future of Classical Music. Chapter 2 – Dire Data" (2007). <http://www.artsjournal.com/sandow/2007/01/rebirth.html>.

SARFSON, Susana y HERRERA, Jesús. "Ecos de México en España... y de España en México: I Congreso MUSAM". *Revista de Musicología*, 41, 1 (2018), pp. 390-394.

SCHUMPETER, Joseph Alois. *The Theory of Economic Development*. Cambridge, Harvard University Press, 1934.

—. *Capitalism, Socialism and Democracy*. Nueva York, Harper, 1942.

SERRANO ESTRELLA, Felipe (coord.). *Cien obras maestras de la Catedral de Jaén*. Jaén, Universidad de Jaén y Excelentísimo Cabildo de la Santa Iglesia Catedral de Jaén, 2012.

SETURJA, S.L. "Encuesta a los asistentes del XVI Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza para el análisis de su impacto económico-social en la provincia de Jaén (experiencia piloto)". Documento inédito, 2013.

SHELEMAY, Kay Kaufman. "Toward an Ethnography of the Early Music Movement: Thoughts on Bridging Disciplines and Musical Worlds". *Ethnomusicology*, 45, 1 (2001), pp. 1-29.

SHERMAN, Bernard D. *Inside Early Music. Conversations with Performers*. Nueva York, Oxford University Press, 1997.

SIGURJONSSON, Njordur. "Young Audience Development and Aesthetics: John Dewey's Pragmatist Philosophy and its Implications for Orchestra Management". Comunicación en *8th International Conference on Arts and Culture Management*, Montreal (2005). <http://neumann.hec.ca/aimac2005/PDF_Text/Sigurjonsson_Niordur.pdf>.

SLOBODA, John A. "What Do Musicians and Actors Learn by Working Together? 'The Last Five Years': A Case Study". Guildhall School of Music & Drama, Research Working Paper, 11/01 (2011).

—. *La mente musical. La psicología cognitiva de la música*. Traducción de Beatriz Martín-Andrade y Amalia Casas. Madrid, Antonio Machado Libros, 2012 (ed. original 1985).

—. "How Does it Strike You? Obtaining Artist-Directed Feedback from the Audience at a Site-Specific Performance of a Monteverdi Opera". Comunicación presentada en *CMPCP Performance Studies Network 2nd Conference*, Cambridge (Reino Unido), abril de 2013. <http://www.cmpcp.ac.uk/PSN2/PSN2013_Sloboda.pdf>.

—. "Musicians and Their Live Audiences: Dilemmas and Opportunities". Understanding Audiences Working Paper 3 (2013). <http://www.gsmd.ac.uk/fileadmin/user_upload/files/Research/UA_Working_paper_Spring_2013.pdf>.

—. "The Composer and the Audience". *Beyond Britten: the Composer and the Community*. Peter Weigold y Ghislaine Kenyon (eds.). Londres, Boydell & Brewer, 2015, pp. 175-189.

Sloboda, John A. y Dobson, Melissa C. "How Was It for You? Obtaining Artist-Directed Feedback from Audiences at Live Musical Events". Comunicación presentada en *12th International Conference on Music Perception and Cognition*, Tesalónica (Grecia), julio de 2012.

Sloboda, John A. y Ford, Biranda. "What Classical Musicians Can Learn From Other Arts About Building Audiences". Understanding Audiences Working Paper 2 (2012). <www.gsmd.ac.uk/fileadmin/user_upload/files/Research/Sloboda_Ford_working_paper_2.pdf>.

Sloboda, John A. y Ford, Biranda. "Classical Music Borrowing from Other Arts: New Strategies for Audience Building Through Performance". *Music, Speech, and Mind*. Antenor Ferreira Correra (ed.). Curitiba, Brazilian Association of Cognition and Musical Arts, 2019, pp. 187-212.

Sloboda, John A. y Greasley, Alinka E. "Igniting the Passion: Exploring Young People's Attitudes Towards Classical Music". Comunicación presentada en el congreso *40th SEMPRE Conference*, Londres (2012). <www.sempre.org.uk/resources/40_programme.pdf>.

Sloboda, John A. y Wise, Karen J. "Going to a Classical Concert: The Relationship Between Audience Perceptions of Artistic Identity and Motivation for Future Attendance". Creativeworks London Working Paper 28 (2016). <http://www.creativeworkslondon.org.uk/wp-content/uploads/2016/07/28-BrittenSinfoniaWorkingPaperJun2016.pdf>.

Smith, Barbara Herrnstein. *Al margen del discurso*. Madrid, Visor, 1993.

Snow, Robert J. (ed.). *Obras completas de Rodrigo de Ceballos*. 5 vols. Granada, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1995-2002.

Spencer Espinosa, Christian. "Música, consumo y crítica cultural. Hacia un marco histórico y teórico para el estudio de los festivales en América Latina (1990-2020)". *Revista Argentina de Musicología,* 21, 2 (2020), pp. 21-60 [dosier temático: *La festivalización de la música en América Latina (1990-2020)*]. <https://ojs.aamusicologia.org.ar/index.php/ram/article/view/327>.

Stevenson, Robert (ed.). *Autores varios. Vilancicos portugueses*. Portugaliae Musica serie A, vol. XXIX. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1976.

Taruskin, Richard. "On Letting the Music Speak for Itself: Some Reflections on Musicology and Performance". *The Journal of Musicology*, 1, 3 (1982), pp. 338-349.

—. *Text and Act. Essays on Music and Performance*. Nueva York, Oxford University Press, 1995.

—. *et al.* "The Limits of Authenticity: a Discussion". Número especial de *Early Music*, 12, 1 (1984), pp. 3-35.

Toelle, Jutta y Sloboda, John A. "The Audience as Artist? The Audience's Experience of Participatory Music". *Musicae Scientiae,* 25, 1 (2019), pp. 67-91. <https://doi.org/10.1177/1029864919844804>.

Torrente, Álvaro (ed.). *Historia de la música en España e Hispanoamérica. Volumen 3. La música en el siglo XVII*. Madrid, Fondo de Cultura Económica de España, 2016.

Torres, Alonso de. *Chronica de la Santa Provincia de Granada, de la Regvlar Observancia de N. Serafico Padre San Francisco*. Madrid, Juan García Infançon, 1683.

Torrico, Eduardo. Entrevista a Javier Marín López. *Scherzo*, 368 (dic. 2020), p. 15.

Treitler, Leo. "Homer and Gregory. Homer and Gregory: The Transmission of Epic Poetry and Plainchant". *The Musical Quarterly*, 60, 3 (1974), pp. 333-372.

Trejo Casero, Víctor Manuel. *Análisis de las repercusiones económicas y socio-culturales de un festival: el caso del festival de cultura popular "Guitarvera" en Villanueva de la Vera.* Trabajo Fin de Máster, Universitat Oberta de Catalunya y Universitat de Girona, 2017. <http://openaccess.uoc.edu/webapps/o2/handle/10609/67005?mode=full>.

Turino, Thomas. *Music as Social Life: The Politics of Participation*. Chicago, University of Chicago Press, 2008.

Uriz Sucunza, Uxue. *Ensaladas aliñadas: concierto didáctico con ensaladas de Mateo Flecha "El Viejo": guía didáctica para educación primaria: coro de cámara, órgano y percusión*, 2007. <https://redined.mecd.gob.es/>.

—. *Andreas el flautista errante*, 2009. <https://redined.mecd.gob.es/>.

Valderrama Martínez, Fernando. *El cancionero de Al-Ha´ik*. Tetuán, Instituto General Franco de Estudios e Investigación Hispano-Árabe, Editora Marroquí, 1954.

Van der Klis, Jolande. *Oude muziek in Nederland. Het verhaal van de pioniers. 1900-1975*. Utrecht, Organisatie Oude Muziek, 1991.

—. *Een tuitje in de aardkorst. Kroniek van de oude muziek 1976-2006*. Utrecht, Uitgeverij Kok, 2007.

Vandelvira, Juan de. "Los festivales son para el invierno". *Ritmo*, 17 dic. 2018, ed. digital. <https://www.ritmo.es>; versión reducida en papel: *Ritmo*, 925 (en. 2019), p. 43.

—. "El festival de música antigua del futuro". *Ritmo*, 12 dic. 2019, ed. digital. <https://www.ritmo.es>; versión reducida en papel: *Ritmo*, 936 (en. 2020), p. 55.

—. "El milagro del FeMAUB". *Ritmo*, 10 dic. 2020, ed. digital. <https://www.ritmo.es>; versión reducida en papel: *Ritmo*, 246 (en. 2021), p. 51.

Vayón, Pablo J. "Memento mori". Blog *El martillo sin dueño v.2*, 11 dic. 2010. <http://elmartillosinmetre.blogspot.com>.

—. "Un festival modelo". *Diario de Sevilla*, 9 dic. 2011, p. 50.

—. "Sobre crisis y batallas". *Diario de Sevilla*, 11 dic. 2012, p. 43.

Vega-Jurado, Jaider; Gutiérrez-Gracia, Antonio; Fernández de Lucio, Ignacio; y Manjarrés-Henríquez, Liney. "The Effect of External and Internal Factors on Firms' Product Innovation". *Research Policy*, 37, 4 (2008), pp. 616-632.

Vela del Campo, Juan Ángel. "Maravilla en Baeza". *El País*, 8 dic. 2003, p. 37.

—. "Rigor e imaginación". *El País*, suplemento *Babelia*, 26 nov. 2005, p. 23.

—. "Exquisito". *El País*, 4 dic. 2005, p. 42.

—. "Días de diálogos". *Goldberg. Early Music Magazine / Revista de música antigua*, 44 (2008), p. 4.

Verhoef, René. *Het publiek van de oude muziek: Een onderzoek naar de samenstelling van het publiek van het Holland Festival Oude Muziek Utrecht in vergelijking met het publiek van reguliere concerten*. Rijswijk, Ministerie van Welzijn,Vollgzondheid en Cultuur, 1992.

Vidal-Castro, Francisco. "El logotipo del Festival Internacional de Música Antigua de Úbeda y Baeza: ¿símbolo de interculturalidad involuntario o secreto de referencia misteriosa?". *Blog del profesor Francisco Vidal Castro* (29 de noviembre de 2014). <http://blogs.ujaen.es/fvidal/?p=433>.

Viguera Molins, María Jesús. "'Tres morillas', entre al-Andalus y Jaén". *IX Encuentros de Frontera. Economía, sociedad y derecho en la Frontera. Homenaje al profesor Emilio Molina López*. Jaén, Diputación Provincial de Jaén, 2014, pp. 833-843.

Vilar-Payá, Luisa. "Música, política y ceremonia en el día de la consagración de la catedral de Puebla". *Historia Mexicana*, 70, 4 (2021), pp. 1869-1916.

Vilar-Payá, Luisa y Muñoz Salazar, Fernanda. "Tradición transnacional: los estilos galantes en el 250 aniversario del fallecimiento de Ignacio Jerusalem". *Revista de Musicología*, 43, 1 (2020), pp. 437-446.

Wagstaff, Grayson. "Music for the Dead and the Control of Ritual Behavior in Spain, 1450-1550". *The Musical Quarterly*, 82, 3 (1998), pp. 551-563.

Weber, William. "The Eighteenth-Century Origins of the Musical Canon". *Journal of the Royal Musical Association*, 114, 1 (1989), pp. 6-17.

Wentz, Jed. "H.R. and the Formation of an Early Music Aesthetic in The Netherlands (1916-1921)". *Forschungsportal Schola Cantorum Basiliensis* (2016). <https://forschung.schola-cantorum-basiliensis.ch/de/forschung/ina-lohr-project/rutters-and-the-early-music-aesthetic.html>.

Wilson, Nicholas C. y Stokes, David. "Managing Creativity and Innovation. The Challenge for Cultural Entrepreneurs". *Journal of Small Business and Enterprise Development*, 12, 3 (2005), pp. 366-378.

Wise, Karen J. "English Touring Opera – 'Opera in Cinemas' report". Creativeworks London Working Paper 3 (2014). <http://www.creativeworkslondon.org.uk/wp-content/uploads/2014/05/ETO-Working-paper-May-2014.pdf>.

Ximénez Patón, Bartolomé. *Historia de la antigua, y continvada nobleza de la civdad de Iaen muy famosa, muy noble y muy leal: guarda, y defendimiento de los Reynos de España. Y de algunos Varones famosos, hijos della.* Jaén, Pedro de la Cuesta, 1628.

Zayas, Rodrigo de. *Orígenes de la ópera. Aportaciones arábigo andaluzas*. Madrid, Alpuerto, 1982.

Zukauskaite, Elena. "Innovation in Cultural Industries: The Role of University Links". *Innovation*, 14, 3 (2012), pp. 404-415.

Chiaroscuro: tableaux vivants con cuadros de Caravaggio y música barroca en vivo, Compagnia Teatri 35 (Baeza, FeMAUB 2019).
Fotografía: FeMAUB. Siguiente página.

fe
ma
U·B

IX_

DIRECTORIO

EL FESTIVAL DE MÚSICA ANTIGUA DE ÚBEDA Y BAEZA: ÍNDICE TEMÁTICO (1997-2020)

Javier Marín-López[1]

Introducción

Este índice temático reúne, de manera compilada y estructurada, la historia del FeMAUB desde su creación en 1997 hasta la vigésima cuarta edición celebrada en 2020. Aunque anteriores versiones de este índice se publicaron en los libros-programa de 2006 y 2016 (con ocasión del 10º y del 20º aniversario, respectivamente)[2], para la elaboración de este Directorio se ha realizado un nuevo vaciado, integral y sistemático, de los programas de mano y libros de cada edición. Ello, junto con testimonios orales de los participantes, ha permitido revisar y ampliar los contenidos, así como subsanar errores y omisiones detectados en versiones previas, proceso en el que ha resultado determinante la colaboración de Manuel Marín Román. Asimismo, se han reordenado algunos campos y añadido otros anteriormente inexistentes que consideramos relevantes para comprender la trayectoria del FeMAUB y del festival paralelo dedicado a Andrés de Vandelvira, el FeMAAV, creado en 2005. La serie de gráficos que figuran en los anexos, preparados por Esther Arranz López, condensan visualmente la información básica de cada edición, como si de una gran línea de tiempo se tratase.

1 Doctor en Musicología por la Universidad de Granada, Catedrático del Área de Música de la Universidad de Jaén y Director General y Artístico del FeMAUB.

2 Marín-López, Javier. "Dosier conmemorativo". [*La música en las catedrales de Andalucía.*] *X Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza*. Javier Marín-López y Virginia Sánchez-López (eds.). Baeza, FeMAUB, 2006, pp. 129-138; y "Retrospectiva FMAUB: veinte años de música antigua en Úbeda y Baeza (1997-2016)". *Las edades de la música*. *XX Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza*. Javier Marín-López y Virginia Sánchez-López (eds.). Jaén, FeMAUB, 2016, pp. 7-53: 14-53.

1 Información
1.1 Organización
1.2 Página web y redes sociales
1.3 Espacios
1.3.1 Espacios escénicos en Úbeda y Baeza
1.3.2 Espacios al aire libre en Úbeda y Baeza
1.3.3 Festival de Música Antigua "Andrés de Vandelvira" (circuito provincial)
1.4 Premios y reconocimientos

2 Programación general
2.1 Número de conciertos y actividades
2.2 Relación de conciertos y actividades

3 Intérpretes
3.1 Grupos
3.2 Directores
3.3 Solistas vocales
3.4 Solistas instrumentales

4 Compositores programados
4.1 Compositores ibéricos e iberoamericanos
4.2 Compositores de otros ámbitos geográficos

5 Efemérides conmemoradas

6 Programas de recuperación y estrenos

7 Espectáculos didácticos, familiares y sociales
7.1 Espectáculos didácticos
7.2 Espectáculos familiares
7.3 Presentadores y coordinadores
7.4 Conciertos sociales

8 Exposiciones, muestras y pasacalles

9 Actividades académicas
9.1 Cursos de musicología y Talleres de interpretación
9.2 Congresos
9.3 Simposios y Jornadas
9.4 Conferencias
9.5 Profesores participantes (ponentes, comunicantes y miembros de los comités)

10 Publicaciones
10.1 Libros-programa publicados
Relación de libros
Autores de notas al programa
10.2 Publicaciones académicas

11 Grabaciones en directo de Radio Clásica (RNE)

12 Proyectos discográficos

Anexos gráficos Anexo 1. FeMAUB
Anexo 2. FeMAAV

1 Información general

1.1 Organización

Instituciones organizadoras

Ayuntamiento de Baeza (1997-)
Ayuntamiento de Úbeda (1997-)
Consejería de Cultura, Junta de Andalucía (1997-)
Diputación Provincial de Jaén (1997-)
Universidad de Jaén (2010-)
Universidad Internacional de Andalucía (2004-)
Universidad Nacional de Educación a Distancia, Centro Asociado "Andrés de Vandelvira" (2017-)

Instituciones colaboradoras

ABISC. Asociación Baezana de Industria, Servicios y Comercio (2019)
Acción Cultural Española. AC/E (2017)
Agencia Mexicana de Cooperación Internacional para el Desarrollo (2017)
Alciser. Asociación de Comercio, Industria y Servicios de Úbeda (2019)
Artificis. Servicios turísticos y culturales (2005-)
Ayuntamientos de los municipios del Ciclo/Festival Vandelvira (véase más abajo)
Cabildo S. I. Catedrales de Jaén y Baeza (2005-)
Café Teatro Central de Baeza (2013)
Caja de Jaén (1997-2009)
Canal Sur Radio (2001-)

Castillo de Canena (2009-2016)
Centro Nacional de Difusión Musical (2011-)
Centro de Profesorado de Úbeda (2001)
Comisión Nacional Organizadora del 250 Aniversario de la fundación de las Nuevas Poblaciones de Sierra Morena y Andalucía Fuero 250 (2016)
Conservatorio Elemental de Música "Ramos de Pareja" de Baeza (2002)
Escuela Superior de Música Reina Sofía (2020)
Escuela Municipal de Danza de Baeza (2001, 2002)
Escuela Municipal de Danza de Úbeda (2001, 2002)
FestClásica. Asociación Española de Festivales de Música Clásica (2020)
Fundación Caja Rural de Jaén (2016-)
Fundación Casa Ducal del Medinaceli (2007-)
Fundación Don Juan de Borbón (2001)
Fundación Huerta de San Antonio (2014, 2017)
Fundación Unicaja Jaén (2016-)
GEMA. Grupos Españoles de Música Antigua (2020)
Grupo Avanza (2019)
Grupo de Ciudades Patrimonio de la Humanidad de España (2020)
Hotel Las Casas del Cónsul (2016)
Hotel Palacio de Úbeda (2015)
Instituto Cervantes de Cracovia (2021)
Instituto Nacional de las Artes Escénicas y la Música (1997-)
Instituto Valenciano de la Música (2011)
Juventudes Musicales de España (2018-)
MUSAM. Comisión de Trabajo Música y Estudios Americanos (2017)
Obispado de Jaén (2006-)
Oficina del Historiador de la Ciudad de la Habana (2015, 2016)
Ópera de Oviedo (2008)
PIMS. Pontificio Instituto de Música Sacra (2019)
Pópulo Servicios Turísticos (2005-)
Proyecto Andalucía Barroca (2007)
Proyecto Atalaya (2010, 2011 y 2016)
Radio Clásica – Radio Nacional de España (2007-)
Santa Capilla de San Andrés de Jaén (2016)
Secretaría de Cultura, Gobierno de México (2017)
Secretaría de Relaciones Exteriores, Gobierno de México (2017)
Seturja. Servicios Turísticos y Culturales de Jaén (2007-)
Sinagoga del Agua (2011-2019)
Sociedad de la Vihuela (2006 y 2012)
Sociedad Española de Musicología (2017)
Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales (2008, 2009)
Universidad de Jaén (2008, 2009; desde 2010 como institución organizadora)
Universidad Internacional de Andalucía (2001-2003, desde 2004 como entidad organizadora)
Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Música (2017)

Dirección artística

Empresa Pública de Gestión de Programas Culturales (Junta de Andalucía) y Ayuntamientos de Úbeda y Baeza (a través de la Asociación Cultural "Amigos de la Música") (1997-1999)[3]
Rodrigo Checa Jódar (2000[4]-2006)
Javier Marín-López (2007-)

Adjunta a la dirección

Ascensión Mazuela-Anguita (2017-)

Producción

Filomena Garrido Curiel (1997-)
Javier Marín-López (2004-2011)
María Ortega Ortega (2006, 2007)
María F. Moral Jimeno (2009-2011)
Juan Ángel Gómez Quesada (2006-)
Juana María Molina Ferrer (1997-)

3 Hasta el 2 de octubre de 2000, cuando Rodrigo Checa Jódar firmó su contrato como director del FeMAUB con la Empresa Pública de Gestión de Programas Culturales de la Junta de Andalucía, no existió de manera oficial el cargo de director artístico. Hasta entonces, la programación era realizada de manera conjunta por la citada Empresa (que derivaba al festival algunos de los grupos seleccionados anualmente para el Circuito Andaluz de la Música bajo la coordinación de Enrique Gámez) y los Negociados de Cultura de los Ayuntamientos de Úbeda y Baeza. En esas primeras ediciones fue clave el apoyo logístico de la Asociación Cultural "Amigos de la Música" dirigida por su presidente Diego Martínez Martínez, Jefe del Negociado de Cultura del Ayuntamiento de Úbeda –y en ese momento secretario del Gabinete de Alcaldía– y director desde 1989 del Festival Internacional de Música y Danza "Ciudad de Úbeda". En los dos primeros festivales (1997 y 1998) también jugó un papel relevante en la coordinación técnica y selección de grupos Juan Carlos Gómez Delgado, gestor onubense y músico (conocido con el sobrenombre artístico de Abdel Karim) que entonces colaboraba en la distribución de espectáculos con el Circuito Andaluz de la Música.

4 La edición de 2000 estaba ya programada cuando Rodrigo Checa Jódar se incorporó a la dirección, por lo que su labor ese año se centró en el seguimiento, gestión, producción y supervisión de los espectáculos.

Actividades didácticas, familiares y sociales
Javier Marín-López (2002-2005)
Virginia Sánchez-López (2006-)

Compilación de textos y revisión web
Asociación Cultural "Amigos de la Música" (1997-1999)
Rodrigo Checa Jódar (2000-2003)
Javier Marín-López (2004-2017)
Esther Arranz López (2016-)

Diseño gráfico
Nono Sánchez (1997, 2008-)

Fotografía
Jesús Delgado (2009-)
Inmaculada Cejudo (2009-)

Comunicación, redes sociales y estrategia
Ayuntamiento de Úbeda (1997-)
Ayuntamiento de Baeza (1997-)
Diputación de Jaén (1997-)
Paz Madrid (2020-)
Joaquín Carrascosa (2020-)

1.2 Página web y redes sociales[5]

web

www.festivalubedaybaeza.org (2000; renovada 2007)

www.festivalubedaybaeza.com (2017)

Facebook: 4554 seguidores *facebook.com/FestivalUbedayBaeza* (2010)

Twitter: 1542 seguidores *twitter.com/Fest_UbedaBaeza* (2012)

Blog: *festivalubedaybaeza.com/blog* (2017)

Instagram: 1222 seguidores *instagram.com/femaub_festival_ubeda_y_baeza* (2017)

YouTube: https://www.youtube.com/c/festivaldemusicaantiguaubedaybaezafemaub (2017)
2540 suscriptores; 192 vídeos publicados; 66355 visualizaciones

Spotify: open.spotify.com/user/hlmt0rv0zafd8b00zij6w94zy (2020)

iVoox: www.ivoox.com/escuchar-femaub-festival-musica-antigua-ubeda-baeza_nq_948289_1.html (2021)

SlideShare: es.slideshare.net/FestivalUbedayBaeza (2021)

5 Recursos digitales ordenados por fecha de creación. Número de seguidores actualizado a 23 de octubre de 2021.

1.3 Espacios[6]

1.3.1 Espacios escénicos en Úbeda y Baeza

Úbeda (26)
Antiguas Casas Consistoriales (Conservatorio) (2012)
Archivo Histórico Municipal (2007, 2009, 2012)
Bodega del Centro de Interpretación Olivar y Aceite (2019)
Centro Asociado de la UNED (2017-2020)
Hospital de Santiago, Auditorio (1997-2020)*
Hospital de Santiago, Galería alta (2012)
Hospital de Santiago, Sala Juan Esteban (2006)
Hospital de Santiago, Sala Pintor Elbo (2002, 2014, 2018, 2019)
Hospital San Juan de la Cruz, *hall* y habitaciones (2019)
Hospital San Juan de la Cruz, salón de actos (2018)
Hotel Casas del Cónsul (2016)
Hotel Palacio de Úbeda (2015)
Iglesia de la Santísima Trinidad (2012)
Iglesia de San Lorenzo (2014, 2017, 2018)
Iglesia de San Nicolás de Bari (2009)
Iglesia de San Pablo (2017, 2018)
Iglesia de Santa María de los Reales Alcázares (2011, 2013, 2016, 2017)
Iglesia del Convento de la Concepción (Carmelitas Descalzas) (2019)
Museo de San Juan de la Cruz (Carmelitas) (2015)
Oratorio de San Juan de la Cruz (Carmelitas) (2014)
Palacio de los Medinilla (2013)[7]
Palacio Don Luis de la Cueva (2010)
Parador Nacional de Turismo, Salón Deán Ortega (2018)
Sacra Capilla de El Salvador (2007-2012, 2015-2020)
Sinagoga del Agua (2011-2014, 2016, 2017, 2019)
Teatro Ideal Cinema (2010, 2012-2014, 2018-2020)

Baeza (19)
Antigua Escribanía (2013)
Auditorio de San Francisco (1997-2020)*
Balcón del Concejo (2012)
Café Teatro Central (2013)
Capilla de San Juan Evangelista (Antigua Universidad) (2006, 2016, 2018-2020)
Catedral (2004, 2013-2015, 2017-2020)
Centro de Día "Vela de Almazán" (2019)
Conservatorio "Ramos de Pareja" (2002, 2003)
Iglesia de la Santa Cruz (2011, 2012, 2017, 2020)
Iglesia de San Pablo (2010, 2020)
Iglesia de Santa María del Alcázar y San Andrés (2007-2020)
Iglesia del Convento de la Encarnación (2014)
Museo de la Cultura del Olivo y el Aceite, Hacienda La Laguna (Puente del Obispo) (2017, 2019)
Palacio de los Salcedo (2015)
Paraninfo de la Antigua Universidad (2006, 2011, 2012, 2020)
Teatro Montemar (2010, 2012-2020)
UNIA (antiguo Seminario San Felipe Neri), aulario (2001-2020)
UNIA (antiguo Seminario San Felipe Neri), capilla (2012, 2014-2019)
UNIA (antiguo Seminario San Felipe Neri), patio (2014)

(*) Sedes oficiales

1.3.2 Espacios al aire libre en Úbeda y Baeza

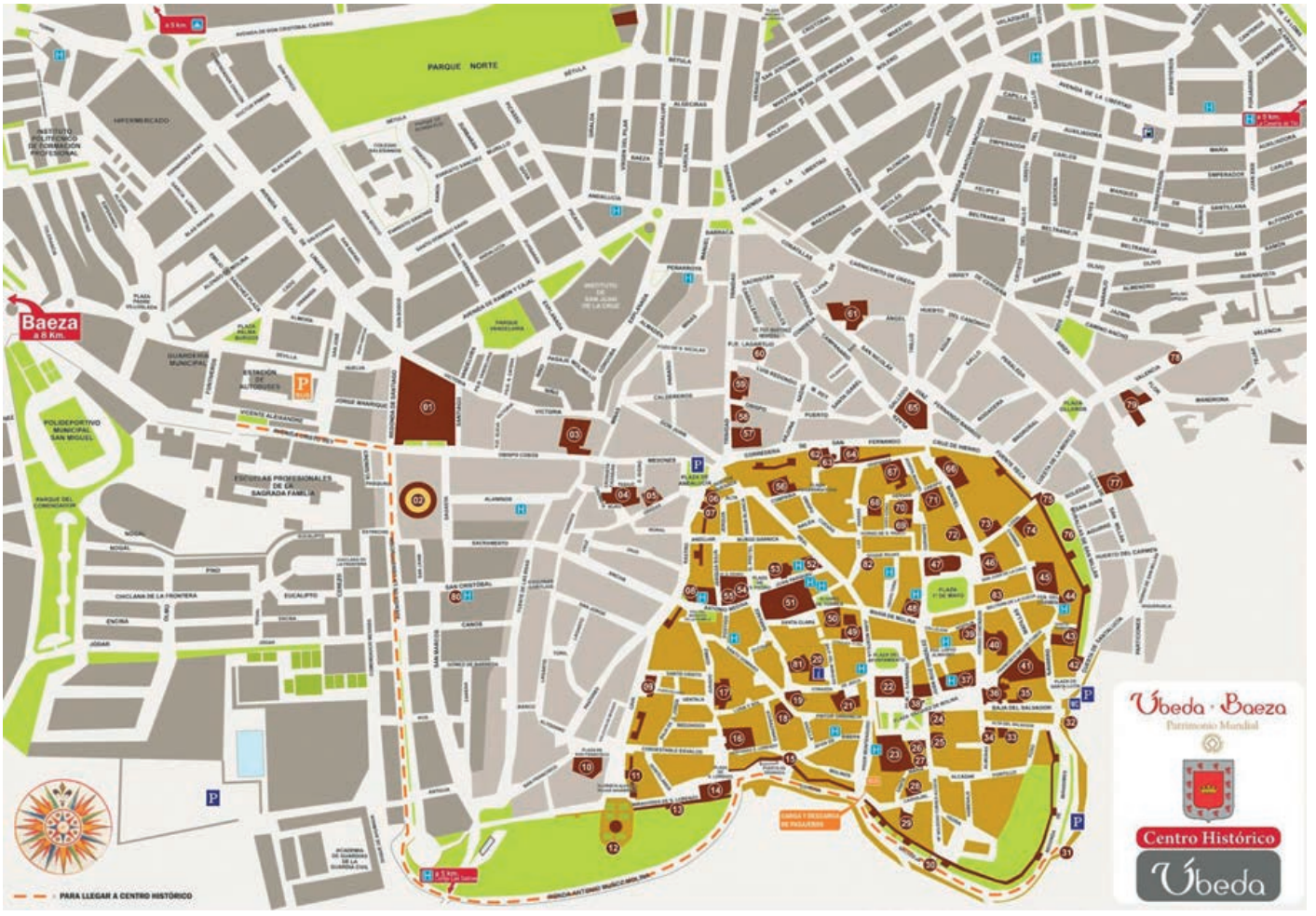
Úbeda (8)
Antiguas Casas Consistoriales (Conservatorio Profesional de Música "María de Molina"), galería (2012)
Plaza Vázquez de Molina (2002, 2006)
Recorrido por el casco histórico (2007)
Palacio del Deán Ortega (Parador Nacional de Turismo), patio (2015)
Palacio de Juan Vázquez de Molina (Ayuntamiento), patio (2015)
Palacio de Anguís-Medinilla, patio (2015)
Plaza de Santa María (2015)
Plaza Álvaro de Torres (2015)

Baeza (10)
Antigua Universidad, patio (2015)
Balcón del Concejo (2012)
Calle San Pablo (2015)
Palacio de Jabalquinto, patio (2015)
Palacio de Jabalquinto, balcones (2006)
Plaza de la Santa Cruz (2006, 2015)
Plaza de Santa María (2015)
Paseo de la Constitución (2015)
Paseo de la Constitución, soportales (2002)
Recorrido por el casco histórico (2007)

6 Se han normalizado los nombres de los espacios, que en algunas ediciones no siempre aparecen con la misma denominación en los libros-programa.

7 Concierto inicialmente programado en el Archivo Histórico Municipal.

Fig. 1 Localización de los espacios escénicos del FeMAUB en Úbeda (1997-2020). Fuente: <https://www.ubedaybaezaturismo.com>.



MONUMENTOS Y LUGARES DE INTERÉS

01. Hospital de Santiago (s. XVI)
02. Plaza de toros (s. XIX)
03. Antiguo Convento de la Victoria (s. XVI-XVII)
04. Iglesia de San Isidoro (s. XVI)
05. Portada plateresca C/ Gradas (s. XVI) [UNED]
06. Torre del reloj (s. XIII-XVI)
07. Antiguas carnicerías (s. XIX)
08. Palacio del Marqués de la Rambla (s. XVI)
09. Torreón Portillo del Santo Cristo (s. IX-XV)
10. Antiguo Convento de San Francisco
11. Muralla y torreones de la Cava (s. IX-XV)
12. Mirador del Alférez Rojas
13. Miradores de San Lorenzo
14. Iglesia de San Lorenzo (s. XVI)
15. Puerta de Granada (s. XV)
16. Casa de las Torres (s. XVI)
17. Palacio de los Medinilla (s. XVII)
18. Casa de los Morales (s. XVII)
19. Iglesia de Santo Domingo (s. XV-XVI)
20. Palacio del Marqués de Contadero (s. XVIII)
21. Casa de Juan de Valencia (s. XVI)
22. Palacio de Juan Vázquez de Molina (s. XVI)
23. Basílica de Santa María de los Reales Alcázares (s. XIII-XIX)
24. Antiguo Pósito (s. XVI-XVIII)
25. Palacio del Marqués de Mancera (s. XVI-XVII)
26. Cárcel del Obispo (s. XVI)
27. Casa judía
28. Casa de la Plaza de Carvajal (s. XVI)
29. Casa de los Carvajales (s. XV-XVI)
30. Fuente de la Saludeja
31. Redonda de Miradores
32. Miradores de Santa Lucía
33. Casa C/ Alta del Salvador (s. XV)
34. Casa C/ Alta del Salvador (s. XVI-XVII)
35. Hospital de los Honrados y Venerables Viejos del Salvador (s. XVI)
36. Sacra Capilla del Salvador (s. XVI)
37. Palacio del Deán Ortega (s. XVI) [Parador de Turismo]
38. Fuente renacentista (s. XVI)
39. Casa de los Salvajes (s. XVI)
40. Palacio de los Manueles (s. XVII)
41. Palacio de Francisco de los Cobos (s. XVI)
42. Puerta de Santa Lucía (s. XV)
43. Casas judías (s. XV)
44. Casa del Blanquillo (s. XV-XVI) [Hotel Casas del Cónsul]
45. Convento de San Miguel y Oratorio San Juan de la Cruz (s. XVII)
46. Antiguo Convento de San Andrés (s. XVI)
47. Iglesia de San Pablo (s. XIII-XVIII)
48. Antiguas Casas Consistoriales (s. XVI-XVII) [Conservatorio]
49. Palacio Vela de los Cobos (s. XVI)
50. Palacio Anguís-Medinilla (s. XVI-XVII)
51. Convento de Santa Clara (s. XIII-XVI)
52. Palacio Condes de Guadiana (s. XVII) [Hotel Palacio de Úbeda]
53. Iglesia de San Pedro (s. XIII-XVII)
54. Palacio de los Orozco (s. XIX)
55. Mansión C/Antonio Medina (s. XIX)
56. Casa de la Compañía de Jesús (s. XVII)
57. Iglesia de la Santísima Trinidad (s. XVIII)
58. Edificio de Correos y Telégrafos
59. Palacio de los Bussianos (s. XVI)
60. Portada del Caballerizo Ortega
61. Iglesia de San Nicolás Bari (s. XIV-XVI)
62. Antiguo Casino (s. XIX)
63. Torre octogonal (s. XIII-XV)
64. Casa de la Tercia (s. XVII) [Centro Olivar y Aceite]
65. Mercado de abastos (s. XX)
66. Convento de la Concepción (s. XVII)
67. Casa de los Cueva (s. XV-XVIII)
68. Palacio de los Porceles (s. XVII)
69. Casa Mudéjar – Museo Arqueológico (s. XIV-XV)
70. Casa solariega C/ Hernán Crespo (s. XVI-XVII)
71. Casa solariega C/ Hernán Crespo (s. XVI)
72. Palacio de los Torrente (s. XVI)
73. Casa del Obispo Canastero (s. XVIII)
74. Casa solariega. Cuesta del Losal (s. XVIII)
75. Puerta del Losal (s. XIV)
76. Huerto del Carmen
77. Iglesia de San Millán (s. XIII-XVI)
78. Calle Valencia
79. Museo Alfarería "Paco Tito"
80. Museo Agrícola
81. Casa Museo Arte Andalusí
82. Sinagoga del Agua
83. Casa de los Granada Venegas

* Los monumentos destacados en rojo han acogido conciertos del FeMAUB.

Fig. 2 Localización de los espacios escénicos del FeMAUB en Baeza (1997-2020). Fuente: <https://www.ubedaybaezaturismo.com>.

MONUMENTOS Y LUGARES DE INTERÉS

01. Antiguo Pósito (Centro de Interpretación) (s. XVI)
02. Plaza del Pópulo
03. Fuente de los Leones (s. XVI)
04. Antiguas Carnicerías (s. XVI)
05. Puerta de Jaén y arco de Villalar (s. XVI)
06. Audiencia Civil y Escribanías Públicas (s. XVI)
07. Museo de Baeza (s. XVI) (Primera Fundación Universitaria)
08. Antiguo Convento de Santa Catalina (s. XVI)
09. Restos de la Iglesia de San Pedro (s. XIII-XIV)
10. Palacio de los Marqueses de Villareal (s. XVIII)
11. Plaza de Santa María
12. Fuente de Santa María (s. XVI)
13. Catedral (s. XI-XVII)
14. Casas Consistoriales Altas (s. XV) [antiguo Conservatorio]
15. Antiguo Seminario Conciliar de San Felipe Neri (UNIA) (s. XVII)
16. Palacio de Rubín de Ceballos (s. XIX)
17. Casa de los Ávila (s. XVII)
18. Restos de la Iglesia de San Juan Bautista (s. XII)
19. Palacio de los Obispos (s. XVI)
20. Casa de los Avilés (s. XVI)
21. Plaza de Santa Cruz
22. Iglesia románica de la Santa Cruz (s. XIII)
23. Palacio de los Ponce de León (Colegio Filipense) (s. XV)
24. Palacio de los Marqueses de Jabalquinto (UNIA) (s. XV-XVI)
25. Antigua Universidad (s. XVI)
26. Capilla Universitaria de San Juan Evangelista (s. XVI)
27. Arco del Barbudo (s. XII)
28. Casa de los Fontecilla (s. XVIII)
29. Casa de los Galeote (s. XVII-XVIII)
30. Cristo del Cambrón (s. XV)
31. Paseo de la Constitución (s. XVI)
32. Quiosco de la Música (s. XX)
33. Fuente del Triunfo (s. XVII)
34. Balcón del Concejo (s. XVII)
35. Alhóndiga (s. XVI)
36. Fuente de la Estrella (s. XIX)
37. Hospital de San Antonio Abad (Archivo y Biblioteca) (s. XVI)
38. Casa de Justicia y Cárcel (Ayuntamiento) (s. XVI)
39. Iglesia de la Concepción (s. XVII)
40. Convento de San Francisco (Auditorio) (s. XVI)
41. Mercado de Abastos (s. XX)
42. Torre de los Aliatares (s. XII)
43. Palacio de los Salcedo (s. XVI)
44. Palacio de los Sánchez de Valenzuela (s. XV)
45. Casa de los Acuña (s. XVI)
46. Casa de los Cabrera (s. XV-XVII)
47. Iglesia de San Pablo (s. XV-XVII)
48. Palacio de los Escalante (s. XVI)
49. Monumento a San Juan de la Cruz (s. XX)
50. Antiguo Convento-Seminario de la Compañía de Jesús (s. XVI-XVII)
51. Puerta de Úbeda y Torre Albarrana (s. XII)
52. Casa del Licenciado Pedraza (s. XVI)
53. Casa del Vicario (s. XVI)
54. Plaza de toros (s. XIX)
55. Iglesia de San Ignacio (s. XVII)
56. Convento de San Antonio de Padua (s. XV)
57. Fuente del moro (s. XVI)
58. Casa de Vela de Almazán (s. XIX)
59. Convento de la Magdalena (s. XVI-XVII)
60. Recogimiento de Santa Ana (s. XVI)
61. Iglesia de San Andrés y Santa María del Alcázar (s. XVI)
62. Convento de la Encarnación (s. XVII)
63. Iglesia de los Trinitarios Descalzos (s. XVIII)
64. Iglesia del Salvador (s. XV)
65. Paseo de Antonio Machado o de las Murallas
66. Monumento a Antonio Machado (s. XX)

* Los monumentos destacados en rojo han acogido conciertos del FeMAUB.

1.3.3 Festival de Música Antigua "Andrés de Vandelvira" (circuito provincial)[8]

(56 espacios en 36 poblaciones distintas)

Alcalá La Real
Aula Magna de Capuchinos (2016)
Casas de Cabildo de la Fortaleza de la Mota (2011)
Iglesia de la Consolación (2017-2019)

Alcaudete
Castillo, Sala Capitular (2011)
Iglesia de Santa María (2008-2013, 2017, 2018)
Iglesia del Carmen (Carmelitas) (2014-2016, 2020[9])
Santuario de la Fuensanta (2019)

Andújar
Iglesia de Santa María (2014-2019)
Santuario de Nuestra Señora de la Cabeza (2010)

Arjona
Cripta del Santuario de las Sagradas Reliquias (2020)

Baños de la Encina
Iglesia de San Mateo (2011, 2020)

Beas de Segura
Convento de Carmelitas Descalzas (2015-2018)

Benatae
Iglesia de la Asunción (2020)

Cabra del Santo Cristo
Sala de Exposiciones "Juan Antonio Díaz López" (2020)

Canena
Castillo, Salón de Baile (2009-2017)

8 Entre 2005 y 2019, este circuito, organizado por la Diputación Provincial de Jaén y nacido como extensión provincial del FeMAUB, se denominó "La música en los monumentos de Vandelvira"; en 2020 pasó a llamarse Festival Vandelvira de Música Antigua. En 2021 adquiere su nomenclatura definitiva: Festival de Música Antigua "Andrés de Vandelvira", con su correspondiente acrónimo FeMAAV.

9 Concierto inicialmente programado en la Iglesia de Santa María.

Fig. 3 Municipios participantes en el Festival de Música Antigua "Andrés de Vandelvira" (circuito provincial antes denominado Ciclo "La música en los monumentos de Vandelvira") (2005-2020).

Carboneros
Iglesia de la Inmaculada (2020)

Castillo de Locubín
Parroquia de San Pedro Apóstol (2020)

Cazorla
Patio del Ayuntamiento (2011)[10]
Teatro de la Merced (2006-2010, 2012-2014, 2016-2019)

Guarromán
Pósito (actual Biblioteca) (2016, 2017)

Hornos de Segura
Parroquia de la Asunción (2020)

Huelma
Iglesia de la Inmaculada Concepción (2006-2014, 2016-2019)

Iznatoraf
Iglesia de la Asunción (2019)

Jaén
Catedral, Coro (2005-2008, 2011-2020)
Catedral, Sacristía (2006-2009)
Centro Cultural Baños Árabes (2015, 2019)
Hospital de San Juan de Dios, capilla (2016-2018)
Iglesia del Monasterio de Santa Teresa (2015)
Parroquia de la Magdalena (2019)
Santa Capilla de San Andrés (2016)
Universidad de Jaén, Aula Magna (2017)
Universidad de Jaén, aularios (2011, 2013, 2014)
Universidad de Jaén, Salón de Grados (2010-2012, 2015)
Universidad de Jaén, Campus Las Lagunillas (2015)

La Carolina
Iglesia de la Inmaculada Concepción (2016-2020)

La Guardia
Iglesia de la Asunción (Antiguo Convento de Dominicos) (2005-2014, 2016-2019)
Iglesia de la Coronada (2015)

Larva
Parroquia de San Pedro Apóstol (2020)

Linares
Basílica de Santa María la Mayor (2016-2019)

Mancha Real
Iglesia de San Juan Evangelista (2005, 2009, 2019)

Martos
Iglesia de Santa Marta (2016-2019)

Orcera
Iglesia de la Asunción (2018-2019)

Pozo Alcón
Parroquia de la Encarnación (2020)

Puente de Génave
Salón de Actos "Faustino Serrano" (2020)

Rus
Iglesia de la Asunción (2017-2019)

Sabiote
Castillo, Torre (2012-2017)
Iglesia de San Pedro (2005-2011, 2019)
Antiguo Convento de las Carmelitas (2018)

Santa Elena
Museo de la Batalla de las Navas de Tolosa (2011)

Segura de la Sierra
Iglesia de Nuestra Señora del Collado (2008-2010)

10 Concierto inicialmente programado en el Teatro de la Merced.

Sorihuela
Parroquia de Santa Águeda (2020)

Torreperogil
Centro Cultural "Alfonso Fernández Torres" (2020)

Villacarrillo
Iglesia de la Asunción (2007-2019)

Villanueva de la Reina
Parroquia de la Natividad de Nuestra Señora (2020)

Villanueva del Arzobispo
Parroquia de San Andrés (2020)

Villardompardo
Parroquia de Nuestra Señora de Gracia (2020)

1.4 Premios y reconocimientos

Premio "El Público" como Mejor Institución Cultural de Andalucía 2005 (Radio Televisión de Andalucía)

Sello de Calidad EFFE Label 2017-2018 y 2019-2021 (Asociación Europea de Festivales)

Nominación al Premio GEMA como Mejor Festival de Música Antigua 2018 (GEMA. Grupos Españoles de Música Antigua)

Premio GEMA como Mejor Festival Español de Música Antigua 2019 (GEMA. Grupos Españoles de Música Antigua)

Premio "Jaén Única" al Fomento de la Cultura en la Provincia de Jaén 2020 (*Diario Jaén*)

Medalla al Mérito 2021 (Real Academia de Bellas Artes de Nuestra Señora de las Angustias de Granada)

Premio "Jaén, Paraíso Interior" 2021 (Diputación Provincial de Jaén)

Fig. 4 Javier Marín-López recoge el Premio "Jaén, Paraíso Interior" 2021 en Úbeda (Diputación Provincial de Jaén).

2 Programación general

2.1 Número de conciertos y actividades

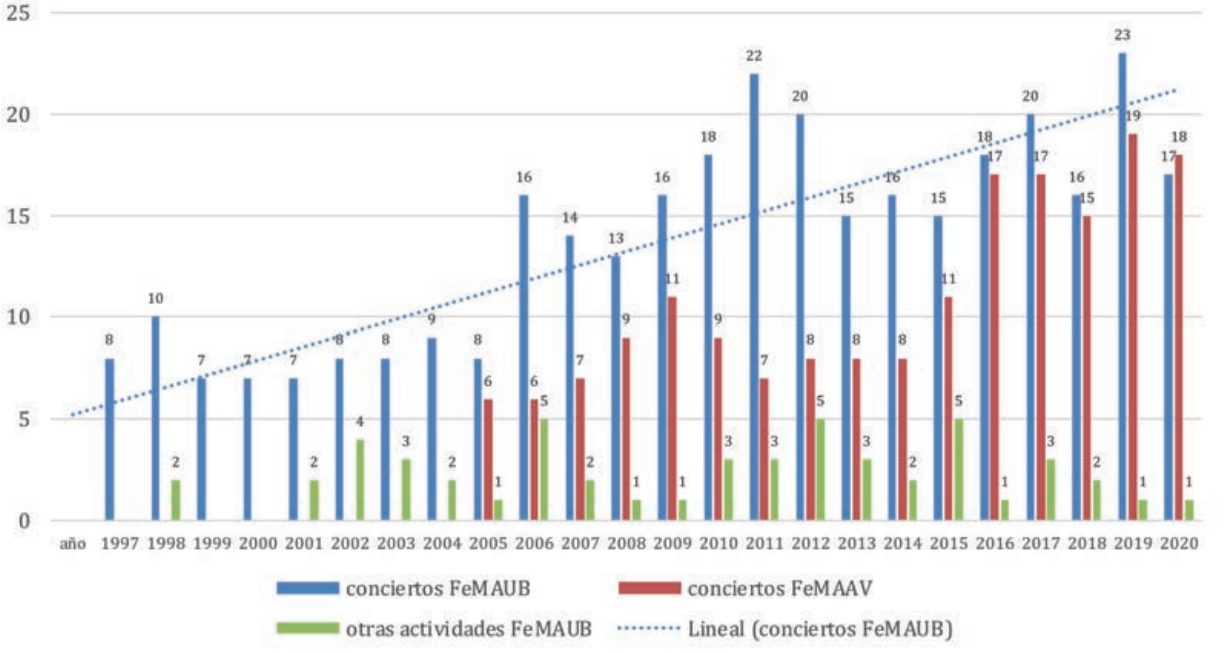


Fig. 5 Número de conciertos y otras actividades en el FeMAUB y el FeMAAV por año (1997-2020). **Total eventos: 559.**

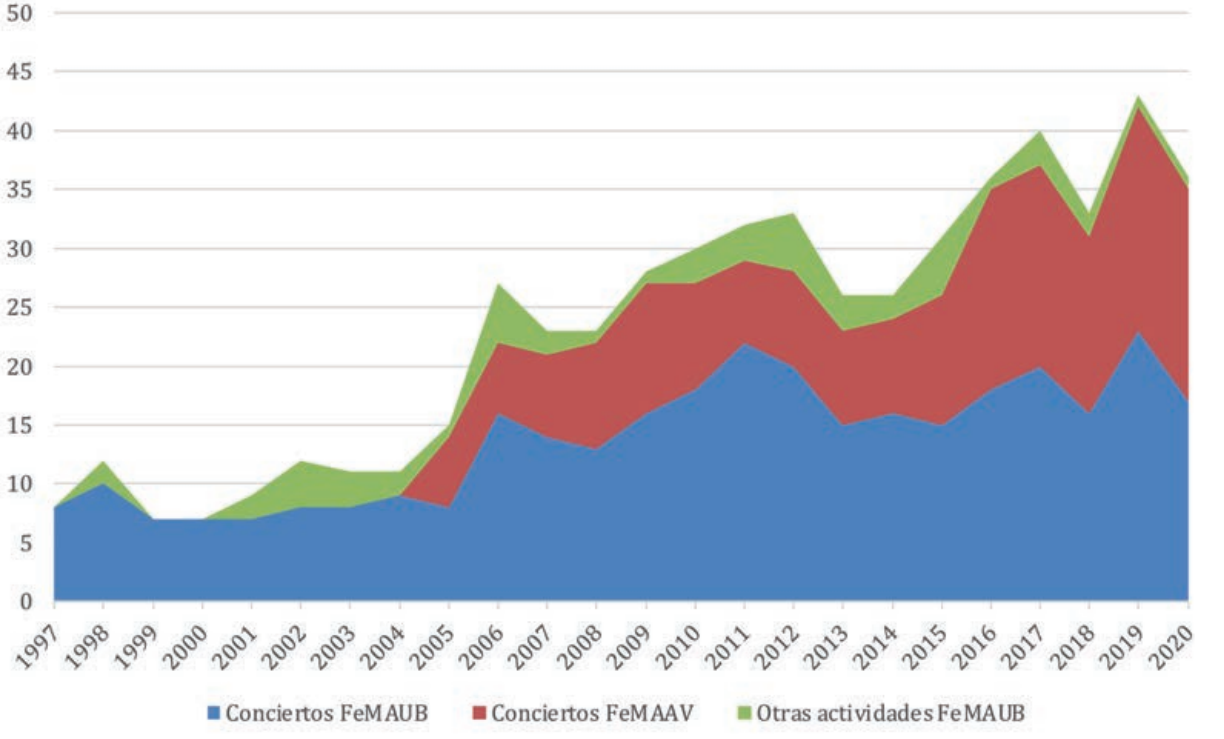


Fig. 6 Evolución de la oferta de conciertos y otras actividades en el FeMAUB y el FeMAAV (1997-2020). **Total eventos: 559.**

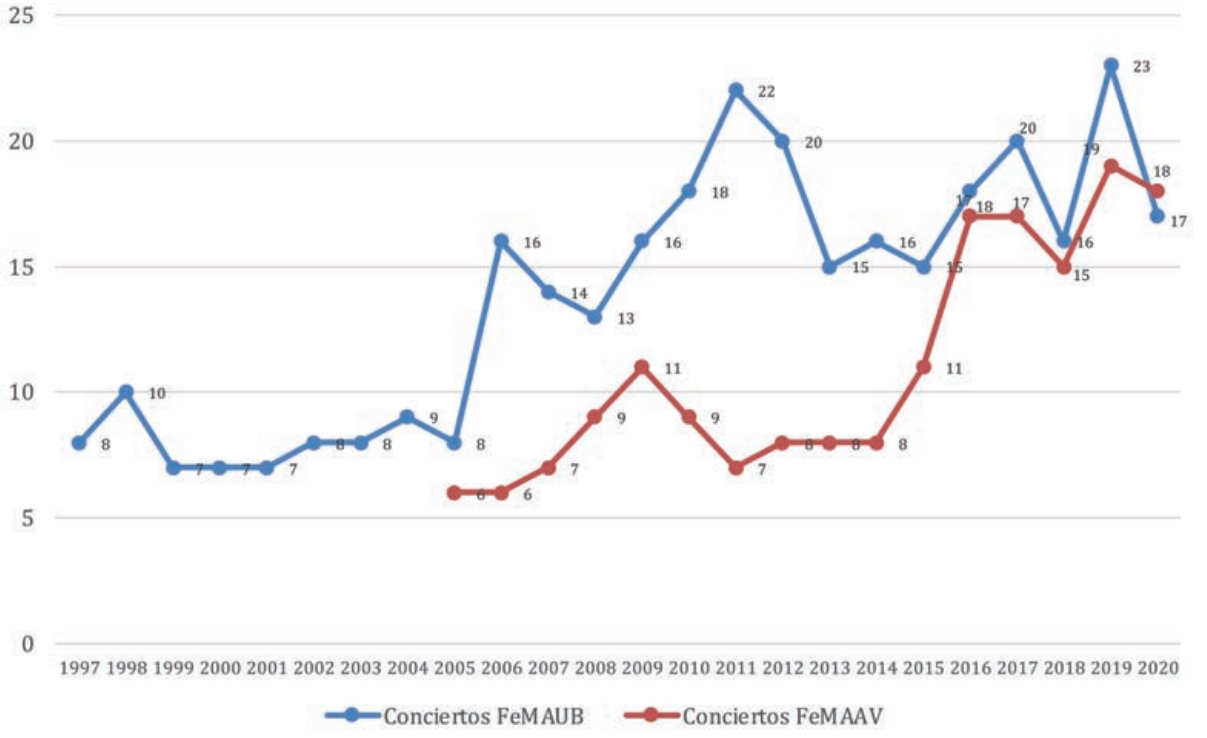


Fig. 7 Evolución del número de conciertos por año en el FeMAUB y el FeMAAV. **Total conciertos: 507.**

Eventos FeMAUB: **383** (conciertos: 331; actividades: 52) | **Conciertos FeMAAV: 176** | **Total FeMAUB y FeMAAV: 559**

2.2 Relación de conciertos y actividades

(orden cronológico, por edición)

I FeMAUB (5-8 diciembre 1997)

La música y la danza en la tradición andalusí-magrebí, Nassim Al-Andalus, Mohammed Elakel, dir. (Úbeda, Auditorio del Hospital de Santiago, 5 dic.; Baeza, Auditorio de San Francisco, 6 dic.)

Navidad en tiempos de Felipe II, Capilla Real de Madrid, Óscar Gershensohn, dir. (Baeza, Auditorio de San Francisco, 5 dic.; Úbeda, Auditorio del Hospital de Santiago, 6 dic.)

[sin título; programa con música de cámara barroca], Música Antigua de Chamberí [Ángel Sampedro, violín; Nuria Llopis, arpa de dos órdenes, Tony Millán, clave y dir.] (Úbeda, Auditorio del Hospital de Santiago, 7 dic.; Baeza, Auditorio de San Francisco, 8 dic.)

[sin título; programa con música de cámara barroca], Grupo de Cámara La Tempestad de la Orquesta Barroca de Sevilla [solistas: Rumiko Harada, clave; Guillermo Peñalver, flauta travesera; Leonardo Rossi, violín] (Baeza, Auditorio de San Francisco, 7 dic.; Úbeda, Auditorio del Hospital de Santiago, 8 dic.)

II FeMAUB (5-20 diciembre 1998)

[sin título; programa con música andalusí], Ensemble Al-Arabi Serghini (quinteto de música andalusí), Mohamed Al-Arabi Serghini, voz solista, viola y dir. (Úbeda, Auditorio del Hospital de Santiago, 5 dic.)

Música de cámara del Barroco europeo, Trío Barroco Ensemble Literes [Shi Chiao-Tu, canto; Carles Magraner, viola da gamba; Octavio Lafourcade, tiorba] (Baeza, Auditorio de San Francisco, 6 dic.)

[sin título; programa con polifonía española y flamenca del siglo XVI], Capilla Real de Felipe II Rex Hispaniae, Germán Torrellas, bajo y dir. (Úbeda, Auditorio del Hospital de Santiago, 7 dic.)

[sin título; programa con música de cámara barroca], Conjunto Zarabanda [Álvaro Marías, flauta de pico y travesera barroca; Renée Bosch, viola da gamba; Rosa Rodríguez, clave] (Baeza, Auditorio de San Francisco, 8 dic.)

In saeculum vielatores, Rosenberg Kapelle, Frantisek Pok, dir. (Úbeda, Auditorio del Hospital de Santiago, 11 dic.)

Corales, suites y fantasías. Música para viola da gamba alemana e inglesa, Pere Ros, viola da gamba (Baeza, Auditorio de San Francisco, 12 dic.)

The Spanish Jeepsies, The Harp Consort, Andrew Lawrence-King, arpa y dir. (Úbeda, Auditorio del Hospital de Santiago, 13 dic.)

[sin título; programa con música medieval del Occidente europeo], Alia Música, Miguel Sánchez, dir. (Baeza, Auditorio de San Francisco, 18 dic.)

Música entre Italia y España, Labyrinto (consort de violas da gamba), Paolo Pandolfo, viola soprano y dir. (Úbeda, Auditorio del Hospital de Santiago, 19 dic.)

[sin título; programa con música de cámara barroca], Poema Harmónico [Guillermo Peñalver, flauta dulce; Ventura Rico, viola da gamba; Juan Carlos Rivera, tiorba y guitarra barroca] (Baeza, Auditorio de San Francisco, 20 dic.)

[ACTIVIDADES]

Fiesta medieval, Grupo Creativo Imprevisible de Jaén (Baeza, Portales del Paseo de la Constitución; Úbeda, Plaza Vázquez de Molina, 8 dic.)

III FeMAUB (2-11 diciembre 1999)

"El Siglo de Francisco Guerrero" en el 400 aniversario de su muerte, Música Ficta, Raúl Mallavibarrena, dir. (Baeza, Auditorio de San Francisco, 2 dic.)

"Carolus". Honor, guerra y paz, un recorrido musical a través de los viajes de Carlos V, Capella Currende & Consort & Concerto, Erik van Nevel, dir. (Úbeda, Auditorio del Hospital de Santiago, 3 dic.)

[sin título; programa con obras de Telemann, Händel, Bach, Couperin y Rameau], Trío Le Je-Ne-Scay-Quoy [Marju Vatsel, pianoforte y piano; Sergi Boadella, violoncelo; Jordi Palau, flauta] (Baeza, Auditorio de San Francisco, 4 dic.)

La guitarra española, José Miguel Moreno, vihuela y guitarra barroca (Úbeda, Auditorio del Hospital de Santiago, 5 dic.)

Música instrumental del tiempo de Velázquez (1599-1660), Grupo de Música Barroca La Folía, Pedro Bonet, flauta de pico y dir. (Baeza, Auditorio de San Francisco, 6 dic.)

Música en el Imperio Otomano, Grecia, Bizancio, Constantinopla, Metamorphosis [Hristos Tsiamulis, voz, liras, ney, kaval, tambura y dir.; Dimitris Psonis, tar, lauto, ud, tamburo y baglamá; Pedro Estevan, percusiones] (Úbeda, Auditorio del Hospital de Santiago, 10 dic.)

"La Canción del Emperador". Música en la corte de Carlos V, L'Amoroso, Guido Balestracci, dir. (Úbeda, Auditorio del Hospital de Santiago, 11 dic.)

IV FeMAUB (2-10 diciembre 2000)

Bajo el influjo de Al-Ándalus, Cinco Siglos, [Antonio Torralba, dir.] y Ensemble Ibn Zaiyun (Úbeda, Auditorio del Hospital de Santiago, 2 dic.)

Entre dos culturas: el amor cortesano y canciones de trovadores, Capella de Ministrers, Carles Magraner, dir. (Baeza, Auditorio de San Francisco, 5 dic.)

Romances, canciones y sonadas del Renacimiento español, Marta Almajano, soprano; Juan Carlos Rivera, vihuela (Úbeda, Auditorio del Hospital de Santiago, 6 dic.)

Andalucía en las cantigas de Santa María, Artefactum, Kym Amps, soprano (Baeza, Auditorio de San Francisco, 7 dic.)

Villancicos al Nacimiento, Estil Concertant, Juan Luis Martínez, dir. (Úbeda, Auditorio del Hospital de Santiago, 8 dic.)

Música profana en tiempos de Carlos V, Música Práctica (Baeza, Auditorio de San Francisco, 9 dic.)

Monográfico Johann Sebastian Bach, Orquesta Barroca de Sevilla [solistas: Ana Huete, soprano; Guillermo Peñalver, flauta], Pedro Gandía, dir. (Úbeda, Auditorio del Hospital de Santiago, 10 dic.)

V FeMAUB (1-9 diciembre 2001)

[sin título; programa con obras de Francisco Guerrero y Jerónimo de Carrión], Capilla "Jerónimo de Carrión", Alicia Lázaro, dir.; Escolanía de Segovia, María Luisa Martín, dir.; Grupo Infantil de Danza La Esteva; Danzantes de San Pedro Gaíllos (Baeza, Auditorio de San Francisco, 1 dic.)

[sin título; programa con obras de Francisco Guerrero y Antonio de Cabezón], La Trulla de Bozes, Carlos Sandúa, dir. (Úbeda, Auditorio del Hospital de Santiago, 2 dic.)

[sin título; programa con obras de Pedro Rabassa], Coro "Juan Navarro Hispalensis", Alonso Salas, dir.; Capilla instrumental, Andrés Cea, dir.; Josep Cabré, dir. (Baeza, Auditorio de San Francisco, 5 dic.)

[sin título; programa con obras de Alonso Lobo y Francisco Guerrero], Pro Cantione Antiqua, Mark Brown, dir. (Úbeda, Auditorio del Hospital de Santiago, 6 dic.)

[sin título; programa con obras de Salomón Rossi Hebreo, Tomás Luis de Victoria, Florentino Maschera y Giovanni Gabrieli, entre otros], Millennium (Baeza, Auditorio de San Francisco, 7 dic.)

[sin título; programa con obras de Josquin des Prez, Cristóbal de Morales, Rodrigo de Ceballos y Nicolas Gombert, entre otros], Orchestra of the Renaissance, Richard Cheetham, dir. (Úbeda, Auditorio del Hospital de Santiago, 8 dic.)

[sin título; programa con la reconstrucción de una misa mozárabe y una selección del *Códice Calixtino*], Schola Gregoriana Hispana, Francisco Javier Lara Lara, dir. (Baeza, Auditorio de San Francisco, 9 dic.)

[ACTIVIDAD DOCENTE][11]

Taller de danzas del Renacimiento (Úbeda, Hospital de Santiago, Sala Pintor Elbo, 11-13 dic.)

Curso *Francisco Guerrero y su época* (Baeza, Universidad Internacional de Andalucía, Sede "Antonio Machado", 5-8 dic.)

VI FeMAUB (29 noviembre a 8 diciembre 2002)

Concierto monográfico dedicado a Rodrigo de Ceballos, Ensemble Gilles Binchois, Dominique Vellard, dir. (Úbeda, Auditorio del Hospital de Santiago, 30 nov.)

Obras para guitarra del siglo XVII español, Hopkinson Smith, laúd y guitarra barroca (Baeza, Auditorio de San Francisco, 1 dic.)

"Tierno manjar": villancicos del siglo XVII, Los Músicos de Su Alteza, Luis Antonio González, dir. (Úbeda, Auditorio del Hospital de Santiago, 5 dic.)

Bayle de los Diabolos, L'Assemblée des Honestes Curieux (Baeza, Auditorio de San Francisco, 6 dic.)

Tientos, canciones y batallas, La Real Cámara, Mari Luz Álvarez, soprano; Emilio Moreno, dir. (Úbeda, Auditorio del Hospital de Santiago, 7 dic.)

Música a lo divino y a lo humano, Capilla Peñaflorida (Baeza, Auditorio de San Francisco, 8 dic.)

ACTIVIDAD DOCENTE

Curso *Técnica vocal del Renacimiento y Barroco* (Baeza, Conservatorio Elemental de Música "Ramos de Pareja", 29 nov.-1 dic.)

Presentación del CD dedicado a Pedro Rabassa (Úbeda, Auditorio del Hospital de Santiago, 29 nov.)

Taller de danzas del Renacimiento (Úbeda, Hospital de Santiago, Sala Pintor Elbo, 2-4 dic.)

Conciertos didácticos *Música y literatura en el Renacimiento*, Coro y Ministriles de la Orquesta Barroca de Granada; Javier Marín-López, presentador; Pablo Heras-Casado, dir. (Baeza, Auditorio de San Francisco, 3 dic.; Úbeda, Auditorio del Hospital de Santiago, 4 dic.)

Curso *La música en tiempos de Velázquez* (Baeza, Universidad Internacional de Andalucía, Sede "Antonio Machado", 5-8 dic.)

VII FeMAUB (28 noviembre a 8 diciembre 2003)

El esplendor de la orquesta barroca. Conciertos, batallas y suites, 1670-1780, Orquesta Barroca de Sevilla, Jordi Savall, dir. (Úbeda, Auditorio del Hospital de Santiago, 28 nov.)

Música de la Catedral de Oaxaca, Capella Mediterranea, Leonardo García Alarcón, dir. (Baeza, Auditorio de San Francisco, 29 nov.)

Fábrega, Brunetti y Boccherini. El primer sinfonismo hispano, El Concierto Español, Emilio Moreno, dir. (Úbeda, Auditorio del Hospital de Santiago, 5 dic.)

Ifigenia in Aulide, Real Compañía de Ópera de Cámara [solistas: Olga Pitarch, soprano; Lola Casariego, mezzosoprano; Luigi Petroni, tenor; Betsabée Haas, soprano; Patricia Llorens, soprano; Isidro Olmo y Juan Bautista Otero, dirección escénica; Joaquim Roy, escenografía e iluminación; Lewis Amarante, maquillaje y peluquería; Imma Rondan, vestuario], Juan Bautista Otero, dir. (Baeza, Auditorio de San Francisco, 6 dic.)

Francisco Corselli y su entorno. Música y músicos italianos en la España barroca, El Concierto Español, Nuria Rial, soprano; Emilio Moreno, dir. (Úbeda, Auditorio del Hospital de Santiago, 7 dic.)

Las cantatas españolas del Manuscrito Mackworth de Cardiff, Gabinete Armónico, Mari Luz Álvarez, soprano (Baeza, Auditorio de San Francisco, 8 dic.)

ACTIVIDAD DOCENTE

Curso *Dirección y conjunto coral del Renacimiento* (Úbeda, Auditorio del Hospital de Santiago, 28-30 nov.)

Conciertos didácticos *El cancionero musical de Luis de Góngora*, Coro Ziryab y Conjunto Fabordón, Javier Marín-López, presentador; Javier Sáenz-López, dir. (Úbeda, Auditorio del Hospital de Santiago, 2 dic.; Baeza, Auditorio de San Francisco, 3 dic.)

Presentación del CD dedicado a Rodrigo de Ceballos (Úbeda, Auditorio del Hospital de Santiago, 4 dic.)

Curso *La música en el Siglo de las Luces* (Baeza, Universidad Internacional de Andalucía, Sede "Antonio Machado", 5-8 dic.)

11 Actividades no incluidas en el libro-programa del FeMAUB (se conservan folletos independientes).

VIII FeMAUB (28 noviembre a 8 diciembre 2004)

La zarzuela española entre 1700 y 1750, Orquesta Barroca de Sevilla, Nuria Rial, soprano; Eduardo López Banzo, dir. (Baeza, Auditorio de San Francisco, 28 nov.)

En el espíritu de Morales, Flanders Recorder Quartet (Úbeda, Auditorio del Hospital de Santiago, 3 dic.)

Cristóbal de Morales, modelo para otros compositores, Viana Consort, Ángel Recasens, dir. (Baeza, Auditorio de San Francisco, 4 dic.)

Cristóbal de Morales, Officium defunctorum *(4vv)*, Ensemble Plus Ultra, Michael Noone, dir.; Schola Antiqua, Juan Carlos Asensio, dir. (Úbeda, Auditorio del Hospital de Santiago, 5 dic.)

Cristóbal de Morales, De Beata Virgine, Capilla Real de Madrid, Óscar Gershensohn, dir. (Baeza, Auditorio de San Francisco, 6 dic.)

Cristóbal de Morales, los vihuelistas y el arte de la reelaboración, Armoniosi Concerti, Juan Carlos Rivera, dir. (Úbeda, Auditorio del Hospital de Santiago, Úbeda, 7 dic.)

ACTIVIDADES

Conciertos didácticos *Los ministriles en el siglo XVI*, Ensemble La Danserye, Javier Marín-López, presentador; Fernando Pérez Valera, dir. (Úbeda, Auditorio del Hospital de Santiago, 1 dic.; Baeza, Auditorio de San Francisco, 2 dic.)

Música para la Misa de la Inmaculada (celebración litúrgica), Ad Libitum Ensemble, José Manuel López, dir. (Baeza, S. I. Catedral, 8 dic.)

Presentación del disco *Música de la Nueva España* (Baeza, Universidad Internacional de Andalucía, Sede "Antonio Machado", 4 dic.)

Curso *Cristóbal de Morales, luz de España en música* (Baeza, Universidad Internacional de Andalucía, Sede "Antonio Machado", 4-8 dic.)

IX FeMAUB (26 noviembre a 11 diciembre 2005)

[I] Ciclo Música en los Monumentos de Vandelvira (2-4 diciembre 2005)

CICLO I. DE ANDALUCÍA AL NUEVO MUNDO

Gran sinfonía en el siglo XVIII, Orquesta Barroca de Sevilla, Mónica Huggett, dir. (Úbeda, Auditorio del Hospital de Santiago, 26 nov.)

De Andalucía al Nuevo Mundo: el oficio de difuntos en la Catedral de México ca. *1700*, La Grande Chapelle, Àngel Recasens, dir. (Baeza, Auditorio de San Francisco, 7 dic.)

La herencia napolitana, Los Músicos de Su Alteza, Raquel Andueza, tiple I; Gema Coma-Alabert, tiple II; Luis Antonio González Marín, dir. (Úbeda, Auditorio del Hospital de Santiago, 8 dic.)

Compositores andaluces en México en el siglo XVII, Ensemble Argento, Céline Sheen, soprano; Furio Zanasi, barítono; Leonardo García Alarcón, dir. (Baeza, Auditorio de San Francisco, 9 dic.)

Andaluces en el Nuevo Mundo: Pedro Bermúdez y Juan Gutiérrez de Padilla, La Grande Chapelle, Ángel Recasens, dir. (Úbeda, Auditorio del Hospital de Santiago, 10 dic.)

El Imperio Español en los siglos XVI y XVII: "O Lux Et Decus Hispaniae". Música para emperador, rey y virrey, Orpheon Consort, José Vázquez, dir. (Baeza, Auditorio de San Francisco, 11 dic.)

CICLO II. LA MÚSICA EN LOS MONUMENTOS DE VANDELVIRA

Un cavalier di Spagna. Antología poético-musical de España e Italia en el siglo XVI, El Cortesano [José Hernández Pastor, altus; Ariel Abramovich, viola da mano de seis órdenes] (Villacarrillo, Iglesia Parroquial de la Asunción, 2 dic.)

Polifonía andaluza al more hispano, Coro de Cámara y Capilla de Ministriles "Juan Navarro Hispalensis", Alonso Salas, dir. (Huelma, Iglesia Parroquial de la Inmaculada, 3 dic.)

Música para la misa de la Inmaculada (celebración litúrgica), Coro de Cámara y Capilla de Ministriles "Juan Navarro Hispalensis", Alonso Salas, dir. (Jaén, S. I. Catedral, 4 dic.)

Música renacentista y barroca para cuerda pulsada, Conjunto Fabordón [Juanjo Monroy, laúd renacentista y guitarra barroca; Mabel Ruiz, vihuela y tiorba] (Mancha Real, Iglesia Parroquial de San Juan Evangelista, 4 dic.)

Villancicos españoles del siglo XVI, Coro Ziryab, Javier Saénz-López, dir. (La Guardia, Convento de S. Domingo, 5 dic.; Sabiote, Iglesia Parroquial de S. Pedro, 6 dic.)

ACTIVIDADES

Conciertos didácticos *A danzar con el Renacimiento*, Syntagma Musicum en Danza; Javier Marín-López y Virginia Sánchez-López, presentadores; Francisco Javier Gordillo, dir. (Úbeda, Auditorio del Hospital de Santiago, 30 nov.; Baeza, Auditorio de San Francisco, 1 dic.)

Curso *De Andalucía al Nuevo Mundo: la música en Hispanoamérica (ss. XVI-XVIII)* (Baeza, Universidad Internacional de Andalucía, Sede "Antonio Machado", 7-11 dic.)

X FeMAUB (25 noviembre a 9 diciembre 2006)

[II] Ciclo Música en los Monumentos de Vandelvira (17-26 noviembre 2006)

CICLO I. LA MÚSICA EN LAS CATEDRALES DE ANDALUCÍA

"Delizioso clavel": música en las catedrales de Málaga y Cádiz en el siglo XVIII, Orquesta Barroca de Sevilla y Coro Barroco de Andalucía, María Espada, soprano; David Sagastume, alto; Diego Fasolis, dir. (Baeza, Auditorio de San Francisco, 25 nov.)

*Polifonía granadina en Jaén: Diego de Pontac (*ca. *1602-1654)*, Harmonica Sphaera, José Hernández Pastor, dir. (Úbeda, Auditorio del Hospital de Santiago, 5 dic.)

"Prosigue acorde lira": Italia en Andalucía, Los Músicos del Buen Retiro, Mari Luz Álvarez, soprano; Isabel Serrano y Antoine Ladrette, dirs. (Baeza, Auditorio de San Francisco, 6 dic.)

Canciones, sonetos y villancicos de Juan Vázquez, La Trulla de Bozes, Carlos Sandúa, dir. (Úbeda, Auditorio del Hospital de Santiago, 7 dic.)

"¡Al fuego!": cantadas y villancicos al Cristo Sacramentado, Academia y Coro de Música Antigua de la Universidad de Salamanca, Raquel Andueza, soprano; Bernardo García-Bernalt, dir. (Baeza, Auditorio de San Francisco, 8 dic.)

Las sinfonías de Ramón Garay en la Catedral de Jaén y sus contemporáneos, Concerto Brandenburg, Christoph Stöcker, dir. (Úbeda, Auditorio del Hospital de Santiago, 9 dic.)

CICLO II. MÚSICA PARA INSTRUMENTOS DE CUERDA PULSADA

"Si amores me han de matar": integral de la música a dos voces para vihuela, Alfred Fernández, vihuela (Baeza, Paraninfo de la Antigua Universidad, 1 dic.)

"En cifras y canto": la música de los vihuelistas, Carlos Mena, contratenor; Juan Carlos Rivera, vihuela (Úbeda, Auditorio del Hospital de Santiago, 1 dic.)

El estilo italiano en Francia – El estilo francés en Italia, Jesús Sánchez, guitarra renacentista y barroca (Úbeda, Auditorio del Hospital de Santiago, 2 dic.)

El laúd inglés, Jeni Melia, soprano; Christopher Goodwin, laúd y barítono; Hugo Soeiro Sanches, laúd, vihuela y guitarra (Baeza, Paraninfo de la Antigua Universidad, 2 dic.)

Música para el Papa, el Rey y el Emperador, Paul O'Dette, laúd (Baeza, Auditorio de San Francisco, 2 dic.)

Un laudista alemán en la corte de Dresde: Silvius Leopold Weiss, Michel Cardin, laúd barroco de trece órdenes (Baeza, Paraninfo de la Antigua Universidad, 3 dic.)

CICLO III. LA MÚSICA EN LOS MONUMENTOS DE VANDELVIRA

Cantando por la senda de Vandelvira, Agrupación Cantoría de Jaén, Cristina García de la Torre, dir. (La Guardia, Iglesia Santa María Magdalena, Antiguo Convento de Dominicos, 17 nov.)

La Edad de Oro: polifonía europea en tiempos de Vandelvira, Solistas de la Catedral de St. Paul (Jaén, Sacristía S. I. Catedral, 18 nov.)

Misa a cappella (celebración litúrgica), Solistas de la Catedral de St. Paul (Jaén, S. I. Catedral, 19 nov.)

Canciones y danzas renacentistas en las cortes europeas, Syntagma Musicum, Francisco Javier Gordillo, dir. (Cazorla, Teatro de la Merced, 19 nov.)

Música religiosa de los siglos XVI al XVIII, Coro "Manuel de Falla" de la Universidad de Granada, María del Carmen Arroyo Maldonado, dir. (Huelma, Iglesia Parroquial de la Inmaculada, 24 nov.)

Canciones y villanescas espirituales del siglo XVI, Capilla Vandelvira y Conjunto Fabordón, [Pilar Carretero, soprano y dir.] (Sabiote, Iglesia Parroquial de San Pedro, 26 nov.)

CICLO IV. CONCIERTOS DIDÁCTICOS

Los sones del Renacimiento, Ensemble La Danserye, Virginia Sánchez-López, presentadora; Fernando Pérez Valera, dir. (Baeza, Auditorio de San Francisco, 4 dic.; Úbeda, Auditorio del Hospital de Santiago, 5 dic.)

CICLO V. CONCIERTOS AL AIRE LIBRE

Vientos del Renacimiento: música para la corte y el pueblo, La Danserye, Fernando Pérez Valera, dir. (Baeza, Plaza Santa Cruz, 8 dic.; Úbeda, Plaza Juan Vázquez de Molina, 9 dic.)

ACTIVIDADES ACADÉMICAS

II Encuentro de la Sociedad de la Vihuela. Simposio *Entorno socio-cultural de los vihuelistas* (Úbeda, Hospital de Santiago; Baeza, Paraninfo de la Antigua Universidad, 1-3 dic.)

Congreso Internacional *Música y músicos en instituciones eclesiásticas: Andalucía en la Edad Moderna* (Baeza, Universidad Internacional de Andalucía, Sede "Antonio Machado", 7-9 dic.)

EXPOSICIONES Y MUESTRAS

Muestra de violeros (Úbeda, Auditorio del Hospital de Santiago; Baeza, Capilla de San Juan Evangelista, 2-3 dic.)

Exposición fotográfica *Iconografía musical en las catedrales andaluzas* (Úbeda, Hospital de Santiago, Sala "Juan Esteban", 1-10 dic.)

XI FeMAUB (24 noviembre a 9 diciembre 2007)

[III] Ciclo Música en los Monumentos de Vandelvira (16-25 noviembre 2007)

CICLO I. A LA SOMBRA DEL PODER. MÚSICA Y MECENAZGO EN ANDALUCÍA

"Salve Regina": homenaje a Domenico Scarlatti, Orquesta Barroca de Sevilla, Carlos Mena, contratenor; Nicolau de Figueiredo, dir. (Úbeda, Auditorio del Hospital de Santiago, 24 nov.)

De la liturgia romana en el Cádiz de los siglos XVII y XVIII, Coro Barroco de Andalucía, Lluís Vilamajó, dir. (Baeza, Auditorio de San Francisco, 25 nov.)

"Pagará mi coraçón el mal que mis oxos dieron": la música de don Luys de Narváez, El Cortesano [José Hernández Pastor, altus; Ariel Abramovich, vihuela] (Úbeda, Archivo Histórico Municipal, 1 dic.)

Música de cámara en la corte de los Duques de Osuna, Solistas de la Compañía Teatro del Príncipe, María Hinojosa, soprano; Pablo Heras-Casado, dir. (Baeza, Auditorio de San Francisco, 2 dic.)

Música para el Duque de Lerma, Les Sacqueboutiers de Toulouse y La Caravaggia, Jean-Pierre Canihac y Lluís Coll, dirs. (Úbeda, Auditorio del Hospital de Santiago, 6 dic.)

El Siglo de Oro en el Nuevo Mundo: villancicos de Gaspar Fernandes (Oaxaca, México) y Juan de Araujo (La Plata, Bolivia), Ensemble Elyma, Gabriel Garrido, dir. (Baeza, Auditorio de San Francisco, 7 dic.)

Manuel Leitão de Avilés, la Sacra Capilla del Salvador y la Capilla Real de Granada, A Capella Portuguesa, Owen Rees, dir. (Úbeda, Sacra Capilla de El Salvador, 8 dic.)

El Cancionerillo de Écija, un manuscrito inédito de la nobleza andaluza, Camerata Iberia, Juan Carlos de Mulder, dir. (Baeza, Auditorio de San Francisco, 9 dic.)

CICLO II. ARS ORGANICA. MÚSICA PARA ÓRGANO

"...Como un rayo de sol en las tinieblas...": música italiana y española para corneta y órgano, Esteban Landart Ercilla, órgano; Francisco Rubio Martínez, corneta (Baeza, Iglesia de Santa María del Alcázar y San Andrés, 30 nov.)

Francisco Correa de Arauxo: antecedentes y consecuentes, Andrés Cea Galán, órgano (Baeza, Iglesia de Santa María del Alcázar y San Andrés, 5 dic.)

CICLO III. LA MÚSICA EN LOS MONUMENTOS DE VANDELVIRA

Francisco Guerrero: misa para el tiempo de Adviento, Capilla Vandelvira, Pilar Carretero, soprano y dir., Josefa M.ª Gámez, órgano (La Guardia, Iglesia de Santa María Magdalena, Antiguo Convento de Dominicos, 16 nov.)

Music for a while, Intavolatura, Juan Francisco Padilla, dir. (Jaén, Sacristía S. I. Catedral, 17 nov.)

Polifonía española en tiempos de Vandelvira, Coro Tomás Luis de Victoria, Pablo García Miranda, dir. (Sabiote, Iglesia Parroquial de San Pedro, 18 nov.)

Francisco Guerrero: misa para el tiempo de Adviento, Capilla Vandelvira, Pilar Carretero, soprano y dir., Josefa M.ª Gámez, órgano (Villacarrillo, Iglesia Parroquial de la Asunción, 18 nov.)

Music for a while, Intavolatura, Juan Francisco Padilla, dir. (Cazorla, Teatro de la Merced, 18 nov.)

Cantando por la senda de Vandelvira, Agrupación Cantoría de Jaén, Cristina García de la Torre, dir. (Huelma, Iglesia Parroquial de la Asunción, 23 nov.)

Música para la fiesta de Santa Catalina (celebración litúrgica), Schola Gregoriana Hispana, Francisco Javier Lara, dir. (Jaén, S. I. Catedral, 25 nov.)

CICLO IV. CONCIERTOS DIDÁCTICOS

Ecos del templo y de la corte, Coro Cantate Domino y Ensemble La Danserye, Virginia Sánchez-López, presentadora; Francisco Ruiz Montes, dir. (Baeza, Auditorio de San Francisco, 3 dic.; Úbeda, Auditorio del Hospital de Santiago, 4 dic.)

CICLO V. PASACALLES (del 8 al 9 dic.)

"Lealtat, o lealtat": música procesional con chirimías en el Renacimiento, Ensemble La Danserye, Fernando Pérez Valera, dir. (Úbeda y Baeza, casco histórico, 6 dic.)

ACTIVIDADES PARALELAS

Presentación del disco compacto *"Delizioso clavel": música en las catedrales de Málaga y Cádiz en el siglo XVIII* (Úbeda, Auditorio del Hospital de Santiago, 24 nov.)

Curso *A la sombra del poder. Música y mecenazgo en Andalucía (ss. XVI-XVIII)* (Baeza, Universidad Internacional de Andalucía, Sede "Antonio Machado", 6-9 dic.)

XII FeMAUB (21 noviembre a 8 diciembre 2008)

[IV] Ciclo Música en los Monumentos de Vandelvira (14-22 noviembre 2008)

CICLO I. SONES DE BATALLA. MÚSICA Y GUERRA EN EL MUNDO HISPANO

Hispalis Splendens: Magna Música, Accademia del Piacere, Mariví Blasco, soprano, Fahmi Alqhai, dir. (Baeza, Auditorio de San Francisco, 21 nov.)

La Bomba: de Mateo Flecha a Pedro Bermúdez, Coro Barroco de Andalucía, Lluís Vilamajó, dir. (Úbeda, Sacra Capilla de El Salvador, 22 nov.)

Isabel la Católica: un retrato musical en tiempos revueltos, The Flanders Recorder Quartet (Baeza, Auditorio de San Francisco, 28 nov.)

Una mirada al siglo XVIII, Orquesta Barroca de Sevilla, Olga Pitarch, soprano; Manfredo Kraemer, dir. (Úbeda, Auditorio del Hospital de Santiago, 29 nov.)

Resuene el orbe… una historia de tercios españoles, Forma Antiqva, Aarón Zapizo, dir. (Úbeda, Auditorio del Hospital de Santiago, 6 dic.)

Del Viejo al Nuevo Mundo: la Missa Batalla *de Francisco López Capillas*, The Tallis Scholars, Peter Phillips, dir. (Baeza, Auditorio de San Francisco, 7 dic.)

Un Drama en Música del período napoleónico: Compendio sucinto de la Revolución Española *de Ramón Garay*, La Grande Chapelle y Coro de Cámara del Festival [solistas: María Eugenia Boix, soprano; Marina Rodríguez Cusí, mezzosoprano; Juan Sancho, tenor; Jonathan Brown, bajo], Albert Recasens, dir. (Úbeda, Auditorio del Hospital de Santiago, 8 dic.)

CICLO II. DE ECOS, CLARINES Y BATALLAS PARA ÓRGANO

Música de batalla para dos trompetas y órgano, Triorganum [Vicente Alcaide Roldán, trompeta pícolo; Rafael Ramírez López-Villalta, trompeta pícolo; Alberto de las Heras Planchuela, órgano] (Baeza, Iglesia de Santa María del Alcázar y San Andrés, 30 nov.)

El clarín de la fama, Andrés Cea Galán, órgano (Baeza, Iglesia de Santa María del Alcázar y San Andrés, 5 dic.)

CICLO III. LA MÚSICA EN LOS MONUMENTOS DE VANDELVIRA

Música religiosa en tiempos de Vandelvira, Orfeón Santo Reino, Inmaculada Jiménez Rodríguez, dir. (La Guardia, Iglesia de Santa María Magdalena, Antiguo Convento de Dominicos, 14 nov.)

Polifonía religiosa del Siglo de Oro, The Cambridge Vocal Quartet (Jaén, Sacristía S. I. Catedral, 15 nov.)

Mateo Romero, Maestro Capitán: Missa Batalla (celebración litúrgica), The Cambridge Vocal Quartet (Jaén, S. I. Catedral, 16 nov.)

Amor, guerra y muerte en el Renacimiento, Coro Tomás Luis de Victoria, Pablo García Miranda, dir. (Huelma, Iglesia Parroquial de la Concepción, 16 nov.)

Cantando por la senda de Vandelvira, Agrupación Cantoría de Jaén, Cristina García de la Torre, dir. (Alcaudete, Iglesia Parroquial de Santa María, 16 nov.)

Música española del siglo XVII: entre lo divino y lo humano, Capilla Vandelvira [Pilar Carretero, soprano y dir.; Josefa M.ª Gámez, órgano] y Conjunto Fabordón [Juanjo Monroy, guitarra barroca; Mabel Ruiz, tiorba] (Cazorla, Teatro de la Merced, 22 nov.)

El Evangelio según la polifonía renacentista, Agrupación Coral Ubetense, Adrián Navarrete Orzáez, dir. (Sabiote, Iglesia Parroquial de San Pedro, 23 nov.)

Música española del siglo XVII: entre lo divino y lo humano, Capilla Vandelvira [Pilar Carretero, soprano y dir; Josefa M.ª Gámez, órgano] y Conjunto Fabordón [Juanjo Monroy, guitarra barroca; Mabel Ruiz, tiorba] (Villacarrillo, Iglesia Parroquial de la Asunción, 23 nov.)

La música en las catedrales andaluzas, Orfeón Santo Reino, Inmaculada Jiménez Rodríguez, dir. (Segura de la Sierra, Iglesia Parroquial de Nuestra Señora del Collado, 23 nov.)

CICLO IV. CONCIERTOS DIDÁCTICOS

La música de las cruzadas, Artefactum, Sara Rosique, soprano, Lola Botello, presentadora (Baeza, Auditorio de San Francisco, 3 dic.; Úbeda, Auditorio del Hospital de Santiago, 4 dic.)

CICLO V. DANZAS EN LAS PLAZAS

Bransles y pavanas del Renacimiento, Syntagma Musicum en Danza, Francisco Javier Gordillo, dir. (Úbeda y Baeza, casco histórico, 6 dic.)

ACTIVIDADES PARALELAS

Curso *Sones de batalla. Música y guerra en el mundo hispano (ss. XVI-XIX)* (Baeza, Universidad Internacional de Andalucía, Sede "Antonio Machado", 5-8 dic.)

XIII FeMAUB (20 noviembre a 8 diciembre 2009)

[V] Ciclo Música en los Monumentos de Vandelvira (13-23 noviembre 2009)

CICLO I. LAS OTRAS MÚSICAS HISPÁNICAS

Il Moro di Granata. Alma Mediterránea, entre conflictos y fraternidad, Ensemble Lucidarium, Avery Gosfield y Francis Biggi, dirs. (Úbeda, Auditorio del Hospital de Santiago, 20 nov.)

Música policoral en el Reyno de Jaén: Misa "Veni Sponsa Christi" de J. M. de la Puente (1692-1753), Coro Barroco de Andalucía [solistas: Yolanda Lázaro, tiple 1; Esmeralda Jiménez, tiple 2; Linde van der Veken, alto; Josep Ramón Olivé, tenor], Lluís Vilamajó, dir. (Baeza, Auditorio de San Francisco, 21 nov.)

"Arde el furor intrépido": música de la Catedral de Málaga en el siglo XVIII, Orquesta Barroca de Sevilla, María Espada, soprano, Diego Fasolis, dir. (Baeza, Auditorio de San Francisco, 27 nov.)

El jardín oscuro. Música en las Tres Culturas de Al-Andalus (arábigo-andaluza, sefardí y castellana), Lachrimae Consort Paris, Rachid ben Abdelsam, contratenor; Philippe Foulon, dir. (Úbeda, Auditorio del Hospital de Santiago, 28 nov.)

¿A quién contaré mis quexas? Música en tiempos de la expulsión de los moriscos, Grupo de Música Barroca La Folía, Pedro Bonet, dir. (Baeza, Auditorio de San Francisco, 4 dic.)

"A las armas moriscote": música para vihuela en tiempos de moros, moriscos y cristianos (1492-1609), José Miguel Moreno, vihuela de mano (Úbeda, Archivo Histórico Municipal, 5 dic.)

Músicas jesuíticas y chinas en Asia, Ensemble XVIII-21 Le Baroque Nomade, Jean-Christophe Frisch, dir. (Úbeda, Auditorio del Hospital de Santiago, 5 dic.)

Ancillae Domini: monodías y polifonías conventuales de la Edad Media, Discantus, Brigitte Lesne, dir. (Baeza, Auditorio de San Francisco, 6 dic.)

Polifonías hispano-lusas en parroquias indígenas de Guatemala, The Hilliard Ensemble (Úbeda, Iglesia San Nicolás de Bari, 7 dic.)

Un Nuevo Mundo: indios, mulatos y criollos en la música de la América Hispana, Ensemble Música Liberata, Sara Rosique, soprano, Calia Álvarez, dir. (Baeza, Auditorio de San Francisco, 8 dic.)

CICLO II. ARS ORGANICA. MÚSICA PARA ÓRGANO

Música barroca para dos trompetas y órgano en torno a G. F. Haendel, Triorganum [Vicente Alcaide Roldán, trompeta pícolo; Rafael Ramírez López-Villalta, trompeta pícolo; Alberto de las Heras Planchuela, órgano] (Úbeda, Sacra Capilla de El Salvador, 22 nov.)

De Oaxaca a Chiquitos: música para órgano en el Nuevo Mundo, Coro Llama de Amor Viva, Manuel García Villacañas, dir., Andrés Cea Galán, órgano y dir. (Baeza, Iglesia de Santa María del Alcázar y San Andrés, 29 nov.)

Entre Roma y el Tucumán: Domenico Zipoli y sus contemporáneos, Herman Stinders, órgano (Baeza, Iglesia de Santa María del Alcázar y San Andrés, 6 dic.)

Canciones y motetes para ministriles: el MS 975 de la Biblioteca "Manuel de Falla" de Granada, Ministriles de Marsias (Baeza, Iglesia de Santa María del Alcázar y San Andrés, 7 dic.)

CICLO III. LA MÚSICA EN LOS MONUMENTOS DE VANDELVIRA

"Chorus Angelorum te suscipiat": polifonía religiosa para voces blancas, Escolanía de la S. I. Catedral de Jaén, Juan Alberto Buitrago García, pianista; Cristina García de la Torre, dir. (La Guardia, Iglesia de Santa María Magdalena, Antiguo Convento de Dominicos, 13 nov.)

Polifonía religiosa en Europa, Orfeón Santo Reino, Inmaculada Jiménez Rodríguez y Pedro Jiménez Cavallé, dirs. (Mancha Real, Iglesia Parroquial de San Juan Evangelista, 14 nov.)

Misa polifónica (celebración litúrgica): *Tomás Luis de Victoria: Misa "O Quam Gloriosum"*, A Capella Ensemble (Jaén, S. I. Catedral, 15 nov.)

María y Jesucristo: exaltación y plegaria en la polifonía renacentista, Agrupación Coral Ubetense, Antonio Vico Robles, dir. (Villacarrillo, Iglesia Parroquial de la Asunción, 15 nov.)

Polifonía, meditación y naturaleza, Agrupación Coral Santa Cecilia, Antonio Herrera Rubio, dir. (Segura de la Sierra, Parroquia de Nuestra Señora del Collado, 15 nov.)

Serenidad renacentista, grandiosidad barroca, Agrupación Cantoría de Jaén, Juan Alberto Buitrago García, pianista; Cristina García de la Torre, dir. (Sabiote, Iglesia Parroquial de San Pedro, 15 nov.)

Polifonía mariana y eucarística del Renacimiento europeo, A Capella Ensemble (Jaén, Sacristía S. I. Catedral, 15 nov.)

El cancionero musical de Luis de Góngora, Capilla Vandelvira, Pilar Carretero, soprano y dir., Juanjo Monroy, guitarra barroca, Mabel Ruiz, tiorba (Canena, Salón de Baile del Castillo, 21 nov.)

La música religiosa en tiempos de Vandelvira, Orfeón Santo Reino, Inmaculada Jiménez Rodríguez y Pedro Jiménez Cavallé, dirs. (Huelma, Iglesia Parroquial de la Concepción, 22 nov.)

"Oyd, oyd los vivientes", Coro Tomás Luis de Victoria, Pablo García Miranda, dir. (Alcaudete, Iglesia Parroquial de Santa María, 22 nov.)

El cancionero musical de Luis de Góngora, Capilla Vandelvira, Pilar Carretero, soprano y dir. (Cazorla, Teatro de la Merced, 22 nov.)

CICLO IV. CONCIERTOS DIDÁCTICOS

Milenia, historia de una migración musical, Il Parlamento, [Daniel Bernaza, flautas, corneto y dir.], Patricia Sésar, soprano, José Gamo, barítono y presentador (Baeza, Auditorio de San Francisco, 2 dic.; Úbeda, Auditorio del Hospital de Santiago, 3 dic.)

ACTIVIDADES PARALELAS

Curso *Exclusiones y resistencias. Las otras músicas hispánicas (ss. XVI-XVIII)* (Baeza, Universidad Internacional de Andalucía, Sede "Antonio Machado", 5-8 dic.)

XIV FeMAUB (19 noviembre a 8 diciembre 2010)

[VI] Ciclo Música en los Monumentos de Vandelvira (12-26 noviembre 2010)

CICLO I. SIETE SIGLOS DE GLOBALIZACIÓN MUSICAL

Tumultos pasionales en conventos portugueses del Barroco: música y textos del siglo XVII lusitano, Capela Joanina y Flores de Música, João Paulo Janeiro, dir. (Baeza, Auditorio de San Francisco, 19 nov.)

Entre España y Portugal. Misa "Ave Regina Caelorum" de Tomás Luis de Victoria, Solistas del Coro Barroco de Andalucía y Ministriles, Lluís Vilamajó, dir. (Úbeda, Sacra Capilla de El Salvador, 20 nov.)

Et in terra pax. Pedro Rabassa (1683-1767): música para la Catedral de Sevilla, Orquesta Barroca de Sevilla y La Hispanoflamenca, Raquel Andueza, soprano; Enrico Onofri, dir. (Úbeda, Auditorio del Hospital de Santiago, 26 nov.)

Iberia medieval. De la lírica latina a la galaico-portuguesa (ss. XII-XIII), Grupo Alfonso X El Sabio, Luis Lozano Virumbrales, dir. (Baeza, Auditorio de San Francisco, 27 nov.)

Filipe da Madre de Deus y la diáspora musical portuguesa en América y Asia, Sete Lágrimas, Filipe Faria y Sérgio Peixoto, dirs. (Baeza, Auditorio de San Francisco, 4 dic.)

Entre tradición y modernización: el italianismo musical en Portugal, Orquesta Barroca Casa da Música y Coro Casa da Música [solistas: Eva Braga Simões, soprano; Joana Pereira, soprano; Joana Valente, contralto, Hélder Bento, tenor; Tiago Matos, bajo; Fernando Miguel Jalôto, clave], Antonio Florio, dir. (Úbeda, Auditorio del Hospital de Santiago, 5 dic.)

Memento mori. Caminos a la muerte en Flandes y Portugal, The Brabant Ensemble, Stephen Rice, dir. (Baeza, Auditorio de San Francisco, 6 dic.)

Um noturno portugués. Los responsorios de Quinta-Feira Santa de José J. dos Santos (1780), Ensemble Turicum, Luis Alves da Silva y Mathias Weibel, dirs. (Úbeda, Auditorio del Hospital de Santiago, 7 dic.)

CICLO II. ARS ORGANICA. MÚSICA PARA ÓRGANO

Batallas del viento: música ibérica para dos trompetas y órgano, Triorganum [Vicente Alcaide Roldán, trompeta pícolo; Rafael Ramírez López-Villalta, trompeta pícolo; Alberto de las Heras Planchuela, órgano] (Baeza, Iglesia de San Pablo, 28 nov.)

Domenico Scarlatti: conexiones ibéricas, Filipe Veríssimo, órgano (Baeza, Iglesia de Santa María del Alcázar y San Andrés, 4 dic.)

Cabezón In Memoriam (I): nuevas rutas para Antonio de Cabezón en Portugal e Italia, Andrés Cea Galán, órgano (Baeza, Iglesia de Santa María del Alcázar y San Andrés, 5 dic.)

Cabezón In Memoriam (II): Antonio de Cabezón y su amistad con los músicos de Flandes, Joris Verdin, órgano; Wim Becu, sacabuche (Baeza, Iglesia de Santa María del Alcázar y San Andrés, 6 dic.)

Música portuguesa para órgano en el contexto europeo (I): España, João Vaz, órgano (Baeza, Iglesia de Santa María del Alcázar y San Andrés, 7 dic.)

Música portuguesa para órgano en el contexto europeo (II): Italia, Rui Paiva, órgano (Baeza, Iglesia de Santa María del Alcázar y San Andrés, 8 dic.)

CICLO III. LA MÚSICA EN LOS MONUMENTOS DE VANDELVIRA

"Chorus Angelorum te suscipiat": polifonía religiosa para voces blancas, Escolanía de la S. I. Catedral de Jaén, Juan Alberto Buitrago García, pianista; Cristina García de la Torre, dir. (Huelma, Iglesia Parroquial de la Inmaculada, 12 nov.)

Pedro de Escobar y la música religiosa de su tiempo, Orfeón Santo Reino, Inmaculada Jiménez Rodríguez, dir. (La Guardia, Iglesia de Santa María Magdalena, Antiguo Convento de Dominicos, 13 nov.)

Serenidad renacentista, grandiosidad barroca, Agrupación Cantoría de Jaén, Juan Alberto Buitrago, pianista; Cristina García de la Torre, dir. (Andújar, Santuario de la Virgen de la Cabeza, 14 nov.)

Polifonía religiosa en Europa, Agrupación Coral Santa Cecilia, Antonio Herrera Rubio, dir. (Segura de la Sierra, Parroquia de Nuestra Señora del Collado, 14 nov.)

Música religiosa de los cancioneros, Coral Alfonso XI, Lirio José Palomar, dir. (Villacarrillo, Iglesia Parroquial de la Asunción, 14 nov.)

Las Españas de Felipe II, el imperio donde no se ponía el sol, Silva de Sirenas [Cristina Bayón, soprano; María Luz Martínez, laúd] (Canena, Salón de Baile del Castillo, 21 nov.)

"O quam gloriosum es regnum", Coro Tomás Luis de Victoria, Pablo García Miranda, dir. (Sabiote, Iglesia Parroquial de San Pedro, 21 nov.)

De Portugal a Centroeuropa: un recorrido desde la polifonía sacra, Agrupación Coral Ubetense, Antonio Vico Robles, dir. (Alcaudete, Iglesia Parroquial de Santa María, 21 nov.)

Yo soy la locura (espectáculo de marionetas con música antigua), Zarambeques y Julie Vachon, marionetista (Cazorla, Teatro de la Merced, 26 nov.)

CICLO IV. CONCIERTOS FAMILIARES

Yo soy la locura (espectáculo de marionetas con música antigua), Zarambeques y Julie Vachon, marionetista (Úbeda, Teatro Ideal Cinema, 30 nov.; Baeza, Teatro Montemar, 1 dic.)

CICLO V. CONCIERTOS DIDÁCTICOS

Andreas, el flautista errante, Looking Back, Fernando Palacios, narrador; Andreas Prittwitz, dir. (Baeza, Auditorio San Francisco, 1 dic.; Úbeda, Auditorio del Hospital de Santiago, 2 dic.)

ACTIVIDADES PARALELAS

Conferencia "La música en cuento", Fernando Palacios (Jaén, Universidad de Jaén, Salón de Grados Edif. A3, 1 dic.)

Curso de musicología *Portugal no centro do mundo. Siete siglos de globalización musical (ss. XIII-XIX)* (Baeza, Universidad Internacional de Andalucía, Sede "Antonio Machado", 3-5 dic.)

Ciclo de Conferencias *La recuperación de la música antigua como discurso ideológico* (Úbeda, Palacio Don Luis de la Cueva de Úbeda, 6-7 dic.)

XV FeMAUB (25 noviembre a 11 diciembre 2011)

[VII] Ciclo Música en los Monumentos de Vandelvira (10-13 noviembre 2011)

CICLO I. TRADICIÓN Y MODERNIDAD EN LA MÚSICA ANTIGUA

Soler y Scarlatti en piano de cola, Iván Martín, piano (Úbeda, Auditorio del Hospital de Santiago, 25 nov.)

Espacio, sonido y afectos en la Catedral de Jaén: la música policoral de Juan Manuel de la Puente (1692-1753), Orquesta Barroca de Sevilla y Coro "Juan Manuel de la Puente" [solistas: María Espada, soprano; Marta Infante, mezzosoprano; Jesús García Aréjula, barítono], Lluís Vilamajó, dir. coro; Enrico Onofri, dir. musical (Jaén, S. I. Catedral, 26 nov.)

Sones de palacio y danças de rasgueado, Laberyntos Ingeniosos [Xavier Díaz-Latorre, guitarra de cinco órdenes de Julio Castaños; Pedro Estevan, percusión] (Baeza, Paraninfo de la Antigua Universidad, 27 nov.)

Improvising through the Spirit of Gambo, Fahmi Alqhai, viola da gamba (Baeza, Paraninfo de la Antigua Universidad, 3 dic.)

Tomás Luis de Victoria: Canticum Nativitatis Domini, Capella de Ministrers y Coro de la Generalitat Valenciana, Pilar Esteban, soprano, Carles Magraner, dir. (Úbeda, Auditorio del Hospital de Santiago, 3 dic.)

Del tango argentino al madrigal italiano: Buenos Aires Madrigal, Ensemble La Chimera [solistas: Furio Zanasi, barítono; Susanna Moncayo, mezzosoprano], Eduardo Egüez, dir. (Baeza, Auditorio de San Francisco, 4 dic.)

Tomás Luis de Victoria: Magnificat Proclama mi alma (1581), Ensemble Plus Ultra, Michael Noone, dir. (Úbeda, Sacra Capilla de El Salvador, 5 dic.)

El Clasicismo musical en Jaén: las sinfonías de Ramón Garay (1761-1823), Orquesta de Córdoba, José Luis Temes, dir. (Úbeda, Auditorio del Hospital de Santiago, 7 dic.)

"Esa dulzura amable": las cantatas al Santísimo Sacramento de José de Nebra (1702-1768), Al Ayre Español, María Espada, soprano; Eduardo López Banzo, dir. (Baeza, Auditorio de San Francisco, 10 dic.)

CICLO II. LA MÚSICA EN TIEMPOS DE LA BATALLA DE NAVAS DE TOLOSA

Música de batalla para dos trompetas y órgano, Triorganum [Vicente Alcaide Roldán, trompeta pícolo; Rafael Ramírez López-Villalta, trompeta pícolo; Alberto de las Heras Planchuela, órgano] (Baños de la Encina, Iglesia Parroquial de San Mateo, 27 nov.)

1212: las Navas de Tolosa y Alfonso VIII de Castilla, Grupo de Música Antigua, Eduardo Paniagua, dir. (Santa Elena, Museo de la Batalla de Navas de Tolosa, 4 dic.)

Del canto llano a las primeras polifonías (I): Limoges, Moissac y Santiago de Compostela, Ensemble Organum, Marcel Pérès, dir. (Baeza, Iglesia Parroquial de la Santa Cruz, 4 dic.)

Romances de los judíos del Magreb, Ensemble Mudéjar, Begoña Olavide, dir. (Úbeda, Sinagoga del Agua, 5 dic.)

Al son de cristianas, musulmanas y judías en los reinos de España, Ensemble Mudéjar, Begoña Olavide, dir. (Alcaudete, Sala Capitular del Castillo, 6 dic.)

Tríptico medieval. Artes instrumentales en la España de las Tres Culturas, Cinco Siglos, Miguel Hidalgo, dir. (Alcalá la Real, Iglesia Abacial del Castillo de la Mota, 8 dic.)

Mediterraneum. Vanguardias musicales de Chipre a Aragón, 1420, Canto Coronato, David Catalunya, dir. (Úbeda, Auditorio del Hospital de Santiago, 9 dic.)

Del canto llano a las primeras polifonías (II): Las Huelgas, Schola Gregoriana Hispana, Francisco Javier Lara, dir. (Baeza, Iglesia Parroquial de la Santa Cruz, 10 dic.)

CICLO III. ARS ORGANICA. MÚSICA PARA ÓRGANO

Afectos, efectos y stravaganzas en la música organística europea del siglo XVII, Lorenzo Ghielmi, órgano (Baeza, Iglesia de Santa María del Alcázar y San Andrés, 5 dic.)

Paradisi Gloria, Mark Chambers, contratenor (tiple); Andrés Cea Galán, órgano (Úbeda, Iglesia de Santa María de los Reales Alcázares, 10 dic.)

Fanfarrias y sonatas barrocas, Triorganum [Vicente Alcaide Roldán, trompeta pícolo; Rafael Ramírez López-Villalta, trompeta pícolo; Alberto de las Heras Planchuela, órgano] (Baeza, Iglesia de Santa María del Alcázar y San Andrés, 11 dic.)

CICLO IV. LA MÚSICA EN LOS MONUMENTOS DE VANDELVIRA

Un viaje por la música coral, Coro de la Universidad de Jaén, Martín Rey Sola, pianista; Mercedes Castillo Ferreira, dir. (La Guardia, Iglesia de Santa María Magdalena, Antiguo Convento de Dominicos, 10 nov.)

Serenidad renacentista, grandiosidad barroca, Agrupación Cantoría de Jaén, Juan Alberto Buitrago, pianista; Cristina García de la Torre, dir. (Villacarrillo, Iglesia Parroquial de la Asunción, 11 nov.)

"Cuerdas mueve de plata". Góngora entre los músicos de su tiempo, Cinco Siglos, Miguel Hidalgo, dir. (Cazorla, Patio del Ayuntamiento[12], 12 nov.)

12 Concierto inicialmente programado en el Teatro de la Merced.

"Chorus Angelorum te suscipiat": polifonía religiosa para voces blancas, Escolanía de la S. I. Catedral de Jaén, Juan Alberto Buitrago, pianista; Cristina García de la Torre, dir. (Alcaudete, Iglesia Parroquial de Santa María, 12 nov.)

Victoria 400. Tomás Luis de Victoria In Memoriam, Coro Tomás Luis de Victoria y Ensemble La Danserye, Pablo García Miranda y Fernando Pérez Valera, dirs. (Huelma, Iglesia Parroquial de la Concepción, 13 nov.)

Música litúrgica jiennense en el contexto europeo, Orfeón Santo Reino, Inmaculada Jiménez Rodríguez, dir. (Sabiote, Iglesia Parroquial de San Pedro 13 nov.)

Glosas e improvisaciones. Nuevas glosas e improvisaciones sobre madrigales y canciones célebres del Renacimiento, More Hispano, Enrike Solinís, laúd, Vicente Parrilla, flautas de pico y dir. (Canena, Salón de Baile del Castillo, 13 nov.)

CICLO V. CONCIERTOS DIDÁCTICOS

Del Amazonas al Guadalquivir: músicas sagradas, mestizas, europeas y afroamericanas, Música Prima; Lola Botello, presentadora, Francisco Orozco, dir. y presentador (Úbeda, Auditorio del Hospital de Santiago, 30 nov.; Baeza, Auditorio de San Francisco, 1 dic.)

ACTIVIDADES PARALELAS

Curso de musicología *Tradición y modernidad en el compositor Juan Manuel de la Puente (1692-1753)* (Jaén, Universidad de Jaén, Edif. B4 aula 20, 15-26 nov.)

Conferencia "De la consideración del concierto didáctico. ¿Un concierto de verdad?, ¿una clase más?, ¿un espectáculo?", Francisco Orozco (Jaén, Universidad de Jaén, Salón de Grados Edif. A3, 30 nov.)

Curso de interpretación *In the Spirit of Gambo: posibilidades técnicas e interpretativas de la viola da gamba* (Baeza, Universidad Internacional de Andalucía, Sede "Antonio Machado", 1-3 dic.)

XVI FeMAUB (23 noviembre a 9 diciembre 2012)

[VIII] Ciclo Música en los Monumentos de Vandelvira (16-25 noviembre 2012)

CICLO I. PAISAJES SONOROS URBANOS

"Les deux amis": Sor y Aguado en París ca. *1830*, Ricardo Gallén, guitarra romántica (Baeza, Auditorio de San Francisco, 23 nov.)

En torno a 1812: la canción y la música para guitarra en el primer Romanticismo español, Marta Almajano, soprano; Ernesto Mayhuire, guitarra clásico-romántica (Úbeda, Archivo Histórico Municipal, 24 nov.)

Venezia 1507-Valladolid 1547-París ca. *1550: Spinacino, Valderrábano y tablatures de guiterne*, Alfred Fernández, laúd; Michael Craddock, guitarra renacenstista (Baeza, Paraninfo de la Antigua Universidad, 30 nov.)

1526: un viaje musical de Venecia a Granada, Manuel Casas, tenor y laúd; Floris Stehouwer, vihuela y laúd (Baeza, Antigua Capilla del Seminario de San Felipe Neri, Universidad Internacional de Andalucía, 1 dic.)

"Adiós, mi amor": música española e italiana para dúo de vihuelas, Delitiae Musicae [Jesús Sánchez, guitarra; Manuel Minguillón, vihuela] (Úbeda, Archivo Histórico Municipal, 1 dic.)

El sueño hebreo: romances, canciones y coplas de tradición sefardí, María Dolores García, canto y percusiones; José Luis Pastor, cuerdas medievales (Úbeda, Sinagoga del Agua, 1 dic.)

Interpretar a Weiss, escuchar a Bach: un encuentro de mentes musicales en Lepizig, 1739, Benjamin Narvey, laúd (Baeza, Paraninfo de la Antigua Universidad, 2 dic.)

Toledo ca. *1600: Misas* Beata Dei Genitrix *y* Prudentes Virgines *de Alonso Lobo*, La Grande Chapelle, Albert Recasens, dir. (Úbeda, Sacra Capilla de El Salvador, 5 dic.)

La vihuela de Quito: una reliquia musical, Mabel Ruiz, vihuela; Carlos González, conferenciante (Úbeda, Galería Alta del Hospital de Santiago, 8 dic.)

"La Querelle des Nations": Francia-Italia-Alemania, 1700-1750, [Rafael Ruibérriz y Guillermo Peñalver, flautas; Mercedes Ruiz, violonchelo; Alejandro Casal, clave]; Solistas de la Orquesta Barroca de Sevilla (Baeza, Auditorio de San Francisco, 9 dic.)

CICLO II. LA MÚSICA EN TIEMPOS DE LA BATALLA DE LAS NAVAS DE TOLOSA O DE ÚBEDA

1212 **معركة العقاب***: música andalusí en torno a la batalla de Al-Uqab*, Ensemble Andalusí de Tetuán (Baeza, Auditorio de San Francisco, 6 dic.)

"Secreta mulierum": la mujer y la música en el siglo XIII, Alia Mvsica (Vox Feminae), Miguel Sánchez, dir. (Baeza, Iglesia Parroquial de la Santa Cruz, 7 dic.)

Kalenda Maya. Cantos y danzas del Palacio y del Desierto, Hespèrion XXI [Dimitri Psonis, oud, santur y guitarra; Pedro Estevan percusiones], Jordi Savall, dir. (Úbeda, Auditorio del Hospital de Santiago, 8 dic.)

CICLO III. ARS ORGANICA. MÚSICA PARA ÓRGANO

Valencia 1712: "Ante ruet mundus quam surgat Cabanilles secundus", Juan María Pedrero, órgano (Baeza, Iglesia de Santa María del Alcázar y San Andrés, 7 dic.)

Bologna 1650-1750: musica barocca per tromba naturale, Trombetta Antiqua [Alejandro Gómez Hurtado, trompeta natural; Vicente Alcaide Roldán, trompeta natural; Santiago Báez Cervantes, órgano] (Úbeda, Iglesia de la Santísima Trinidad, 8 dic.)

Urbes et organa: capitales europeas del órgano, Jesús Sampedro, órgano (Baeza, Iglesia de Santa María del Alcázar y San Andrés, 9 dic.)

CICLO IV. LA MÚSICA EN LOS MONUMENTOS DE VANDELVIRA

Ministriles novohispanos: obras del manuscrito 19 de la Catedral de Puebla (México), Ensemble La Danserye, Fernando Pérez Valera, dir. (La Guardia, Iglesia de Nuestra Señora de la Asunción, Antiguo Convento de Dominicos, 16 nov.)

"Les goûts réunis": música italiana, alemana y francesa para dos trompetas y órgano, Triorganum [Vicente Alcaide Roldán, trompeta; Rafael Ramírez López-Villalta, trompeta; Alberto de las Heras Planchuela, órgano] (Villacarrillo, Iglesia Parroquial de la Asunción, 16 nov.)

"Audi, audi": polifonía para el Cantar de los Cantares, Numen Ensemble, Héctor Eliel Márquez, dir. (Jaén, S. I. Catedral, 17 nov.)

Música religiosa en ciudades europeas, Orfeón Santo Reino "Cajasur" de Jaén, Inmaculada Jiménez Rodríguez, dir. (Huelma, Iglesia Parroquial de la Concepción, 18 nov.)

El destino de Nícolo, teatro musical en familia, Los Títeres del Asombrajo y Syntagma Musicum, Nono Granero, guion y dir. escénico; Francisco Javier Gordillo, dir. musical (Cazorla, Teatro de la Merced, 18 nov.)

"Laus Deo": la música religiosa para coro desde la Edad Media a nuestros días, Coro de la Universidad de Jaén, Diego Higueras, pianista acompañante; Isabel M.ª Ayala Herrera; subdir.; Mercedes Castillo Ferreira, dir. (Alcaudete, Iglesia de Santa María, 18 nov.).

París 1715: el Sol se pone sobre Francia, Pedro Girba, traverso barroco; Juanjo Monroy, tiorba (Canena, Salón de Baile del Castillo, 25 nov.)

Ciudades europeas en la música antigua, Agrupación Coral Ubetense, Ramón Ramos, dir. (Sabiote, Torre del Castillo, 25 nov.)

CICLO V. CONCIERTOS FAMILIARES

El destino de Nícolo, teatro musical en familia (a partir 6 años), Los Títeres del Asombrajo y Syntagma Musicum, Nono Granero, guion y dir. escénico; Francisco Javier Gordillo, dir. musical (Baeza, Teatro Montemar, 27 nov.; Úbeda, Teatro Ideal Cinema, 28 nov.)

CICLO VI. FANFARRIAS URBANAS

Venezia 1612: maestros, coetáneos y rivales de Giovanni Gabrieli, Ensemble de Metales del C. P. M. "María de Molina", David Almécija y Rafael Ramírez, dirs. (Baeza, Balcón del Concejo; Úbeda, Antiguas Casas Consistoriales, 6 dic.)

ACTIVIDADES ACADÉMICAS

Conferencia "Música para viajar por la escena", Nono Granero y Francisco Javier Gordillo (Jaén, Universidad de Jaén, Edif. A3, 29 nov.)

Curso de Música *Los mundos de la vihuela: historia, construcción, repertorio e interpretación* (Baeza, Universidad Internacional de Andalucía, Sede "Antonio Machado", 30 nov.-1 dic.)

EXPOSICIONES

Panorama histórico de la vihuela, Sociedad de la Vihuela, Carlos González, coord. (Úbeda, Galería del Hospital de Santiago, 23 nov.-9 dic.)

La vihuela de Quito: una reliquia musical, Carlos González (Úbeda, Galería Alta del Hospital de Santiago, 23 nov.-9 dic.)

Las cuerdas de la esperança, Pablo F. Juárez (Úbeda, Galería Alta del Hospital de Santiago, 23 nov.-9 dic.)

XVII FeMAUB (26 noviembre a 8 diciembre 2013)

[IX] Ciclo Música en los Monumentos de Vandelvira (22 noviembre a 1 diciembre 2013)

CICLO I. SONES DE IDA Y VUELTA

La Misa Criolla de Ariel Ramírez (a un año del cincuentenario), Agrupación Cantoría de Jaén y Vientos del Sur, Cristina García de la Torre, dir. (Úbeda, Iglesia de Santa María de los Reales Alcázares, 1 dic.)

Polifonía en la Catedral de México: la Missa Re Sol *de Francisco López Capillas desde el facistol*, Capella Prolationum y Ensemble La Danserye, Fernando López Valera, dir. (Baeza, S. I. Catedral, 3 dic.)

Música para flauta en el tiempo de D. María I (Lisboa, 1734 – Río de Janeiro, 1816), Ensemble Ars Ibérica, Alexandre Andrade, traverso barroco y dir. (Baeza, Auditorio de San Francisco, 4 dic.)

Música religiosa en la Córdoba ilustrada: "Domine" y "Dixit Dominus" de Jaime Balius y "Stabat mater" del VI conde de Fernán Núñez, Orquesta de Córdoba y Coro Ziryab, Inmaculada Almeda, soprano; Cristina Guerbós, mezzosoprano; Pablo García-López, tenor; Silvia Mkrtchyan, piano, Javier Sáenz-López, dir. (Úbeda, Auditorio del Hospital de Santiago, 5 dic.)

Tesoros españoles en América: cantadas del madrileño José de Torres en la Catedral de Guatemala, Al Ayre Español, Raquel Andueza, soprano; Eduardo López Banzo, dir. (Úbeda, Auditorio del Hospital de Santiago, 6 dic.)

El duende de Sefarad, AXIVIL Aljamía, Felipe Sánchez Mascuñano, dir. (Úbeda, Sinagoga del Agua, 6 dic.)

Tonos y tonadas: músicas americanas coloniales y folklóricas, Ensemble La Chimera, Bárbara Kusa, soprano; Luis Rigou, aerófonos andinos; Eduardo Egüez, laudes, guitarras y dir. (Úbeda, Archivo Histórico Municipal, 7 dic.)[13]

Love and polyphonic rocks: madrigales y canciones de amor, Café Marenzio (Baeza, Café Teatro Central, 7 dic.)

Columbus. La puerta del Nuevo Mundo (obras coloniales de los siglos XVI y XVII), Música Ficta, Raúl Mallavibarrena, dir. (Baeza, Auditorio de San francisco, 7 dic.)

De colonias a naciones: música para guitarra entre España y América, Juan Carlos de Mulder, guitarra barroca; Margherita Pupulin, violín; Eduardo Egüez, guitarra (Baeza, Antigua Escribanía, 7 dic.)

El alba sonora: villancicos de Tomás de Torrejón (Lima) y Antonio de Salazar (México), La Grande Chapelle, Albert Recasens, dir. (Baeza, Auditorio de San Francisco, 8 dic.)

CICLO II. ARS ORGANICA. MÚSICA PARA ÓRGANO

Músicas mediterráneas en los reinos de los Habsburgo españoles, Ensemble La Fenice (dúo) [Jean Tubéry, cornetto, cornetto muto (dritto) y flauta; Philippe Grisvard, órgano] (Baeza, Iglesia de Santa María del Alcázar y San Andrés, 6 dic.)

Música barroca europea para dos trompetas y órgano, Trombetta Antiqua [Alejandro Gómez Hurtado, trompeta natural; Vicente Alcaide Roldán, trompeta natural; Santiago Báez Cervantes, órgano] (Baeza, Iglesia de Santa María del Alcázar y San Andrés, 8 dic.)

CICLO III. LA MÚSICA EN LOS MONUMENTOS DE VANDELVIRA

"Chorus angelorum te suscipiat": polifonía religiosa para voces blancas, Escolanía de la Catedral de Jaén, Juan Alberto Buitrago, piano; Cristina García de la Torre, dir. (La Guardia, Iglesia de Nuestra Señora de la Asunción, Antiguo Convento de Dominicos, 22 nov.)

Polifonía andaluza del siglo XVIII: Iribarren, De la Puente y Cía., Capilla de Música "Maestro Iribarren", Antonio del Pino, dir. (Alcaudete, Iglesia Parroquial de Santa María, 23 nov.)

13 Concierto inicialmente programado en el Archivo Histórico Municipal.

"Maria, Mater mundi": polifonía mariana en la Europa y Latinoamérica actuales, Coro Canticum Novum, Jorge Rodríguez Morata, dir. (Huelma, Iglesia Parroquial de la Concepción, 23 nov.)

Música vocal en las épocas colonial y republicana, Orfeón Santo Reino "Cajasur" de Jaén, Dulcenombre Jiménez Rodríguez, dir. (Sabiote, Torre del Castillo, 24 nov.)

Francisco Guerrero en las fuentes para ministriles de España y el Nuevo Mundo, Ensemble La Danserye, Fernando Pérez Valera, dir. (Villacarrillo, Iglesia Parroquial de la Asunción, 29 nov.)

"Christus, Rex mundi": polifonía europea y americana para la Pasión y Natividad de Cristo, Orfeón de Granada, Héctor Eliel Márquez, dir. (Jaén, S. I. Catedral, 30 nov.)

Jácaras de la costa y tonadas del Nuevo Mundo, Marizápalos [Isabel Gómez-Serranillos, violonchelo barroco; Aníbal Soriano, guitarra barroca y tiorba] (Canena, Salón de Baile del Castillo, 1 dic.)

Música coral popular, Coro de la Universidad de Jaén, Dulcenombre Jiménez Rodríguez, dir. invitada; Mercedes Castillo Ferreira, dir.; M.ª del Coral Morales, maestra de canto; Isabel M.ª Ayala Herrera, subdir. (Cazorla, Teatro de la Merced, 1 dic.)

CICLO IV. CONCIERTOS DIDÁCTICOS

Érase una voz… la historia, b vocal (Baeza, Teatro Montemar, 26 nov.; Úbeda, Teatro Ideal Cinema, 27 nov.)

ACTIVIDADES ACADÉMICAS

Conferencia-concierto 1: "La importancia de la voz en la labor del docente", miembros de b vocal (Jaén, Universidad de Jaén, Aula 7 Edif. A4, 26 nov.)

Conferencia-concierto 2: "Música tradicional en la provincia americana de la nueva Andalucía (1498-2013). El Renacimiento español y la música del Oriente de Venezuela", Dúo Tecla y Vihuela [Óscar Battaglini Suniaga y Geraldine Henríquez Bilbao] (Jaén, Universidad de Jaén, Aula de Música Edif. B4, 2 dic.)

Congreso Internacional *Sones de ida y vuelta. Músicas coloniales a debate (1492-1898)* (Baeza, Universidad Internacional de Andalucía, Sede "Antonio Machado", 3-5 dic.)

XVIII FeMAUB (26 noviembre a 8 diciembre 2014)

[X] Ciclo Música en los Monumentos de Vandelvira (21-30 noviembre 2014)

CICLO I. MÚSICAS MEDITERRÁNEAS

El último Barroco europeo, Joven Orquesta Barroca de Andalucía, Juan Francisco Padilla, laúd; Michael Thomas, dir. (Baeza, Auditorio de San Francisco, 29 nov.)

"Peregrinos pensamientos" en metro músico: chanzonetas de Gaspar Fernández sobre textos de Alonso de Bonilla, Capella Prolationum y Ensemble La Danserye, Fernando Pérez Valera, dir. (Baeza, Iglesia del Convento de la Encarnación, Carmelitas, 2 dic.)

"Favor, gracia y pureza": cantadas a lo divino en España y América, Ensemble Kalenda, Verónica Plata, soprano (Baeza, Capilla del Antiguo Seminario de San Felipe Neri, Universidad Internacional de Andalucía, 3 dic.)

Italianos en la Corte (I): quintetos con guitarra, La Ritirata, Josetxu Obregón, dir. (Baeza, Patio del Antiguo Seminario de San Felipe Neri, Universidad Internacional de Andalucía, 5 dic.)

Italianos en la Corte (II): tríos de cuerda, Hiro Kurosaki y Lina Tur Bonet, violines, Josetxu Obregón, violonchelo (Úbeda, Hospital de Santiago, Sala Pintor Elbo, 6 dic.)

Cantar de Amor: Juan Hidalgo y contemporáneos en la corte de Felipe IV, Accademia del Piacere, Juan Sancho, tenor; Fahmi Alqhai, dir. (Baeza, Auditorio de San Francisco, 6 dic.)

Polifonías de Córcega, Gargulae Vocis (Baeza, Capilla del Antiguo Seminario de San Felipe Neri, Universidad Internacional de Andalucía, 6 dic.)

La Tsadika, Mor Karbasi, voz; Salvador Gutiérrez, guitarra (Úbeda, Iglesia de San Lorenzo, 7 dic.)

Virtuosismo del teclado, Christian Zacharias, piano (Úbeda, Auditorio del Hospital de Santiago, 7 dic.)

El viaje de los sefardíes por el Mediterráneo, Ana Alcaide, voz y nyckelharpa; Rainer Seiferth, guitarras y bouzouki; Bill Colley, psalterio, ud, percusiones (Úbeda, Sinagoga del Agua, 7 dic.)

Al-Ándalus, entre Oriente y Occidente, Aziz Samsaoui, kanún y laúd; Mouhssine Kouraichi, darbouga y percusión (Úbeda, Sinagoga del Agua, 8 dic.)

San Juan de la Cruz: mística y polifonía, Numen Ensemble, Héctor Eliel Márquez, dir. (Úbeda, Oratorio de San Juan de la Cruz, Convento de los Carmelitas, 8 dic.)

CICLO II. ARS ORGANICA. MÚSICA PARA ÓRGANO

Unidos por el Mediterráneo (I): música para órgano entre Nápoles y España (ss. XVI-XVII), Roberto Fresco, órgano (Baeza, Iglesia de Santa María del Alcázar y San Andrés, 6 dic.)

Unidos por el Mediterráneo (II): música para órgano entre España e Italia (ss. XVII-XVIII), Juan de la Rubia, órgano (Baeza, Iglesia de Santa María del Alcázar y San Andrés, 7 dic.)

CICLO III. LA MÚSICA EN LOS MONUMENTOS DE VANDELVIRA

El Mediterráneo, espacio para la música occidental y la del cristianismo, Orfeón Santo Reino "Cajasur" de Jaén, Dulce e Inmaculada Jiménez Rodríguez, dirs. (La Guardia, Iglesia de Nuestra Señora de la Asunción, Antiguo Convento de Dominicos, 21 nov.)

"Yo te quiere matare": obras del manuscrito 975 del Archivo Manuel de Falla (Granada), Ensemble La Danserye, Fernando Pérez Valera, dir. (Jaén, S. I. Catedral, 22 nov.)

"Vuestra soy": música teresiana, Coro Llama de Amor Viva, Manuel García Villacañas, dir. (Alcaudete, Iglesia del Carmen, Carmelitas, 23 nov.)

Amor profano y amor sacro, Coro de la Universidad de Jaén, Mercedes Castillo Ferreira, dir. (Sabiote, Torre del Castillo, 23 nov.)

El Greco (†1614), In Memoriam, Coro Canticum Novum, Jorge Rodríguez Morata, dir. (Andújar, Iglesia Parroquial de Santa María, 28 nov.)

Músicas sacras en tiempos de Santa Teresa y San Juan de la Cruz, Numen Ensemble, Héctor Eliel Márquez, dir. (Villacarrillo, Iglesia Parroquial de la Asunción, 28 nov.)

Misa polifónica (celebración litúrgica), Escolanía S. I. Catedral de Jaén, Juan Alberto Buitrago, piano; Cristina García de la Torre, dir. (Huelma, Iglesia Parroquial de la Concepción, 30 nov.)

Diálogo musical entre las culturas de la Ruta de la Seda, Tricordes [Aziz Samsaoui, kanun, ud, zanfona y saz; Abigaíl R. Horro, arpa guzheng (cítara china), flautas y violonchelo; Mouhssine Kouraichi, percusiones] (Canena, Salón de Baile del Castillo; Cazorla, Teatro de la Merced, 30 nov.)

CICLO IV. CONCIERTOS DIDÁCTICOS

En busca de las músicas perdidas: músicas e historias en torno a las Tres Culturas (conciertos didácticos), Zéjel, Iman Kandoussi, narradora (Baeza, Teatro Montemar, 26 nov.; Úbeda, Teatro Ideal Cinema, 27 nov.)

ACTIVIDADES ACADÉMICAS

Conferencia-concierto "La música andalusí, una música española", Amin Chaachoo (Jaén, Universidad de Jaén, Edif. B4 Aula 13, 26 nov.)

Congreso Internacional *Nuevas perspectivas en torno al villancico y géneros afines en el mundo ibérico (ss. XV-XIX)* (Baeza, Universidad Internacional de Andalucía, Sede "Antonio Machado", 2-4 dic.)

XIX FeMAUB (28 noviembre a 11 diciembre 2015)

[XI] Ciclo Música en los Monumentos de Vandelvira (19-29 noviembre 2015)

CICLO I. MÚSICAS CULTAS, MÚSICAS POPULARES

"Gulumbá, gulumbé". Resonancias de África en el Nuevo Mundo (negrillas de los siglos XVII y XVIII), Conjunto de Música Antigua Ars Longa de la Habana, Teresa Paz, dir. (Úbeda, Auditorio del Hospital de Santiago, 28 nov.)

Motetes, antífonas y villancicos para la Navidad, sencillos y glosados para voces e instrumentos, Profesores y alumnos del Taller de ornamentación e improvisación en la música del Renacimiento y del Barroco, Jean Tubéry y Andrés Cea, dirs. (Baeza, Capilla del Antiguo Seminario de San Felipe Neri, Universidad Internacional de Andalucía, 4 dic.)

Rezos y saraos de bozes, cuerdas y parches, Capilla Santa María, Carlos Mena, dir. (Baeza, Auditorio de San Francisco, 5 dic.)

Polifonía penitencial en la Baeza contrarreformista (1580-1625), Capella Prolationum y Ensemble La Danserye, Fernando Pérez Valera, dir. (Baeza, S. I. Catedral, 5 dic.)

"Si dices que mis ojos": arietas, canciones y seguidillas para voz y guitarra, Verónica Plata, soprano; Antonio Duro, guitarra romántica (Úbeda, Hotel Palacio de Úbeda, 6 dic.)

"La aurora divina": música barroca de Andalucía (monográfico Juan Manuel de la Puente), Al Ayre Español y Vozes del Ayre, Eduardo López Banzo, dir. (Úbeda, Sacra Capilla de El Salvador, 6 dic.)

Silva deleitosa, amena y espiritual: Teresa de Jesús y Juan de la Cruz en Alemania (siglo XVII), Cordis Deliciae [Ana Rey, soprano; Beatriz de la Banda, laúd y guitarra barroca; Óscar Gallego, viola da gamba] (Úbeda, Auditorio del Hospital de Santiago, 6 dic.)

Ritual: polifonías de tradición oral, Andaraje, Jesús Barroso, dir. (Baeza, Capilla del Antiguo Seminario de San Felipe Neri, Universidad Internacional de Andalucía, 7 dic.)

La tonadilla escénica: tonadillas y música de comedias de indianos, negros y criollos en la España de finales del XVIII, La Real Cámara [Mariví Blasco, soprano; Jordi Ricart, barítono, Mercedes Ruiz, violonchelo; Eduard Martínez, clave]; Emilio Moreno, dir. (Baeza, Auditorio de San Francisco, 7 dic.)

CICLO II. ARS ORGANICA. MÚSICA PARA ÓRGANO

More palatino, Bruno Forst, órgano (Baeza, Iglesia de Santa María del Alcázar y San Andrés, 5 dic.)

La danza como matriz del repertorio organístico, João Paulo Janeiro, órgano (Baeza, Iglesia de Santa María del Alcázar y San Andrés, 7 dic.)

CICLO III. DANZAS ENTRE PALACIOS

Músicas y danzas del Renacimiento, Syntagma Musicum, Francisco Javier Gordillo, dir. (Baeza, centro histórico, 5 dic.; Úbeda, centro histórico, 6 dic.)

CICLO IV. LA MÚSICA EN LOS MONUMENTOS DE VANDELVIRA

Cantos y danzas místicas derviches en la tradición andalusí, Karam Abdelhamid & Al Maqam, Hamid Ajbar, dir. (Jaén, Centro Cultural Baños Árabes, 19 nov.)

Influencias del jazz en la música coral inglesa, Coro Fundación Gredos San Diego, Juan Manuel Checa Moreno, pianista; Jerónimo Marín, dir. (Andújar, Iglesia Parroquial de Santa María, 20 nov.; Villacarrillo, Iglesia Parroquial de la Asunción, 21 nov.)

"Vuestra soy": música teresiana, Coro Llama de Amor Viva, Manuel García Villacañas, dir. (Beas de Segura, Iglesia del Convento de Carmelitas Descalzas, 21 nov.)

Misa polifónica (celebración litúrgica), Coro Fundación Gredos de San Diego, Juan Manuel Checa Moreno, pianista; Jerónimo Marín, dir. (Jaén, S. I. Catedral, 22 nov.)

Lo popular en la polifonía desde los tiempos de Gutierre González Doncel, Orfeón Santo Reino "Cajasur" de Jaén, Dulce e Inmaculada Jiménez Rodríguez, dirs. (Sabiote, Torre del Castillo, 22 nov.)

Misa polifónica (celebración litúrgica), Escolanía S. I. Catedral de Jaén, Juan Alberto Buitrago García, pianista; Cristina García de la Torre, dir. (Alcaudete, Iglesia del Carmen, 27 nov.)

"Y tan alta vida espero": Santa Teresa de Jesús (1515-2015), Coro Canticum Novum, Arturo Cid, saxo; Ricardo Rodríguez, piano, Jorge Rodríguez Morata, dir. (Jaén, Iglesia del Monasterio de Santa Teresa de Jesús, Carmelitas Descalzas, 27 nov.)

Músicas religiosas, entre lo culto y lo popular, Andaraje, Jesús Barroso, dir. (La Guardia, Iglesia de la Coronada, 28 nov.)

"Por los campos de los moros": música cortesana y popular en torno a la conquista de Granada, Ensemble La Danserye y Mvsica Intavolata, Verónica Plata, soprano (Canena, Salón de Baile del Castilllo, 29 nov.)

"En la noche más buena": dos maestros de capilla en la Catedral de Puebla de los Ángeles (siglo XVII), Conjunto de Música Antigua Ars Longa de La Habana, Teresa Paz, dir. (Jaén, S. I. Catedral, 29 nov.)

CICLO V. CONCIERTOS DIDÁCTICOS

Misterio en la orquesta, Orquesta de Córdoba; Gustavo Moral, presentador; Lorenzo Ramos, dir. (Baeza, Teatro Montemar, 10 dic.; Úbeda, Teatro Ideal Cinema, 11 dic.)

CICLO VI. CONFERENCIAS

Conferencia-concierto "Secretos de Al-Ándalus", Emilio Villalba y Sara Marina (Jaén, Universidad de Jaén, Edif. A3 Salón de Grados, 1 dic.)

Conferencia "De la música callada a las delicias del corazón. Místicos carmelitas en la música alemana del siglo XVII", Pepe (Juan José) Rey (Úbeda, Museo de San Juan de la Cruz, Sala de Arte Contemporáneo, 6 dic.)

ACTIVIDADES ACADÉMICAS

Taller *Ornamentación e improvisación en la música del Renacimiento y del Barroco* (Baeza, Universidad Internacional de Andalucía, Campus "Antonio Machado", 2-4 dic.)

[OTRAS ACTIVIDADES][14]

Intervención didáctica, Conjunto de Música Antigua Ars Longa de La Habana (Teresa Paz, dir.) (Jaén, Universidad de Jaén, Edif. B4, Aula de Música, 30 nov.)

Dinamización musical, Conjunto de Música Antigua Ars Longa de La Habana (Teresa Paz, dir.) (Jaén, Universidad de Jaén, Campus Las Lagunillas, 30 nov.)

XX FeMAUB (26 noviembre a 10 diciembre 2016)

[XII] Ciclo Música en los Monumentos de Vandelvira (19 noviembre a 4 diciembre 2016)

CICLO I. LAS EDADES DE LA MÚSICA

Música mariana en santuarios hispanoamericanos, Conjunto de Música Antigua Ars Longa de La Habana, Teresa Paz, soprano y dir. (Baeza, Auditorio de San Francisco, 26 nov.)

"¡Ay, que me abraso de amor!" Sebastián Durón: un antes y un después en la música escénica española, Harmonia del Parnàs, Marian Rosa Montagut, clave y dir. (Úbeda, Auditorio del Hospital de Santiago, 3 dic.)

14 Actividades no incluidas en el libro-programa del FeMAUB.

Victoria: Officium defunctorum *(6vv)*, Orfeón de Granada, Francisco Ruiz Montes, dir. invitado (Úbeda, Iglesia de Santa María de los Reales Alcázares, 4 dic.)

"Beghinae in Cantu Instructae": canto llano y polifonía temprana en los Países Bajos, Psallentes, Hendrik Vanden Abeele, dir. (Baeza, Auditorio de San Francisco, 5 dic.)

Tañendo con voz sonora, Las Arpas Sonorosas [Laura Puerto y Manuel Vilas, arpas ibéricas de dos órdenes] (Úbeda, Hotel Las Casas de Cónsul, 6 dic.)

*Músicas imperiales para un Secretario de Estado: Francisco de los Cobos (*ca. *1477-1547)*, Capella Prolationum y Ensemble La Danserye, Fernando Pérez Valera, dir. (Úbeda, Sacra Capilla de El Salvador, 7 dic.)

Siete palabras de Cristo en la cruz, Los Músicos de Su Alteza, Olalla Alemán y Eugenia Boix, sopranos; Luis Antonio González Marín, órgano y dir. (Úbeda, Auditorio del Hospital de Santiago, 8 dic.)

"Veni Domine": polifonía ibérica para Adviento y Navidad, Contrapunctus, Owen Rees, dir. (Baeza, Auditorio de San Francisco, 9 dic.)

"The evidence". El arte medieval de la péñola, José Luis Pastor, cuerdas pulsadas medievales (Baeza, Capilla del Antiguo Seminario de San Felipe Neri, Universidad Internacional de Andalucía, 9 dic.)

Música inédita en la Colegiata de Olivares, Orquesta Barroca de Sevilla, María Hinojosa, soprano; Filippo Mineccia, alto; Enrico Onofri, dir. (Úbeda, Auditorio del Hospital de Santiago, 10 dic.)

El repertorio escondido de Sefarad, Los Músicos de Urueña [Luis Delgado, zanfona, guitarro, percusiones y dir.; César Carazo, voz y viola de brazo] (Úbeda, Sinagoga del Agua, 10 dic.)

CICLO II. LAB-CONCIERTOS

Ministriles y performance practice en la España de la segunda mitad del siglo XVI, Ensemble La Danserye, Fernando Pérez Valera, dir. (Baeza, Capilla del Antiguo Seminario de San Felipe Neri, Universidad Internacional de Andalucía, 1 dic.)

La expresión corporal en la performance de los villancicos de negro, Conjunto de Música Antigua Ars Longa de La Habana, Teresa Paz, soprano y dir. (Baeza, Capilla de San Juan Evangelista, 2 dic.)

Intabulaciones del siglo XXI: invitación a la cocina de Armonía Concertada, Armonía Concertada [María Cristina Kiehr, soprano; Ariel Abramovich y Jacob Heringman, vihuelas de mano] (Baeza, Capilla del Antiguo Seminario de San Felipe Neri, Universidad Internacional de Andalucía, 3 dic.)

CICLO III. ARS ORGANICA. MÚSICA PARA ÓRGANO

Giovanni Battista Bassani: Motetti e Cantate Sacrae a Voce Sola, Sparus Aurata [Jorge Enrique García Ortega, contratenor; Sandra Massa Santos, órgano] (Baeza, Iglesia de Santa María del Alcázar y San Andrés, 8 dic.)

Symphoniae sacrae: canzonas y sonatas de Giovanni Gabrieli, Xauen Cathedral Brass, Alberto de las Heras, órgano; Javier Yera, dir. (Baeza, Iglesia de Santa María del Alcázar y San Andrés, 10 dic.)

CICLO IV. LA MÚSICA EN LOS MONUMENTOS DE VANDELVIRA

Vivaldi, sacro, Orquesta Musicum Consensus y Coro Ciudad de Jaén [solistas: Natalia Serrano Chumilla, soprano; Ángel Luis Pérez Molina, tenor], Luis Báez Cervantes, dir. (Linares, Basílica de Santa María La Mayor, 19 nov.; La Carolina, Iglesia Parroquial de la Inmaculada, 20 nov.)

Misa polifónica (celebración litúrgica), Escolanía de la S. I. Catedral de Jaén, Cristina García de la Torre, dir. (Martos, Iglesia Parroquial de Santa María, 20 nov.)

Música de cámara europea en tiempo de las Nuevas Poblaciones, Cuarteto Iranzo (Guarromán, Pósito, 20 nov.)

Las edades de la polifonía religiosa (del Renacimiento al siglo XX), Orfeón Santo Reino "Cajasur" de Jaén, Dulce e Inmaculada Jiménez Rodríguez, dirs. (Beas de Segura, Convento de Carmelitas Descalzas, 20 nov.)

"Resonare fibris". Polifonía sacra de los siglos XVI, XX y XXI, Coro Averroes de la Universidad de Córdoba, Albano García Sánchez, dir. (Alcaudete, Iglesia del Carmen, 26 nov.)

Música de cámara europea en tiempo de las Nuevas Poblaciones, Cuarteto Iranzo (La Guardia, Iglesia de la Asunción, Antiguo Convento de Dominicos, 26 nov.; Sabiote, Torre del Castillo, 27 nov.)

Misa polifónica (celebración litúrgica), Orquesta Ad Libitum y Coro de la Universidad de Jaén, Mercedes Castillo Ferreira, dir. coro; Ramón Llorente Bastidas, dir. orquesta (Andújar, Iglesia Parroquial de Santa María, 27 nov.)

"Resonare fibris". Polifonía sacra de los siglos XVI, XX y XXI, Coro Averroes de la Universidad de Córdoba, Albano García Sánchez, dir. (Jaén, S. I. Catedral, Coro, 27 nov.)

Rutas y andares de la música lusitana en la América colonial, Conjunto de Música Antigua Ars Longa de La Habana, Teresa Paz, soprano y dir. (Cazorla, Teatro de la Merced, 27 nov.; Villacarrillo, Iglesia Parroquial de la Asunción, 4 dic.)

Rutas y andares de la música ibérica en la América colonial, Conjunto de Música Antigua Ars Longa de La Habana, Teresa Paz, soprano y dir. (Jaén, Hospital San Juan de Dios, 28 nov.)

"Yo te quiere matare": el manuscrito 975 del Archivo Manuel de Falla (Granada), Ensemble La Danserye, Fernando Pérez Valera, dir. (Alcalá la Real, Aula Magna de Capuchinos, 2 dic.)

Unidos tres Reyes: polifonías para la Epifanía, Salix Cantor, Francisco Ruiz Montes, dir. (Jaén, Iglesia de San Andrés, 3 dic.; Huelma, Iglesia Parroquial de la Concepción, 4 dic.)

"… *De un libro de música de vihuela, intitulado Imaginario*", Armonía Concertada [María Cristina Kiehr, soprano; Ariel Abramovich y Jacob Heringman, vihuelas de mano] (Canena, Salón de Baile del Castillo, 4 dic.)

CICLO V. CONCIERTOS DIDÁCTICOS

El viejo indio Topai y las herencias musicales del Nuevo Mundo, Conjunto de Música Antigua Ars Longa de La Habana, Teresa Paz, soprano y dir. (Baeza, Teatro Montemar, 29 nov.; Úbeda, Auditorio del Hospital de Santiago, 30 nov.)

ACTIVIDADES ACADÉMICAS

Congreso Internacional *Musicología aplicada al concierto: los estudios sobre performance en acción* (Baeza, Universidad Internacional de Andalucía, Campus "Antonio Machado", 1-3 dic.)

XXI FeMAUB (25 noviembre a 9 diciembre 2017)

[XIII] Ciclo Música en los Monumentos de Vandelvira (17 noviembre a 3 diciembre 2017)

CICLO I. MÉXICO MESTIZO

Manuel de Falla y su visión de Tomás Luis de Victoria (el Motu Proprio, la Reforma Ceciliana y la vuelta a los polifonistas en España y México), Conjunto Vocal Virelay (Capilla de Música de la Catedral de Cádiz), Jorge Enrique García Ortega, dir. (Úbeda, Basílica de Santa María de los Reales Alcázares, 25 nov.)

Del gran barroco alemán al preclasicismo hispano (suites y sonatas de Bach, Händel, Soler y Blasco de Nebra), Varvara, piano (Baeza, Auditorio de San Francisco, 2 dic.)

"Para nosotros un niño ha nacido" (concierto XX aniversario Cantoría de Jaén), Agrupación Cantoría de Jaén, Orquesta del Conservatorio Superior de Música "Victoria Eugenia" de Granada y Escolanía de la S. I. Catedral de Jaén, Ángel Luis Pérez Garrido, dir. orquesta; Cristina García de la Torre, dir. coros (Úbeda, Auditorio del Hospital de Santiago, 3 dic.)

"¡Oh, dulce contemplación!": sonetos y villancicos de Juan Vázquez y Francisco Guerrero, Vandalia (Baeza, Bodega del Museo de la Cultura del Olivo y el Aceite, Hacienda La Laguna, Puente del Obispo, 6 dic.)

En el 250 aniversario de Georg Philipp Telemann, Il Giardino Armonico, Giovanni Antonini, dir. (Úbeda, Auditorio del Hospital de Santiago, 6 dic.)

"Entre cándidos, bellos accidentes": cantadas al Santísimo entre dos mundos, Concerto 1700, Aurora Peña, soprano, Daniel Pinteño, dir. (Úbeda, Iglesia de San Pablo, 7 dic.)

"La amable": música instrumental de archivos novohispanos, La Fontegara México (Baeza, Auditorio de San Francisco, 7 dic.)

De los cantorales de Cisneros al canto llano de la Catedral de México, Schola Gregoriana Hispana, Francisco Javier Lara, dir. (Baeza, Iglesia de la Santa Cruz, 7 dic.)

La guerra de los instrumentos: enfrentamiento, batalla y reconciliación, Solistas de la Orquesta Barroca de Sevilla [Mercedes Ruiz, violonchelo barroco; Ventura Rico, viola da gamba; Alejandro Casal, clave] (Úbeda, Auditorio del Hospital de Santiago, 8 dic.)

"Con afecto y armonía": la circulación de música y músicos entre España, Portugal, Italia y América, Forma Antiqva, Raquel Lojendio, soprano; Aarón Zapico, clave y dir. (Baeza, Auditorio de San Francisco, 8 dic.)

1649: músicas para la consagración de la Catedral de Puebla de los Ángeles, Capella Prolationum y Ensemble La Danserye, Fernando Pérez Valera, dir. (Baeza, S. I. Catedral, 8 dic.,)

La Nueva España: de la música renacentista a los sones jarochos, Ensemble Mare Nostrum, Nora Tabbush, soprano; Andrea De Carlo, viola da gamba y dir. (Úbeda, Iglesia de San Lorenzo, 9 dic.)

"Reina del cielo": polifonía mexicana para la Virgen María, Choir of the Queen's College, Oxford, Owen Rees, dir. (Úbeda, Sacra Capilla de El Salvador, 9 dic.)

Sefarad: España y la diáspora sefardí en México y América Latina, Jorge Rozemblum, canto, cítola y pandero; Eduardo Paniagua, qanún (salterio), flautas, coro y dir. (Úbeda, Sinagoga del Agua, 9 dic.)

CICLO II. CONCIERTOS ACADÉMICOS

Tres viñetas de música de salón del siglo XIX mexicano, Ricardo Miranda, piano (Baeza, Capilla del Antiguo Seminario de San Felipe Neri, Universidad Internacional de Andalucía, 4 dic.)

Dos escenas de la guitarra en México: de los sones barrocos a la invención del barroco, Eloy Cruz y Raúl Zambrano, guitarras (Baeza, Capilla del Antiguo Seminario de San Felipe Neri, Universidad Internacional de Andalucía, 5 dic.)

CICLO III. ARS ORGANICA. MÚSICA PARA ÓRGANO

"Atque interim in Mexico": Monteverdi y sus contemporáneos en Nueva España, Sparus Aurata, Jorge Enrique García Ortega, contratenor; Sandra Massa Santos, órgano (Baeza, Iglesia de Santa María del Alcázar y San Andrés, 6 dic.)

Música para tecla en Nueva España (ss. XVI-XVIII), Gustavo Delgado, órgano (Baeza, Iglesia Santa María del Alcázar y San Andrés, 8 dic.)

CICLO IV. LA MÚSICA EN LOS MONUMENTOS DE VANDELVIRA

Misa polifónica (celebración litúrgica), Escolanía de la S. I. Catedral de Jaén, Cristina García de la Torre, dir. (Andújar, Iglesia Parroquial de Santa María, 17 nov.)

Lobo 400, Coro Tomás Luis de Victoria, Pablo García Miranda, dir. (Linares, Basílica de Santa María La Mayor, 18 nov.)

Cuartetos del Siglo de las Luces, Cuarteto Vandelvira (Guarromán, Pósito, 19 nov.; Sabiote, Torre del Castillo, 26 nov.)

Misa polifónica (celebración litúrgica): *Manuel de Sumaya y sus contemporáneos europeos*, Coro y Orquesta MusicAlma, José Gregorio Trujillo Paredes, dir. (Huelma, Iglesia Parroquial de la Concepción, 19 nov.; Villacarrillo, Iglesia Parroquial de la Asunción, 26 nov.)

El villancico entre Europa y América, Orfeón Santo Reino "Cajasur" de Jaén, Dulce e Inmaculada Jiménez Rodríguez, dirs. (Rus, Iglesia Parroquial de la Asunción, 19 nov.)

*Un maestro de capilla en el México insurgente: Antonio Juanas (1762/63-*ca. *1822)*, Real Capilla del Pópulo, Jorge Enrique García Ortega, dir. (La Guardia, Iglesia Parroquial de la Asunción, Antiguo Convento de Dominicos, 24 nov.)

Ministriles novohispanos: obras del manuscrito 19 de la Catedral de Puebla de los Ángeles, Ensemble La Danserye, Fernando Pérez Valera, dir. (Beas de Segura, Convento de Carmelitas Descalzas, 25 nov.; Cazorla, Teatro de la Merced, 26 nov.)

Misa polifónica (celebración litúrgica), Conjunto Vocal Virelay (Capilla de Música de la Catedral de Cádiz), Jorge Enrique García Ortega, dir. (Jaén, S. I. Catedral, Coro, 26 nov.)

Querido Manuel (espectáculo basado en las cartas de Andrés Segovia y la música de Manuel M. Ponce), Raúl Zambrano, guitarra (Jaén, Capilla del Hospital de San Juan de Dios, 29 nov.)

Corazón de piedra verde: músicas indígenas mesoamericanas (ss. XVI al XVIII), Yolotli. Coro de Mujeres de los Pueblos Indígenas de México, Leticia Armijo, dir. (Jaén, Aula Magna de la universidad, 30 nov.)

Réquiem KV 626 de W. A. Mozart (y de otros), Orfeón de Granada [solistas: Juana Molinero, soprano; Paz Martínez, alto; César Narbona, tenor; Rodrigo Guerrero, bajo], Pablo Guerrero, dir. (Alcalá la Real, Iglesia de la Consolación, 1 dic.)

En el 250 Aniversario del Fuero de las Nuevas Poblaciones (1767-2017), Coro y Orquesta de la Universidad de Jaén, M.ª del Coral Morales, soprano; Mercedes Castillo Ferreira, dir. coro; Ignacio Ábalos, dir. (La Carolina, Iglesia Parroquial de la Inmaculada, 2 dic.)

Polifonías trasatlánticas, Grupo Polifónico de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Jaén, Josefa M.ª Gámez, dir. (Alcaudete, Iglesia Parroquial de Santa María, 3 dic.)

El tañer de ida y vuelta: vihuelistas en Nueva España, Silva de Sirenas [Cristina Bayón, soprano; María Luz Martínez, laúd renacentista] (Canena, Salón de Baile del Castillo, 3 dic.)

CICLO V. CONCIERTOS FAMILIARES

Desde donde late la tierra…: canciones en lenguas indígenas de México, Yolotli. Coro de Mujeres de los Pueblos Indígenas de México, Leticia Armijo, dir. (Baeza, Teatro Montemar, 1 dic.; Úbeda, Auditorio del Hospital de Santiago, 3 dic.)

CONFERENCIAS

"Canciones en lenguas indígenas de México: pasado, presente y futuro", Leticia Armijo (Jaén, Universidad de Jaén, 30 nov.)

"Órganos históricos de México: documentación, restauración, conservación y divulgación", Gustavo Delgado (Úbeda, Centro Asociado de la UNED, 9 dic.)

CONGRESO INTERNACIONAL

De Nueva España a México: el universo musical mexicano entre centenarios (1517-1917) (Baeza, Universidad Internacional de Andalucía, Campus "Antonio Machado", 4-6 dic.)

XXII FeMAUB (24 noviembre a 8 diciembre 2018)

[XIV] Ciclo Música en los Monumentos de Vandelvira (16 noviembre a 2 diciembre 2018)

CICLO I. ESTILOS NACIONALES EN LA MÚSICA ANTIGUA

Europa: Concierto de Naciones, Schola Pueri Cantores de la Catedral de Granada, Héctor Eliel Márquez, dir.; Escolanía de la S. I. Catedral de Jaén, CEMMEC Ensemble, Cristina García de la Torre, dir. y Capilla Musical de los Seises de El Salvador de Úbeda, María Jesús García Sánchez, dir. (Baeza, S. I. Catedral, 24 nov.)

Balcanes: Sonidos de la Europa Oriental, Klezmática (Úbeda, Iglesia de San Lorenzo, 5 dic.)

Natale in Italia (Navidad en Italia), Ensemble La Fenice, Verónica Plata, soprano; Jean Tubéry, dir. (Baeza, Iglesia de Santa María del Alcázar y San Andrés, 6 dic.)

Beethoven y el violoncello, Laura Granero, fortepiano; Aldo Mata, violonchelo (Úbeda, Parador Nacional de Turismo – Salón Deán Ortega, 6 dic.)

"Rosa Immaculata": polifonías ibéricas a la Virgen, Coro Gulbenkian, Pedro Teixeira, dir. (Úbeda, Sacra Capilla de El Salvador, 6 dic.)

Boemo virtuoso, Collegium Marianum, Stanka Mihalcová, soprano; Jana Semerádová, traverso y dir. (Baeza, Capilla de San Juan Evangelista, 7 dic.)

Claudio Monteverdi: Vespro della Beata Vergine *(1610)*, Ensemble La Fenice, Capella Prolationum y Ensemble La Danserye, Jean Tubéry, dir. (Baeza, S. I. Catedral, 7 dic.)

La profecía de la Sibila, Euskal Barrokensemble, Enrike Solinís, laúd y dir. (Baeza, Auditorio de San Francisco, 7 dic.)

"La voix de la viole": el lenguaje de la viola da gamba en la Francia de François Couperin, La Bellemont [Sara Ruiz, viola da gamba; Rafael Muñoz, tiorba; Laura Puerto, clavecín] (Baeza, Capilla del Antiguo Seminario de San Felipe Neri, Universidad Internacional de Andalucía, 7 dic.)

De Durón a Nebra: óperas y zarzuelas en el Madrid del siglo XVIII, L'Apothéose, Lucía Caihuela, soprano (Úbeda, Hospital de Santiago, Sala Pintor Elbo, 8 dic.)

Rumbo a Cuba: música en la Catedral de Santiago de Cuba, Recóndita Armonía Ensemble, María Hinojosa, soprano; Jorge Juan Morata, tenor; Lixsania Fernández, soprano, viola da gamba y dir. (Úbeda, Auditorio del Hospital de Santiago, 8 dic.)

"Filia praeclara": música de los monasterios de clarisas polacos, Ensemble Peregrina, Agnieszka Budzińska-Bennett, dir. (Úbeda, Iglesia de San Pablo, 8 dic.)

CICLO II. CONCIERTOS DIDÁCTICOS

Under Construction, Windu Quartet (Baeza, Teatro Montemar, 29 nov.; Úbeda, Teatro Ideal Cinema, 30 nov.)

CICLO III. CONCIERTOS SOCIALES

Música para sanar, Coro y Orquesta MusicAlma, José Gregorio Trujillo Paredes, dir. (Úbeda, Salón de Actos del Hospital San Juan de la Cruz, 1 dic.)

Desde Hispanoamérica: canciones y recuerdos, Charanda, José Ramón Jódar, guitarra, voz y dir. (Úbeda, Auditorio del Hospital de Santiago, 1 dic.)

CICLO IV. LA MÚSICA EN LOS MONUMENTOS DE VANDELVIRA

En torno a Juan Martínez Montañés en su 450 aniversario, Coro Tomás Luis de Victoria, Pablo García Miranda, dir. (Andújar, Iglesia de Santa María, 16 nov.; Alcalá la Real, Iglesia de la Consolación, 17 nov.)

Maestros de la polifonía en Andalucía, Orfeón Santo Reino "Cajasur" de Jaén, Dulce Jiménez Rodríguez e Inmaculada Jiménez Rodríguez, dirs. (Linares, Basílica de Santa María la Mayor, 17 nov.)

La cuerda pulsada en el Barroco, Orquesta de pulso y púa "Isaac Albéniz", Juan Antonio Jiménez Salas, dir. (Beas de Segura, Convento de Carmelitas, 17 nov.)

Misa polifónica (celebración litúrgica): *Un paseo por la tradición sagrada europea*, Escolanía de la S. I. Catedral de Jaén, Cristina García de la Torre, dir. (Rus, Parroquia de la Asunción, 18 nov.)

Misa polifónica (celebración litúrgica), Orfeón Santo Reino "Cajasur" de Jaén, Dulce Jiménez Rodríguez e Inmaculada Jiménez Rodríguez, dirs. (Orcera, Parroquia de la Asunción, 18 nov.)

Italia Sacra Barroca, Coro y Orquesta MusicAlma, José Gregorio Trujillo Paredes, dir. (La Guardia, Parroquia de la Asunción, Antiguo Convento de Dominicos, 23 nov.)

Música en las cortes de la Europa renacentista, Syntagma Musicum, María Dolores Jiménez, soprano, Francisco Javier Gordillo, dir. (Sabiote, Antiguo Convento de los Carmelitas, 25 nov.)

Misa polifónica (celebración litúrgica): *Wolfgang Amadeus Mozart: Misa de la Coronación KV 317*, Orquesta y Coro de la Universidad de Jaén, Dulcenombre Jiménez Rodríguez, dir. coro; Ignacio Ábalos Ruiz, dir. (Villacarrillo, Parroquia de la Asunción, 25 nov.)

Misa polifónica (celebración litúrgica): *Música litúrgica española (ss. XVI-XXI)*, Coro y Orquesta MusicAlma, José Gregorio Trujillo Paredes, dir. (Alcaudete, Parroquia de Santa María, 25 nov.)

Juan del Encina: romances y villancicos, Veterum Mvsicae, Juan Peña, tenor; Aziz Samsaoui, dir. (Cazorla, Teatro la Merced, 25 nov.)

El "canto al órgano" en el Santo Reino de Jaén, Sparus Aurata [Jorge Enrique García Ortega, contratenor; Sandra Massa Santos, órgano] (Jaén, Capilla de San Juan de Dios, 29 nov.; La Carolina, Iglesia de la Concepción, 30 nov.)

Vísperas de Nuestra Señora en la Catedral de Jaén. Reconstrucción de un Oficio de Vísperas del siglo XVI con órgano, fabordón y canto llano alternatim, Schola Antiqua, Javier Artigas, órgano; Juan Carlos Asensio, dir. (Jaén, S. I. Catedral, 1 dic.)

Misa polifónica (celebración litúrgica): *Música litúrgica española: retrospectiva patrimonial e histórica desde la Edad Media*, Capilla Musical de los Seises de El Salvador de Úbeda, María Jesús García Sánchez, dir. (Huelma, Parroquia de la Concepción, 2 dic.)

CONFERENCIA

"Beethoven y la música antigua", Juan Lucas (Úbeda, Centro Asociado de la UNED, 8 dic.)

TALLER DE INTERPRETACIÓN

Taller de interpretación de música barroca *Las* Vísperas *de Monteverdi desde las fuentes originales* (Baeza, Universidad Internacional de Andalucía, Campus "Antonio Machado", 3-5 dic.)

XXIII FeMAUB (23 noviembre a 8 diciembre 2019)

[XV] Ciclo Música en los Monumentos de Vandelvira (8 noviembre a 8 diciembre 2019)

CICLO I. ITALIA GLOBAL

Dell'orchestra e del coro: influencia de la música italiana en la española, Orquesta Sinfónica Ciudad de Baeza, Coral Polifónica de Baeza y Agrupación Coral Ubetense, Antonio Carmona y Ramón Ramos, dirs. coros; Abdón López, dir. (Úbeda, Auditorio del Hospital de Santiago, 23 nov.)

Del mar y otros mundos, Orquesta Barroca de Sevilla, Suyeon Kang, violín y dir. (Úbeda, Auditorio del Hospital de Santiago, 30 nov.)

Piedad íntima, Coro de Cámara y Ensemble Barroco de Granada [solistas: Caridad Cordero, soprano; Miguel Ángel Hernández, contratenor; Tomás Toranzo, tenor; Miguel Rodríguez, bajo], Jorge Rodríguez Morata, dir. (Baeza, Capilla de San Juan Evangelista, 1 dic.)

*Un Oficio de Completas para la Catedral de Baeza (*ca. *1620)*, Capella Prolationum y Ensemble La Danserye, Fernando Pérez Valera, dir. (Baeza, S. I. Catedral, 5 dic.)

Homenaje a la Virgen, Schola Gregoriana del Pontificio Istituto di Musica Sacra de Roma, Antonio del Pino y Gabriel Ávila, órgano, Franz Karl Prassl, dir. (Baeza, Iglesia Parroquial de Nuestra Señora del Alcázar y San Andrés, 6 dic.)

A la sombra de Domenico, Ignacio Prego, clave (Baeza, Capilla del Antiguo Seminario de San Felipe Neri, Universidad Internacional de Andalucía, 6 dic.)

Stylus fantasticus: el violín barroco entre Italia y Centroeuropa, Musica Alchemica [Lina Tur Bonet, violín; Dani Espasa, clave] (Baeza, Capilla del Antiguo Seminario de San Felipe Neri, Universidad Internacional de Andalucía, 6 dic.)

Tríos, cuartetos y quintetos de Luigi Boccherini, Europa Galante, Fabio Biondi, violín y dir. (Baeza, Auditorio de San Francisco, 6 dic.)

Chiaroscuro (tableaux vivants con cuadros de Caravaggio y música barroca en vivo), Compagnia Teatri 35 & Tiento Nuovo, Ignacio Prego, clave y dir. (Baeza, Teatro Montemar, 6 dic.)

Italia y su influencia en España y las Américas, Inés Moreno Uncilla, clave (Úbeda, Bodega del Centro de Interpretación Olivar y Aceite, 7 dic.)

Entre Italia y España: música de cámara en la corte madrileña, L'Estro d'Orfeo, Leonor de Lera, violín barroco y dir. (Úbeda, Hospital de Santiago, Sala Pintor Elbo, 7 dic.)

De lamentatione Jeremiae Prophetae (reconstrucción litúrgica del primer nocturno de los maitines del Sábado Santo en la Catedral de Málaga en el tercio central del siglo XVIII), Schola Gregoriana del Pontificio Istituto di Musica Sacra de Roma, Pueri Cantores de la Fundación Victoria y Capilla de Música "Maestro Iribarren", Luis M. Pacetti, tenor; Franz Karl Prassl y Antonio del Pino, dirs. (Baeza, S. I. Catedral, 7 dic.)

Tras las huellas del dolor: Allegri, Palestrina, MacMillan, Jackson, The Marian Consort, Rory McCleery, dir. (Úbeda, Sacra Capilla de El Salvador, 7 dic.)

In Vigilia de Conceptione Beatae Mariae Virginis iuxta ritum ecclesiae metropolitanae Salisburgensis, Schola Gregoriana del Pontificio Istituto di Musica Sacra de Roma, Franz Karl Prassl, dir. (Úbeda, Iglesia del Convento de la Concepción, Carmelitas Descalzas, 7 dic.)

Cuando Nápoles canta: música tradicional napolitana, Neapolis Ensemble, María Marone, voz; Fabio Soriano, flautas y dir. (Baeza, Bodega del Museo de la Cultura del Olivo y el Aceite, Hacienda La Laguna, Puente del Obispo, 8 dic.)

¡Recorder10s: 10 siglos de música instrumental con flauta de pico, Alejandro Villar, flautas de pico (Úbeda, Centro Asociado de la UNED, 8 dic.)

Firenze circa 1350: música durante el florecimiento del Humanismo, Sollazzo Ensemble, Anna Danilevskaia, fiddle y dir. (Úbeda, Hospital de Santiago, Sala Pintor Elbo, 8 dic.)

Dulce sueño. Nápoles – España – México: Ignacio Jerusalem (1707-1769), Nereydas [solistas: Alicia Amo, soprano; Filippo Mineccia, contratenor], Javier Ulises Illán, dir. (Úbeda, Auditorio del Hospital de Santiago, 8 dic.)

Los dos Reynos: música para tecla y arpa entre España y Nápoles (1500-1700), Sara Águeda, arpa; Javier Núñez, clave (Úbeda, Sinagoga del Agua, 8 dic.)

CICLO II. CONCIERTOS DIDÁCTICOS

El mágico planeta de los instrumentos insólitos, Fetén, Fetén [Jorge Arribas, acordeón, flautas, gaita, recogeval y theremin; Diego Galaz, violín, serrucho y zanfona] (Baeza, Teatro Montemar, 28 nov.; Úbeda, Teatro Ideal Cinema, 29 nov.)

CICLO III. CONCIERTOS SOCIALES

Mestizaje sonoro: versos de ida y vuelta entre España y el Nuevo Mundo, Charanda, José Ramón Jódar, guitarra, voz y dir. (Baeza, centro de Día "Vela de Almazán", 24 nov.)

Música para sanar, Coro y Orquesta MusicAlma, José Gregorio Trujillo Paredes, dir. (Úbeda, *Hall* y habitaciones de planta del Centro Hospitalario San Juan de la Cruz, 30 nov.)

CICLO IV. LA MÚSICA EN LOS MONUMENTOS DE VANDELVIRA

La cuerda pulsada en el Barroco, Orquesta de pulso y púa "Isaac Albéniz", Juan Antonio Jiménez Salas, dir. (Cazorla, Teatro de la Merced, 8 nov.)

Venecia: el nacimiento de los instrumentos de metal, Xauen Cathedral Brass, Javier Yera, trombón y dir. (Alcaudete, Santuario de la Fuensanta, 9 nov.)

Vivaldi a 2: dobles conciertos para oboe y fagot, Orquesta de Profesores del Conservatorio Profesional de Música "Ramón Garay" de Jaén [solistas: Juan Ramón Fuentes, fagot; Raúl Navarro, fagot; Andrés Parada, oboe] (Jaén, Iglesia Parroquial de la Magdalena, 9 nov.)

Misa polifónica (celebración litúrgica), Grupo Polifónico de la Real Sociedad de Amigos de El País de Jaén, Josefa M.ª Gámez, dir. (La Carolina, Iglesia Parroquial de la Concepción, 10 nov.)

Misa polifónica (celebración litúrgica): *Maestros italianos en la celebración litúrgica*, Capilla Musical de los Seises de El Salvador de Úbeda, María Jesús García Sánchez, dir. (Orcera, Iglesia Parroquial de la Asunción, 10 nov.)

El esplendor de la polifonía italiana: la policoralidad, Coral Polifónica de la Basílica de San Juan de Dios de Granada, Juan Ignacio Rodrigo Herrera, dir. (La Guardia, Iglesia de la Asunción, Antiguo Convento de Dominicos, 15 nov.; Sabiote, Iglesia Parroquial de San Pedro Apóstol, 16 nov.)

Cumbres sacras de Vivaldi: Gloria *y* Magnificat, Coro y Orquesta MusicAlma, José Gregorio Trujillo Paredes, dir. (Martos, Iglesia Parroquial de Santa María, 17 nov.)

Misa polifónica (celebración litúrgica): *Maestros de la polifonía en Italia*, Orfeón Santo Reino "Cajasur" de Jaén, Dulce e Inmaculada Jiménez Rodríguez, dirs. (Mancha Real, Iglesia Parroquial de San Juan Evangelista, 17 nov.)

Renacimiento, manierismo y barroco: de Palestrina a Lotti (un paseo por la tradición sagrada europea), Orfeón de Granada, Pablo Guerrero, dir. (Iznatoraf, Iglesia Parroquial de la Asunción, 17 nov.)

Sacrum Musica Reformationis, Coro Averroes de la Universidad de Córdoba, Albano García Sánchez, dir. (Andújar, Iglesia Parroquial de Santa María, 22 nov.)

Misa polifónica (celebración litúrgica), Coro y Orquesta MusicAlma, José Gregorio Trujillo Paredes, dir. (Rus, Iglesia Parroquial de la Asunción, 24 nov.)

Breaking Bass: The Continuo Revolution, Guillermo Turina, violonchelo barroco; Carlos Montesinos, violonchelo barroco; Agustín Orcha, contrabajo barroco; Eva del Campo, clave (Alcalá la Real, Iglesia Parroquial de la Consolación, 29 nov.; Jaén, Baños Árabes, 30 nov.)

Misa polifónica (celebración litúrgica), Escolanía de la S. I. Catedral de Jaén y CEMMEC Ensemble, Cristina García de la Torre, dir. (Segura de la Sierra, Iglesia Parroquial de Nuestra Señora del Collado, 30 nov.)

Misa polifónica (celebración litúrgica): *Sacrae Latitudines*, Coro y Orquesta de la Universidad de Jaén, Ángel Luis Pérez Molina, dir. coro; Ignacio Ábalos Ruiz, violín y dir. (Linares, Basílica de Santa María la Mayor, 1 dic.)

El paisaje musical hispano durante la vida de San Juan de Ávila (1499-1569), Ensemble La Danserye, Verónica Plata, tiple; Fernando Pérez Valera, dir. (Huelma, Iglesia Parroquial de la Inmaculada Concepción, 1 dic.)

Misa en canto gregoriano y polifonía arcaica (celebración litúrgica): *Missa de Sancto Nicolao iuxta consuetudinem almae ecclesiae Seccoviensis*, Schola Gregoriana del Pontificio Istituto di Musica Sacra de Roma, Leisbeth Moreno, órgano; Franz Karl Prassl, dir. (Villacarrillo, Iglesia Parroquial de la Asunción, 6 dic.)

Procesión claustral y Misa polifónica (celebración litúrgica): *Missa maior in sollemnitate Conceptionis Beatae Mariae Virginis iuxta consuetudinem Ordinis fratrum minorum*, Schola Gregoriana del Pontificio Istituto di Musica Sacra de Roma, Davide Bucci, órgano; Franz Karl Prassl, dir. (Jaén, S. I. Catedral, 8 dic.)

CONGRESO INTERNACIONAL

Ignacio Jerusalem 250: músicas galantes entre Italia, la Península Ibérica y el Nuevo Mundo (Baeza, Universidad Internacional de Andalucía, Campus "Antonio Machado", 3-5 dic.)

XXIV FeMAUB (22 noviembre 13 diciembre 2020)

[XVI] Festival Vandelvira de Música Antigua (1 noviembre a 6 diciembre 2020)

CICLO I. DE MVSICA HVMANA

"Margarita pretiosa", El León de Oro, Marco Antonio García de Paz, dir. (Baeza, Capilla de San Juan Evangelista, 22 nov.)

Despertando la música: de los manuscritos al escenario (concierto-conferencia), Emilio Villalba (Úbeda, Centro Asociado de la UNED, 27 nov.)

El mensaje oculto del Barroco: numerología y cábala, Orquesta Barroca de Sevilla, Alfonso Sebastián, clave y dir. (Úbeda, Auditorio del Hospital de Santiago, 28 nov.)

"¡Ay, bello esplendor!": grandes villancicos barrocos, Al Ayre Español y Vozes del Ayre, Eduardo López Banzo, dir. (Úbeda, Auditorio del Hospital de Santiago, 5 dic.)

"Hortulus chelicus": la escuela de violín de Dresde, Concerto 1700, Daniel Pinteño, violín y dir. (Baeza, Auditorio de San Francisco, 6 dic.)

Tomás Luis de Victoria: Officium Defunctorum – Novo modo, Los Afectos Diversos, Nacho Rodríguez, dir. (Úbeda, Sacra Capilla de El Salvador, 6 dic.)

La corte de Dresde, Miguel Rincón, laúd barroco (Baeza, Paraninfo de la Antigua Universidad, 6 dic.)

Música sacra para un cambio de dinastía: el Requiem *y la* Misa a la moda francesa *de Sebastián Durón (1660-1716)*, Íliber Ensemble y Coro Tomás Luis de Victoria, Pablo García Miranda, dir. [solistas: Laura Martínez Boj, tiple; Brenda Sara, tiple; Samuel Tapia, alto; Sergio Aunión, tenor], Darío Tamayo, dir. (Baeza, S. I. Catedral, 7 dic.)

"Brama sañudo el viento": músicas a lo divino en la España y el México virreinales del siglo XVIII, La Guirlande, Alicia Amo, soprano; Luis Martínez Pueyo, traverso y dir. (Úbeda, Auditorio del Hospital de Santiago, 7 dic.)

"¡Luces, órgano… acción!": música programática para tecla entre los siglos XVI y XVIII, Joan Boronat Sanz, órgano (Baeza, Iglesia Parroquial de Santa María del Alcázar y San Andrés, 8 dic.)

Beethoven, der Spanier, Patricia García Gil, fortepiano (Úbeda, Auditorio del Hospital de Santiago, 8 dic.)

Lucretia Borgia: entre la historia, el mito y la leyenda, Capella de Ministrers, Èlia Casanova, soprano; Robert Cases, guitarra y vihuela; Carles Magraner, vihuela de arco y dir. (Úbeda, Auditorio del Hospital de Santiago, 13 dic.)

"De mil amores": colección de afectos amorosos barrocos, La Real Cámara, Eduard Martínez, clave; Emilio Moreno, violín, viola y dir. (Baeza, Iglesia de la Santa Cruz, 13 dic.)

CICLO II. MÚSICA DE CÁMARA EN LAS CIUDADES PATRIMONIO

Aires barrocos: el círculo de Bach, Grupo Barroco de la Escuela Superior de Música Reina Sofía (Baeza, Iglesia Parroquial de San Pablo, 5 dic.)

La canción española, Annya Pinto, soprano; Maylín Cruz, soprano; Jorge Puerta, tenor; Madalit Lamazares, piano (Úbeda, Auditorio del Hospital de Santiago, 6 dic.)

CICLO III. CONCIERTOS FAMILIARES

La pequeña juglaresa, Emilio Villalba y Sara Marina (Baeza, Teatro Montemar, 28 nov.; Úbeda, Teatro Ideal Cinema, 29 nov.)

CICLO IV. FESTIVAL VANDELVIRA DE MÚSICA ANTIGUA (CIRCUITO PROVINCIAL)

Misa polifónica (celebración litúrgica): *Tomás Luis de Victoria:* Missa O magnum mysterium, Ensemble La Danserye, Verónica Plata, soprano; Fernando Pérez Valera, dir. (Villanueva de la Reina, Iglesia Parroquial de la Natividad de Ntra. Sra., 1 nov.; Pozo Alcón, Iglesia Parroquial de la Encarnación, 29 nov.)

La familia Bach: espejos del Barroco, Dúo Lorca [Carmen Vera Trillo, flauta travesera; José Javier Zafra de la Chica, oboe] (Villardompardo, Iglesia Parroquial de Ntra. Sra. de Gracia, 7 nov.; Carboneros, Iglesia Parroquial de la Inmaculada, 14 nov.)

Pequeña tempestad: la miniaturización de la creación del universo (concierto teatralizado), Serendipia Ensemble [Rita Rodríguez, flauta de pico; Moisés Maroto, flauta de pico; Pablo Cantalapiedra, percusiones históricas] (Torreperogil, Centro Cultural "Alfonso Fernández Torres", 7 nov.)

Misa polifónica (celebración litúrgica): *Maestros europeos en la celebración litúrgica*, Capilla Musical de los Seises de El Salvador de Úbeda, María Jesús García Sánchez, dir. (Hornos de Segura, Iglesia Parroquial de la Asunción, 8 nov.)

Paseo por la historia de la guitarra, Twelve Strings [Enrique Muñoz Teruel, guitarra; Enrique Muñoz de la Vega, guitarra y dir.] (Cabra del Santo Cristo, Sala de Exposiciones "Juan Antonio Díaz López", 14 nov.)

Misa polifónica (celebración litúrgica): *Tomás Luis de Victoria:* Missa O quam gloriosum, Ars Cantus Ensemble, Israel Moreno, tenor y dir. (Baños de la Encina, Parroquia de San Mateo 14 nov.; Castillo de Locubín, Parroquia de San Pedro Apóstol, 15 nov.)

Mestizajes sonoros: las músicas del Códice Trujillo en el Perú del siglo XVIII, Íliber Ensemble, Darío Tamayo, dir. (Puente de Génave, Salón de Actos "Faustino Serrano", 15 nov.)

Misa polifónica (celebración litúrgica): *Europa y el Nuevo Mundo: un diálogo entre almas*, Charanda, José Ramón Jódar, bandurria, guitarra, voz y dir. (Larva, Iglesia Parroquial de San Pedro Apóstol, 15 nov.; Alcaudete, Iglesia del Carmen, Carmelitas[15], 22 nov.)

Misa polifónica (celebración litúrgica): *"De humana fragilitate"*, Real Capilla del Pópulo, Jorge Enrique García Ortega, dir. (Jaén, Coro de la S. I. Catedral de Jaén, 21 nov.; Sorihuela, Iglesia Parroquial de Sta. Águeda, 22 nov.)

Danzas de la vieja Europa, Aquel Trovar [Antonio Torralba, flauta; José Ignacio Fernández, guitarra y cítara renacentistas; Daniel Sáez Conde, rabel bajo y colascione] (Arjona, Cripta del Santuario de las Sagradas Reliquias, 22 nov.)

Vigilia en oración (celebración litúrgica): *Música para la esperanza (villancicos hispanoamericanos)*, Charanda, José Ramón Jódar, bandurria, guitarra, voz y dir. (Villanueva del Arzobispo, Iglesia Parroquial de San Andrés, 28 nov.; La Carolina, Iglesia Parroquial de la Inmaculada Concepción, 6 dic.)

De Santa María: músicas a la Virgen en la Baja Edad Media, Aquel Trovar [Antonio Torralba, flauta y pandero; José Ignacio Fernández, guitarra y cítara medievales; Daniel Sáez Conde, rabel y carrillón de campanas], Delia Agúndez, soprano (Benatae, Iglesia Parroquial de la Asunción, 6 dic.)

JORNADAS (WEBINAR)

Foro de debate *El futuro del pasado: el sector de las músicas históricas españolas en la era COVID-19* (Baeza, Universidad Internacional de Andalucía, Sede "Antonio Machado", 3-4 dic.)

15 Concierto inicialmente programado en la Iglesia de Santa María.

3 Intérpretes

3.1 Grupos (240)[16]

A Capella Ensemble (2009)
A Capella Portuguesa (2007)
Academia de Música Antigua de la Universidad de Salamanca (2006)
Accademia del Piacere (2008, 2014)
Ad Libitum Ensemble (2004)
Agrupación Cantoría de Jaén (2006-2011, 2013, 2017)
Agrupación Coral Santa Cecilia (2009, 2010)
Agrupación Coral Ubetense (2008-2010, 2012, 2019)
Al Ayre Español (2011, 2013, 2015, 2020)
Alia Mvsica (1998)
Alia Mvsica (Vox feminae) (2012)
Andaraje (2015)
Aquel Trovar (2020)
Armonía Concertada (2016)
Armoniosi Concerti (2004)
Ars Cantus Ensemble (2020)
Artefactum (2000, 2008)
Axivil Aljamía (2013)
b vocal (2013)
Café Marenzio (2013)
Camerata Iberia (2007)
Canto Coronato (2011)
Capella Currende & Consort & Concerto (1999)
Capella de Ministrers (2000, 2011, 2020)
Capella Joanina (2010)
Capella Mediterranea (2003)
Capella Prolationum (2013-2019)
Capilla de Música "Maestro Iribarren" (2013, 2019)
Capilla "Jerónimo de Carrión" (2001)
Capilla instrumental / de ministriles [del Coro "Juan Navarro Hispalensis"] (2001, 2005)
Capilla Musical Los Seises de El Salvador de Úbeda (2018-2020)
Capilla Peñaflorida (2002)
Capilla Real de Felipe II Rex Hispaniae (1998)

16 Si dos formaciones participan en un mismo concierto, se relacionan de manera separada en la lista.

Capilla Real de Madrid (1997, 2004)
Capilla Santa María (2015)
Capilla Vandelvira (2006-2009)[17]
CEMMEC Ensemble (2018, 2019)
Charanda (2018-2020)
Choir of the Queen's College de Oxford (2017)
Cinco Siglos (2000, 2011)
Collegium Marianum (2018)
Compagnia Teatri 35 (2019)
Concerto 1700 (2017, 2020)
Concerto Brandenburg (2006)
Conjunto de Música Antigua Ars Longa de La Habana (2015, 2016)
Conjunto Fabordón (2003, 2005, 2006, 2008)
Conjunto Vocal Virelay (2017)
Conjunto Zarabanda (1998)
Contrapunctus (2016)
Coral Alfonso XI (2010)
Coral Polifónica de Baeza (2019)
Coral Polifónica de la Basílica de San Juan de Dios de Granada (2019)
Cordis Delitiae (2015)
Coro Averroes de la Universidad de Córdoba (2016, 2019)
Coro Barroco de Andalucía (2006-2010)
Coro Cantate Domino (2007)
Coro Canticum Novum (2013-2015)
Coro Casa da Música (2010)
Coro Ciudad de Jaén (2016)[18]
Coro de Cámara de Granada (2019)
Coro de Cámara del Festival (2008)
Coro de Cámara "Juan Navarro Hispalensis" (2001, 2005)
Coro de la Fundación Gredos San Diego (2015)
Coro de la Generalitat Valenciana (2011)
Coro de la Orquesta Barroca de Granada (2002)
Coro de la Universidad de Jaén (2011-2014, 2016-2019)
Coro de Música Antigua de la Universidad de Salamanca (2006)
Coro Gulbenkian (2018)
Coro Juan Manuel de la Puente (2011)
Coro Llama de Amor Viva (2009, 2014, 2015)
Coro Manuel de Falla de la Universidad de Granada (2006)
Coro Tomás Luis de Victoria (2007-2011, 2017, 2018, 2020)
Coro y Ministriles de la Orquesta Barroca de Granada (2002)
Coro y Orquesta MusicAlma (2017-2019)
Coro Ziryab (2003, 2005, 2013)
Cuarteto Iranzo (2016)
Cuarteto Vandelvira (2017)
Creativo Imprevisible de Jaén (1998)
Danzantes de San Pedro Gaíllos (2001)
Delitiae Musicae (2012)
Discantus (2009)
Dúo Lorca (2020)
Dúo Tecla y Vihuela (2013)
El Concierto Español (2003)
El Cortesano (2005, 2007)
El León de Oro (2020)
Ensemble Al-Arabi Serghini (1997)
Ensemble Andalusí de Tetuán (2012)
Ensemble Argento (2005)
Ensemble Ars Ibérica (2013)
Ensemble Barroco de Granada (2019)
Ensemble de Metales del Conservatorio Profesional de Música "María de Molina" de Úbeda (2012)
Ensemble Elyma (2007)
Ensemble Gilles Binchois (2002)
Ensemble Ibn Zaydun (2000)
Ensemble Kalenda (2014)
Ensemble La Chimera (2011, 2013)
Ensemble La Danserye (2004, 2006, 2007, 2011-2020)
Ensemble La Fenice (2013, 2018)
Ensemble Lucidarium (2009)
Ensemble Mare Nostrum (2017)
Ensemble Mudéjar (2011)
Ensemble Música Liberata (2009)
Ensemble Organum (2011)
Ensemble Peregrina (2018)
Ensemble Plus Ultra (2004, 2011)
Ensemble Turicum (2010)
Ensemble XVIII-21 Le Baroque Nomade (2009)
Escolanía de la S. I. Catedral de Jaén (2009-2011, 2013-2019)

17 Formación creada en el marco del festival.
18 Concierto de presentación del grupo.

Escolanía de Segovia (2001)
Estil Concertant (2000)
Europa Galante (2019)
Euskal Barrokensemble (2018)
Fetén, Fetén (2019)
Flanders Recorder Quartet (2004, 2008)
Flores de Música (2010)
Forma Antiqva (2008, 2017)
Gabinete Armónico (2003)
Gargulae Vocis (2014)
Grupo Alfonso X El Sabio (2010)
Grupo Barroco de la Escuela Superior de Música Reina Sofía (2020)
Grupo de Música Antigua (2011)
Grupo Infantil de Danza La Esteva (2001)
Grupo de Música Barroca La Folía (1999, 2009)
Grupo Polifónico de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Jaén (2017, 2019)
Harmonia del Parnàs (2016)
Harmonica Sphaera (2006)
Hespèrion XXI (2012)
Ibn Zaydun (2000)
Il Giardino Armonico (2017)
Il Parlamento (2009)
Íliber Ensemble (2020)
Intavolatura (2007)
Joven Orquesta Barroca de Andalucía (2014)
Karam Abdelhamid & Al Maqam (2015)
Klezmática (2018)
L'Amoroso (1999)
L'Apothéose (2018)
L'Assemblée des Honestes Curieux (2002)
L'Estro d'Orfeo (2019)
La Bellemont (2018)
La Caravaggia (2007)
La Folía (véase Grupo de música barroca La Folía)
La Fontegara México (2017)
La Grande Chapelle (2005, 2008, 2012, 2013)
La Guirlande (2020)
La Hispanoflamenca (2010)
La Real Cámara (2002, 2015, 2020)
La Ritirata (2014)
La Tempestad, grupo de cámara de la Orquesta Barroca de Sevilla (1997)
La Trulla de Bozes (2001, 2006)
Labyrinto (1998)
Laberyntos Ingeniosos (2011)
Lachrimae Consort Paris (2009)
Las Arpas Sonorosas (2016)[19]
Les Sacqueboutiers de Toulouse (2007)
Looking back (2010)
Los Afectos Diversos (2020)
Los Músicos de Su Alteza (2002, 2005, 2016)
Los Músicos de Urueña (2016)
Los Músicos del Buen Retiro (2006)
Los Títeres del Asombrajo (2012)
Marizápalos (2013)
Metamorphosis (1999)
Millennium (2001)
Ministriles de Marsias (2009)
Ministriles del Coro Barroco de Andalucía (2010)
More Hispano (2011)
Musica Alchemica (2019)
Música Antigua de Chamberí (1997)
Música Ficta (1999, 2013)
Música Intavolata (2015)
Música Práctica (2000)
Música Prima (2011)
Nassim Al-Andalus (1997)
Neapolis Ensemble (2019)
Nereydas (2019)
Numen Ensemble (2012, 2014)
Orchestra of the Renaissance (2001)
Orfeón de Granada (2013, 2016, 2017, 2019)
Orfeón Santo Reino "Cajasur" de Jaén (2008-2019)
Orpheon Consort (2005)
Orquesta Ad Libitum (2016)
Orquesta Barroca Casa da Música (2010)
Orquesta Barroca de Sevilla (2000, 2003-2011, 2016, 2019, 2020; véase también La Tempestad y Solistas de la Orquesta Barroca de Sevilla)

19 Concierto de presentación del grupo.

Orquesta de Córdoba (2011, 2013, 2015)
Orquesta de la Universidad de Jaén (2017-2019)
Orquesta de Profesores del Conservatorio Profesional de Música "Ramón Garay" de Jaén (2019)
Orquesta de Pulso y Púa "Isaac Albéniz" (2018, 2019)
Orquesta del Conservatorio Superior de Música "Victoria Eugenia" de Granada (2017)
Orquesta Musicum Consensus (2016)
Orquesta Sinfónica Ciudad de Baeza (2019)
Poema Harmónico (1998)
Pro Cantione Antiqua (2001)
Profesores y alumnos del Taller de ornamentación e improvisación en la música del Renacimiento y del Barroco (2015)
Psallentes (2016)
Pueri Cantores Málaga de la Fundación Victoria (2019)
Real Capilla del Pópulo (2017, 2020)
Real Compañía Ópera de Cámara (2003)
Recóndita Armonía Ensemble (2018)
Rosenberg Kapelle (1998)
Salix Cantor (2016)
Schola Antiqua (2004, 2018)
Schola Gregoriana del Pontificio Instituto di Musica Sacra de Roma (2019)
Schola Gregoriana Hispana (2001, 2007, 2011, 2017)
Schola Pueri Cantores de la Catedral de Granada (2018)
Serendipia Ensemble (2020)
Sete Lágrimas (2010)
Silva de Sirenas (2010, 2017)
Solistas del Coro Barroco de Andalucía (2010)
Solistas de la Catedral de St. Paul (2006)
Solistas de la Compañía Teatro del Príncipe (2007)
Solistas de la Orquesta Barroca de Sevilla (2012, 2017)
Sollazzo Ensemble (2019)
Sparus Aurata (2016-2018)
Syntagma Musicum (2005, 2006, 2012, 2015, 2018)
Syntagma Musicum en Danza (2005, 2008)
The Brabant Ensemble (2010)
The Cambridge Vocal Quartet (2008)
The Harp Consort (1998)
The Hilliard Ensemble (2009)
The Marian Consort (2019)
The Tallis Scholars (2008)
Tiento Nuovo (2019)
Tricordes (2014)
Trío Barroco Ensemble Literes (1998)
Trío Le Je-Ne-Scay-Quoy (1999)
Triorganum (2008-2012)
Trombetta Antiqua (2012, 2013)
Twelve Strings (2020)
Vandalia (2017)
Veterum Musicae (2018)
Viana Consort (2004)
Vientos del Sur (2013)
Vozes del Ayre (2015, 2020)
Windu Quartet (2018)
Xauen Cathedral Brass (2016, 2019)
Yolotli. Coro de Mujeres de los Pueblos Indígenas de México (2017)
Zarambeques (2010)
Zéjel (2014)

3.2 Directores (170)

Ábalos, Ignacio (2017-2019)
Abeele, Hendrik Vanden (2016)
Ajbar, Hamid (2015)
Almécija, David (2012)
Alqhai, Fahmi (2008, 2014)
Álvarez, Calia (2009)
Andrade, Alexandre (2013)
Antonini, Giovanni (2017)
Armijo, Leticia (2017)
Arroyo, María del Carmen (2006)
Asensio, Juan Carlos (2004, 2018)
Ayala Herrera, Isabel María (2012, 2013)
Báez Cervantes, Luis (2016)
Balestracci, Guido (1999)
Barroso, Jesús (2015)
Bernaza, Daniel (2009)
Biggi, Francis (2009)
Biondi, Fabio (2019)
Bonet, Pedro (1999, 2009)
Brown, Mark (2001)

Budzińska-Bennett, Agnieszka (2018)
Cabré, Josep (2001)
Canihac, Jean-Pierre (2007)
Carlo, Andrea de (2017)
Carmona, Antonio (2019)
Carretero, Pilar (2006-2009)
Castillo Ferreira, Mercedes (2011-2014, 2016, 2017)
Catalunya, David (2011)
Cea Galán, Andrés (2001, 2009)
Cheetham, Richard (2001)
Coll, Lluís (2007)
Danilevskaia, Anna (2019)
Delgado, Luis (2016)
Egüez, Eduardo (2011, 2013)
Elakel, Mohamed (1997)
Faria, Filipe (2010)
Fasolis, Diego (2006, 2009)
Fernández, Lixsania (2018)
Figueiredo, Nicolau de (2007)
Florio, Antonio (2010)
Foulon, Philippe (2009)
Frisch, Jean-Christophe (2009)
Gámez, Josefa María (2017, 2019)
Gandía, Pedro (2000)
García Alarcón, Leonardo (2003, 2005)
García de la Torre, Cristina (2006-2011, 2013-2019)
García de Paz, Marco Antonio (2020)
García Miranda, Pablo (2007-2011, 2017, 2018, 2020)
García Villacañas, Manuel (2009, 2014, 2015)
García Ortega, Jorge Enrique (2017-2020)
García Sánchez, Albano (2016, 2019)
García Sánchez, María Jesús (2018-2020)
García-Bernalt, Bernardo (2006)
Garrido, Gabriel (2007)
Gershensohn, Óscar (1997, 2004)
González Marín, Luis Antonio (2002, 2005, 2016)
Gordillo, Francisco Javier (2005, 2006, 2008, 2012, 2015, 2018)
Gosfield, Avery (2009)
Guerrero Elorza, Pablo (2017, 2019)
Heras Casado, Pablo (2002, 2007)
Hernández Pastor, José (2006)
Herrera Rubio, Antonio (2009-2010)
Hidalgo, Miguel (2011)
Huggett, Mónica (2005)
Illán, Javier Ulises (2019)
Janeiro, João Paulo (2010)
Jiménez Cavallé, Pedro (2009)
Jiménez Rodríguez, Dulcenombre (2013-2019)
Jiménez Rodríguez, Inmaculada (2008-2012, 2014-2019)
Jiménez Salas, Juan Antonio (2018, 2019)
Jódar, Jose Ramón (2018-2020)
Kang, Suyeon (2019)
Kraemer, Manfredo (2008)
Ladrette, Antoine (2006)
Lara, Francisco Javier (2001, 2007, 2011, 2017)
Lawrence-King, Andrew (1998)
Lázaro, Alicia (2001)
Lera, Leonor de (2019)
Lesne, Brigitte (2009)
Llorente Bastidas, Ramón (2016)
López Banzo, Eduardo (2004, 2011, 2013, 2015, 2020)
López Santos, Abdón (2019)
López Monreal, José Manuel (2004)
Lozano Virumbrales, Luis (2010)
Magraner, Carles (1998, 2000, 2011, 2020)
Mallavibarrena, Raúl (1999, 2013)
Marín, Jerónimo (2015)
Márquez, Héctor Eliel (2012-2014, 2018)
Martín, María Luisa (2001)
Martínez, Juan Luis (2000)
Martínez Pueyo, Luis (2020)
McCleery, Rory (2019)
Mena, Carlos (2015)
Millán, Tony (1997)
Montagut, Marian Rosa (2016)
Moreno, Emilio (2002-2003, 2015, 2020)
Moreno, Israel (2020)
Mulder, Juan Carlos de (2007)
Muñoz, Enrique (2020)
Muñoz de la Vega, Enrique (2020)
Navarrete Orzáez, Adrián (2008)
Nevel, Erik van (1999)

Noone, Michael (2004, 2011)
Obregón, Josetxu (2014)
Olavide, Begoña (2011)
Onofri, Enrico (2010-2011, 2016)
Orozco, Francisco (2011)
Otero, Juan Bautista (2003)
Padilla, Juan Francisco (2007)
Palomar, Lirio José (2010)
Pandolfo, Paolo (1998)
Paniagua, Eduardo (2011)
Parrilla, Vicente (2011)
Pastor, José Luis (2016)
Paz, Teresa (2015, 2016)
Peixoto, Sérgio (2010)
Perales, Francesc (2011)
Pérès, Marcel (2011)
Pérez Molina, Ángel Luis (2017, 2019)
Pérez Valera, Fernando (2004, 2006, 2007, 2011-2017, 2019, 2020)
Phillips, Peter (2008)
Pino Romero, Antonio del (2013, 2019)
Pinteño, Daniel (2017, 2020)
Pok, Frantisek (1998)
Prassl, Franz Karl (2019)
Prego, Ignacio (2019)
Prittwitz, Andreas (2010)
Ramírez López-Villalta, Rafael (2012)
Ramos, Lorenzo (2015)
Ramos, Ramón (2012, 2019)
Recasens, Albert (2008, 2012, 2013)
Recasens, Àngel (2004, 2005)
Rees, Owen (2007, 2016, 2017)
Rice, Stephen (2010)
Rivera, Juan Carlos (2000, 2004)
Rodrigo Herrera, Juan Ignacio (2019)
Rodríguez Morata, Jorge (2013-2015, 2019)
Rodríguez, Nacho (2020)
Ruiz Montes, Francisco (2007, 2016)
Sáenz-López, Javier (2003, 2005, 2013)
Salas, Alonso (2001, 2005)
Samsaoui, Aziz (1997, 2018)
Sánchez Mascuñano, Felipe (2013)
Sánchez, Miguel (1998, 2012)
Sandúa, Carlos (2001, 2006)
Savall, Jordi (2003, 2012)
Sebastián, Alfonso (2020)
Semerádová, Jana (2018)
Serghini, Mohamed Al-Arabi (1998)
Serrano, Isabel (2006)
Silva, Luiz Alves da (2010)
Solinís, Enrike (2018)
Soriano, Fabio (2019)
Stöcker, Christoph (2006)
Tamayo, Darío (2020)
Teixeira, Pedro (2018)
Temes, José Luis (2011)
Thomas, Michael (2014)
Torralba, Antonio (2000)
Torrellas, Germán (1998)
Trujillo, José Gregorio (2017-2019)
Tsiamulis, Hristos (1999)
Tubéry, Jean (2015, 2018)
Vázquez, José (2005)
Vellard, Dominique (2002)
Vico Robles, Antonio (2009, 2010)
Vilamajó, Lluís (2007-2011)
Weibel, Mathias (2010)
Yera, Javier (2016, 2019)
Zapico, Aarón (2008, 2017)

3.3 Solistas vocales (104)

Abdelsam, Rachid ben (contratenor) (2009)
Agúndez, Delia (soprano) (2020)
Alcaide, Ana (voz) (2014)
Alemán, Olalla (soprano) (2016)
Almajano, Marta (soprano) (2000, 2012)
Almeda, Inmaculada (soprano) (2013)
Álvarez, Mari Luz (soprano) (2002, 2003, 2006)
Amo, Alicia (soprano) (2019, 2020)
Amps, Kym (soprano) (2000, 2005)
Andueza, Raquel (soprano) (2005, 2006, 2010, 2013)

Aunión, Sergio (tenor) (2020)
Bayón, Cristina (soprano) (2005, 2010, 2017)
Bento, Hélder (tenor) (2010)
Blasco, Mariví (soprano) (2008, 2015)
Boix, María Eugenia (soprano) (2008, 2016)
Braga Simões, Eva (soprano) (2010)
Brown, Jonathan (bajo) (2008, 2009)
Caihuela, Lucía (soprano) (2018)
Carazo, César (voz) (2011, 2016)
Carretero, Pilar (soprano) (2008)
Casanova, Èlia (soprano) (2020)
Casariego, Lola (mezzosoprano) (2003)
Casas, Manuel (tenor) (2012)
Chambers, Mark J. (contratenor) (2011)
Coma-Alabert, Gemma (tiple) (2005)
Cordero, Caridad (soprano) (2019)
Cruz, Maylín (soprano) (2020)
Espada, María (soprano) (2006, 2009, 2011)
Esteban, Pilar (soprano) (2011)
Fernández, Adriana (soprano) (2003)
Fernández, Lixsania (soprano) (2018)
Gamo, José (barítono) (2009)
García Aréjula, Jesús (barítono) (2011)
García Ortega, Jorge Enrique (contratenor) (2016-2018, 2020)
García, María Dolores (voz) (2012)
García-López, Pablo (tenor) (2013)
Guerbós, Cristina (mezzosoprano) (2013)
Guerrero, Rodrigo (bajo) (2017)
Haas, Betsabée (soprano) (2003)
Hernández Pastor, José (altus) (2005-2007)
Hernández, Miguel Ángel (contratenor) (2019)
Hinojosa, María (soprano) (2007, 2016, 2018)
Huete, Ana (soprano) (2000)
Infante, Marta (mezzosoprano) (2011, 2016)
Jiménez, Esmeralda (soprano) (2009)
Jiménez, María Dolores (soprano) (2018)
Jódar, Jose Ramón (voz) (2018-2020)
Karbasi, Mor (voz) (2014)
Kiehr, María Cristina (soprano) (2016)
Kusa, Bárbara (soprano) (2013)
Lamy, Hervé (tenor) (2005)
Lázaro, Yolanda (soprano) (2009)
Llorens, Patricia (soprano) (2003)
Lojendio, Raquel (soprano) (2017)
Matos, Tiago (bajo) (2010)
Marone, María (voz) (2019)
Martínez Boj, Laura (soprano) (2020)
Martínez, Paz (alto) (2017)
Melia, Jeni (soprano) (2006)
Mena, Carlos (contratenor) (2006, 2007, 2015)
Mihalcová, Stanka (soprano) (2018)
Mineccia, Filippo (contratenor) (2016, 2019)
Molinero, Juana (soprano) (2017)
Moncayo, Susanna (mezzosoprano) (2011)
Morales, María del Coral (soprano) (2013, 2017)
Morata, Jorge Juan (tenor) (2018)
Moreno, Israel (tenor) (2020)
Narbona, César (tenor) (2017)
Olavide, Begoña (voz) (2011)
Olivé, Josep Ramón (tenor) (2009)
Orozco, Francisco (voz) (2011)
Pacetti, Luis M. (tenor) (2019)
Peña, Aurora (soprano) (2017)
Peña, Juan (tenor) (2018)
Pereira, Joana (soprano) (2010)
Pérez Molina, Ángel Luis (tenor) (2016)
Petroni, Luigi (tenor) (2003)
Pinto, Annya (soprano) (2020)
Pitarch, Olga (soprano) (2003, 2008)
Plata, Verónica (soprano) (2014, 2015, 2018-2020)
Psonis, Dimitris (cantor) (1999)
Puerta, Jorge (tenor) (2020)
Rey, Ana (soprano) (2015)
Rial, Nuria (soprano) (2003, 2004)
Ricart, Jordi (barítono) (2001, 2011, 2015)
Rodríguez Cusí, Marina (mezzosoprano) (2008)
Rodríguez, Miguel (bajo) (2019)
Rosique, Ruth (soprano) (1999, 2016)
Rosique, Sara (soprano) (2008, 2009)
Sagastume Balsategui, David (alto) (2006)
Sancho, Juan (tenor) (2008, 2014)
Sara, Brenda (soprano) (2020)

Sheen, Céline (soprano) (2005)
Serrano Chumilla, Natalia (soprano) (2016)
Sésar, Patricia (soprano) (2009)
Shi-Chiao, Tu (contratenor) (1998)
Tabbush, Nora (2017)
Tapia, Samuel (alto) (2020)
Toranzo, Tomás (tenor) (2019)
Troupova, Irena (soprano) (2005)
Valente, Joana (contralto) (2010)
Van der Veken, Linde (alto) (2009)
Zanasi, Furio (barítono) (2005, 2011)

3.4 Solistas instrumentales (186)[20]

Ábalos, Ignacio (violín) (2019)
Abramovich, Ariel (vihuela de mano) (2005, 2007, 2016)
Águeda, Sara (arpa) (2019)
Alcaide Roldán, Vicente (trompeta natural) (2008-2013)
Alcaide, Ana (nykelharpa) (2014)
Alqhai, Fahmi (viola da gamba) (2008, 2011)
Andrade, Alexandre (traverso barroco) (2013)
Arribas, Jorge (acordeón y flautas) (2019)
Artigas, Javier (órgano) (2018)
Ávila, Gabriel (órgano) (2019)
Báez Cervantes, Santiago (órgano) (2012, 2013)
Balestracci, Guido (viola de gamba) (1999)
Banda, Beatriz de la (laúd y guitarra barroca) (2015)
Barciela, Baldomero (viola de gamba) (2002)
Becu, Wim (sacabuche) (2010)
Biondi, Fabio (violín) (2019)
Boadella, Sergi (violonchelo) (1999)
Boneto, Pedro (flauta de pico) (1999, 2009)
Boronat Sanz, Joan (órgano) (2020)
Bosch, Renée (viola da gamba) (1998, 2001)
Bucci, Davide (órgano) (2019)
Buitrago García, Juan Alberto (piano) (2006-2011, 2013-2019)
Campo, Eva del (clave) (2019)
Cantalapiedra, Pablo (percusiones históricas) (2020)
Carazo, César (viola de brazo) (2010, 2011, 2016)
Cardin, Michel (laúd de trece órdenes) (2006)
Carlo, Andrea de (viola da gamba) (2017)
Casal, Alejandro (clave y órgano) (2012, 2017)
Casas, Manuel (laúd) (2012)
Cases, Robert (guitarra y vihuela) (2020)
Cea Galán, Andrés (órgano) (2007-2011, 2015)
Checa Moreno, Juan Manuel (piano) (2015)
Cid, Arturo (saxo) (2015)
Colley, Bill (psalterio, ud, percusiones) (2014)
Craddock, Michael (guitarra renacentista) (2012)
Cruz, Eloy (guitarra) (2017)
Danilevskaia, Anna (fiddle) (2019)
Delgado Parra, Gustavo (órgano) (2017)
Delgado, Luis (zanfona, guitarro y percusiones) (2016)
Díaz-Latorre, Xavier (guitarra) (2011)
Duro, Antonio (guitarra romántica) (2015)
Egüez, Eduardo (guitarra) (2013)
Espasa, Dani (clave) (2019)
Estevan, Pedro (percusiones) (1999, 2011, 2012)
Fernández, Alfred (vihuela) (2006, 2012)
Fernández, José Ignacio (guitarra y cítara) (2020)
Fernández, Lixsania (viola da gamba) (2018)
Forst, Bruno (órgano) (2015)
Fresco, Roberto (órgano) (2014)
Fuentes, Juan Ramón (fagot) (2019)
Galaz, Diego (violín y zanfoña) (2019)
Gallego, Óscar (viola da gamba) (2015)
Gallén, Ricardo (guitarra romántica) (2012)
Gámez, Josefa María (órgano) (2007, 2008)
García Gil, Patricia (pianoforte) (2020)
García, María Dolores (percusión) (2012)
Ghielmi, Lorenzo (órgano) (2011)
Girba, Pedro (traverso barroco) (2012)
Gómez Hurtado, Alejandro (trompeta natural) (2012, 2013)
Gómez-Serranillos, Isabel (chelo barroco) (2013)
Goodwin, Christopher (laúd) (2006)
Granero, Laura (fortepiano) (2018)
Grisvard, Philippe (órgano) (2013)
Gutiérrez, Salvador (guitarra) (2014)
Harada, Rumiko (clave) (1997)

20 No se consignan los nombres de los solistas instrumentales que forman parte de un grupo de cuatro miembros o más.

Heras, Alberto de las (órgano) (2008-2012, 2016)
Heringman, Jacob (vihuela de mano) (2016)
Higueras, Diego (piano) (2012)
Horro, Abigaíl R. (arpa y flautas) (2014)
Huggett, Monica (violín) (2005)
Jalôto, Fernando Miguel (clave) (2010)
Janeiro, João Paulo (órgano) (2015)
Jódar, Jose Ramón (guitarra y bandurria) (2018-2020)
Kang, Suyeon (violín) (2019)
Kouraichi, Mouhssine (darbuga, percusión) (2014)
Kraemer, Manfredo (violín) (2008)
Kurosaki, Hiro (violín) (2014)
Ladrette, Antoine (violonchelo barroco) (2003)
Lafourcade, Octavio (tiorba) (1998)
Lamazares, Madalit (piano) (2020)
Landart Ercilla, Esteban (órgano) (2007)
Lawrence-King, Andrew (arpa) (1998)
Lera, Leonor de (violín barroco) (2019)
Llopis, Nuria (arpa) (1997)
Magraner, Carles (viola de gamba) (1998, 2000, 2020)
Marías, Álvaro (flauta de pico y travesera barroca) (1998)
Marina, Sara (organetto, clavisimbalum, trompeta marina, darbouka y adufe) (2015, 2020)
Maroto, Moisés (flauta de pico) (2020)
Martín, Iván (piano) (2011)
Martínez, Eduard (clave) (2015, 2020)
Martínez Pueyo, Luis (traverso) (2020)
Martínez, Mari Luz (laúd) (2010, 2017)
Massa, Sandra (órgano) (2016-2018)
Mata, Aldo (violonchelo) (2018)
Mayhuire, Ernesto (guitarra clásico-romántica) (2012)
Millán, Tony (clave) (1997)
Minguillón, Manuel (vihuela) (2012)
Miranda, Ricardo (piano) (2017)
Mkrtchyan, Silvia (piano) (2013)
Monroy, Juanjo (laúd renacentista y guitarra barroca) (2005, 2008, 2009, 2012)
Montesinos, Carlos (violonchelo barroco) (2019)
Moreno, Emilio (violín y viola) (2003, 2020)
Moreno, Inés (clave) (2019)
Moreno, José Miguel (vihuela y guitarra barroca) (1999, 2009)
Moreno, Leisberth (órgano) (2019)
Mulder, Juan Carlos de (guitarra barroca, archilaúd) (2013)
Muñoz de la Vega, Enrique (guitarra) (2020)
Muñoz Teruel, Enrique (guitarra) (2020)
Muñoz, Rafael (tiorba) (2018)
Narvey, Benjamin (laúd) (2012)
Navarro, Raúl (fagot) (2019)
Núñez, Javier (clave) (2019)
O'Dette, Paul (laúd) (2006)
Obregón, Josetxu (violonchelo) (2014)
Olavide, Begoña (salterio) (2011)
Orcha, Agustín (contrabajo barroco) (2019)
Orozco, Francisco (guitarra, vihuela y laúd) (2011)
Padilla, Juan Francisco (laúd) (2014)
Paiva, Rui (órgano) (2010)
Palau, Jordi (flauta) (1999)
Paniagua, Eduardo (salterio, flautas y coro) (2011, 2017)
Parada, Andrés (oboe) (2019)
Parrilla, Vicente (flautas de pico) (2011)
Pastor, José Luis (cuerdas medievales) (2012, 2016)
Pedrero, Juan María (órgano) (2012)
Peñalver, Guillermo (flauta travesera) (1997, 1998, 2000, 2012)
Pino, Antonio del (órgano) (2019)
Pinteño, Daniel (violín) (2020)
Prego, Ignacio (clave) (2019)
Psonis, Dimitri (laúd y tamburo) (1999, 2012)
Puerto, Laura (arpa, clavecín) (2016, 2018)
Pupulin, Margherita (violín) (2013)
Ramírez López-Villalta, Rafael (trompeta) (2008-2012)
Rey Sola, Martín (piano) (2011)
Rico, Ventura (viola da gamba) (1997, 1998, 2017)
Rigou, Luis (aerófonos andinos) (2013)
Rincón, Miguel (laúd barroco) (2020)
Rivera, Juan Carlos (vihuela y guitarra) (1998, 2000, 2006)
Rodríguez Cuadros, Ricardo (piano) (2015)
Rodríguez, Rita (flauta de pico) (2020)
Rodríguez, Rosa (clave) (1998)
Ros, Pere (viola de gamba) (1998)
Rossi, Leonardo (violín) (1997)
Rozemblum, Jorge (cítola, pandero y voz) (2017)
Rubia, Juan de la (órgano) (2014)
Rubio Martínez, Francisco (corneta) (2007)

Ruibérriz, Rafael (flauta) (2012)
Ruiz, Mabel (vihuela y tiorba) (2005, 2008, 2009, 2012)
Ruiz, Mercedes (violonchelo) (2012, 2015, 2017)
Ruiz, Sara (viola da gamba) (2018)
Sáez Conde, Daniel (rabel bajo y colascione) (2020)
Sampedro, Ángel (violín) (1997)
Sampedro, Jesús (órgano) (2012)
Samsaoui, Aziz (kanún y laúd) (1997, 2014)
Sanches, Hugo Soeiro (laúd, vihuela y guitarra) (2006)
Sánchez, Jesús (guitarra renacentista y barroca) (2006, 2012)
Savall, Jordi (rebec y rebab) (2012)
Sebastián, Alfonso (clave) (2020)
Semerádová, Jana (travereso) (2018)
Serrano, Isabel (violín) (2003)
Sheiferth, Rainer (guitarras, bouzouki) (2014)
Smith, Hopkinson (laúd y guitarra barroca) (2002)
Solinís, Enrike (laúd y tiorba) (2011, 2018)
Soriano, Aníbal (guitarra barroca y tiorba) (2013)
Soriano, Fabio (flautas) (2019)
Stehouwer, Floris (vihuela y laúd) (2012)
Stinders, Hermann (órgano) (2009)
Tamayo, Darío (clave) (2020)
Torralba, Antonio (flauta) (2020)
Tsiamulis, Christos (voz, liras, ney, kaval, tambura) (1999)
Tubéry, Jean (cornetto y flauta) (2013, 2018)
Tur Bonet, Lina (violín) (2014, 2019)
Turina, Guillermo (violonchelo barroco) (2019)
Varvara (piano) (2017)
Vatsel, Margu (pianoforte y piano) (1999)
Vaz, João (órgano) (2010)
Verdin, Joris (órgano) (2010)
Veríssimo, Filipe (órgano) (2010)
Vilas, Manuel (arpa) (2016)
Villalba, Emilio (arpa, viola de teclas, zanfona, laúd árabe y cítola) (2015, 2020)
Villar, Alejandro (flautas de pico) (2019)
Vera Trillo, Carmen (flauta travesera) (2020)
Yera, Javier (trombón) (2019)
Zacharias, Christian (piano) (2014)
Zafra de la Chica, Javier (oboe) (2020)
Zambrano, Raúl (guitarra) (2017)

4 Compositores programados (808)[21]

ca. = circa
fl. = floruit (*periodo de actividad*)
n. = *nacimiento*
† = *fallecimiento*

4.1 Compositores ibéricos e iberoamericanos (405)

Ábalos, Hermanos (siglo XX)
Abbas, Yehudá Aben (siglo XII)
Aguado García, Dionisio (1784-1849)
Aguilá, Fernando (n.1982)
Aguilera de Heredia, Sebastián (1561?-1627)
Álamo Berzosa, Guillermo (1913-1993)
Albéniz y Basanta, Pedro (1795-1855)
Albero, Sebastián de (1722-1756)
Alcaraz, Albert J. (n.1978)
Aldomar, Pere Joan (siglos XV-XVI)
Alén Rodríguez, Andrés (n.1950)
Alfaro, Pedro (n.19??)
Alfonso X el Sabio (1221-1284)
Alfonso, Sebastián (1616-1692)
Aliseda, Jerónimo de (*ca.* 1548-1591)
Aliseda, Santos de (†1580)
Álvarez Fernández, Calixto (n.1938)
Álvarez Mediavilla, Fermín María (1833-1898)
Anchieta, Juan de (*ca.* 1462-1523)
Arab, Ibn (1165-1250)
Aragüés, Juan Antonio (*ca.* 1710-1793)
Aramburu Martínez de San Vicente, Luis de (1905-1999)
Aranda, Luis de (*ca.* 1567-1627)
Arañés [Arañiés, Aranyés], Juan (siglo XVII)
Araujo, Juan de (1648-1712)
Araújo, Pedro de (*fl. ca.* 1662)
Arce Ollera, Juan José de (1748-1777)
Arizu, Miguel de (*ca.* 1595-1642)
Arolas, Eduardo (1892-1924)

21 Los nombres y apellidos de los compositores, así como su cronología, se han normalizado con arreglo al *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Emilio Casares Rodicio (dir.), 10 vols. Madrid, Sociedad General de Autores, 1999-2002, y al *Grove Music Online*, ed. electrónica de Laura Macy. <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic>.

Arras, Moniot d' (siglo XIII)
Arriaga Balzola, Juan Crisóstomo de (1806-1826)
Ávila, Juan de (†1615)
Avondano, Pedro António (1714-1782)
Avondano, Pietro Giorgio (1692-*ca.* 1750/52)
Baena, Lope de (†*ca.* 1506)
Baguer, Carlos (1768-1808)
Balius y Vila, Jaime (1750-1822)
Baptista, Francisco Xavier (†1797)
Baptista, Gracia (siglo XVI)
Basset, Vicente (1719-1764)
Bedmar Encinas, Luis (n.1932)
Bermúdez, Pedro (*fl.* 1574-1604)
Bermudo, Juan (*ca.* 1510-desp.1560)
Billoni, Santiago (*ca.* 1700-*ca.* 1763)
Blanco, Hugo (1940-2015)
Blas y Sandoval, Alfonso de (1683-1732)
Boccherini, Luigi (1743-1805)
Braga, Antonio Correia (*ca.* 1695)
Briceño, Luis de (*ca.* 1580-1626?)
Brito, Esteban [Estêvao] de (*ca.* 1577-1641)
Brocarte Sáenz de Tejada, Antonio (1629-1696)
Bruna, Pablo (1611-1679)
Brunetti, Gaetano (*ca.* 1744-1798)
Busca de Sagastizábal, Ignacio (1868-1950)
Busto, Javier (n.1949)
Butler, Henry [Enrique Botelero] (†1652)
Cabanilles [Cabanillas] Barberá, Juan Bautista (1644-1712)
Cabezón, Antonio de (1510-1566)
Cabezón, Hernando de (1541-1602)
Cádiz, Rodrigo F. (n.1972)
Canales, Manuel Braulio (1747-1786)
Cangiano, Liliana (1951-1997)
Capó, Bobby (1922-1989)
Carabajal, Agustín (1933-1975)
Cardoso, Manuel (1566-1650)
Cardoso Krieger, Jorge Rubén (n.1949)
Carreira, Antonio (†1593)
Carreño, Inocente (1919)
Carrillo, César Alejandro (1957)
Carrillo Alarcón, Álvaro (1920-1969)
Carrillo Díaz, Isolina (1907-1996)
Carrión y León, Jerónimo de (*ca.* 1661-1721)
Casanovas Bertran, Narcís (1747-1799)
Cascante, José de (*ca.* 1630-1702)
Castellanos, Rafael Antonio (*ca.* 1725-1792)
Castillo, Manuel del (1930-2005)
Castro, Juan Blas de (1561-1631)
Ceballos, Rodrigo de (*ca.* 1530-1581)
Cererols Fornells, Joan (1618-1680)
Ceruti, Roque (1688-1760)
Chavarría, Roque Jacinto de (1688-1719)
Chazarreta, Andrés A. (1876-1960)
Chekara, Abdessaddek (siglo XX)
Cid Franco, Arturo (n.196?)
Cobiella Cuevas, Luis (1925-2013)
Codax, Martín (siglo XIII)
Compay Segundo [Máximo Repilado Muñoz] (1907-2003)
Conceição, Diogo da (siglo XVII)
Contreras, Agustín de (1678-*ca.* 1754)
Corchado, Juan (*fl.* 1725-1728)
Cornago, Johannes (*fl.* 1453-1475)
Coro Los Canasteros (n.1986)
Coronado, Luis (*fl.* 1623-1648)
Corradini, Francisco (*ca.* 1700-1769)
Correa de Araujo, Francisco (1584-1654)
Correa, Fray Manuel [Manoel] (*ca.* 1600-1653)
Corselli, Francisco (1705-1778)
Cotes, Ambrosio de (*ca.* 1550-1603)
Criado, Carlos (n.1977)
Cristo, Pedro de (*ca.* 1550-1618)
Cuadros, Aníbal (siglo XX)
Cuates Castilla, Los (*ca.* 1930)
Daza, Esteban (*ca.* 1537-*ca.* 1591)
Delgado Montero, Francisco (1719-1792)
Díaz Besón, Gabriel (*ca.* 1590-1638)
Díaz, Hermanos (siglo XX)
Donostia, José Antonio de [Padre Donostia] (1886-1956)
Durango, Juan de (1632-1696)
Durango, Matías de (1636-1698)
Durón de Ortega, Diego (1653-1731)
Durón Picazo, Sebastián (1660-1716)

Elberdin, Josu (n.1976)
Eleta Almarán, Carlos (1918-2013)
Elízaga Prado, José Mariano (1786-1842)
Encina, Juan del (1468-1529/30)
Escobar, Luis Antonio (1925-1993)
Escobar, Pedro de (*ca.* 1465/70-*ca.* 1535/54)
Eslava Elizondo, Miguel Hilarión (1807-1878)
Español, José (*ca.* 1690-1758)
Espinoza, Julio Santos (1928-1989)
Esquivel Barahona, Juan de (*ca.* 1561-*ca.* 1615)
Esteve Grimau, Pablo (*ca.* 1730-1794)
Expósito, Virgilio Hugo (1924-1997)
Ezra, Abraham Ibn (1089-1167)
Ezra, Moshé Ibn (*ca.* 1055-*ca.* 1135)
Fàbregas, Josep (†*ca.* 1790)
Facco, Giaccomo (1676-1753)
Falla, Manuel de (1876-1946)
Farrés, Osvaldo (1902-1985)
Ferandiere, Fernando (*ca.* 1776-1838)
Fernández de Huete, Diego (*ca.* 1650-*ca.* 1710)
Fernández Garzón, Diego (*fl.* 1588-desp.1618?)
Fernández Palero, Francisco (†1597)
Fernández, Gaspar (1565/70-1629)
Ferrer Bargalló, Anselm Josep (1882-1969)
Fetén, Fetén (n.2009)
Filiberto, Juan de Dios (1885-1964)
Flecha el Viejo, Mateo (*ca.* 1481-*ca.* 1553)
Fleury, Abel (1903-1958)
Flores, Pedro (1894-1979)
Francés de Iribarren, Juan (1699-1767)
Franco, Hernando (*ca.* 1530-1585)
Fuenllana, Miguel de (1525-*ca.* 1605)
Fuentes, Pascual (1721-1768)
Furió, Pedro (1688-1780)
Gabaráin Azurmendi, Cesáreo (1936-1991)
Gabirol, Salomón aben (*ca.* 1020-1057)
García Abril, Antón (n.1933)
García de Céspedes, Juan (*ca.* 1619-1678)
García de la Torre, Cristina (n.1979)
García de Salazar, Juan (1639-1710)
García Fajer, Francisco Javier [El Españoleto] (1730-1809)
García Román, José (n.1945)
García Villacañas, Manuel (n.1968)
García, Juan Alfonso (1935-2015)
García, Manuel [Manuel del Pópulo Vicente Rodríguez] (1775-1832)
Gardel, Carlos (1890-1935)
Gargallo, Luis (1636-1682)
Garro, Francisco (†1623)
Gavaudan (*fl.* 1195-1211)
Gil, Alfredo (1915-1999)
Gómez, Vicente (1754/55-1830)
Góngora, Luis de (1561-1627)
González de Mendoza, Jerónimo (*fl.* 1633)
Granados, Enrique (1867-1916)
Guadix, Al-Shushtarî de (1203-1269)
Guastavino, Carlos (1912-2000)
Guerau, Francisco (1649-1722)
Guerreo, Antonio (†1776)
Guerrero, Francisco (1528-1599)
Guerrero, Íñigo (n.19??)
Guerrero, Pedro (*ca.* 1520-desp.1586?)
Guridi, Jesús (1886-1961)
Gutiérrez de los Ríos, Carlos (1742-1795)
Gutiérrez de Padilla, Juan (1590-1664)
Gutiérrez, Pedro Elías (1870-1954)
Hahn, Luis (†1873)
Halffter, Ernesto (1905-1989)
Hernández de Tordesillas, Alonso / Pedro (*fl.* princ. s. XVI)
Hernández Illana, Francisco (*ca.* 1700-1780)
Herrando, José de (*ca.* 1720-1763)
Herrera, Juan de (*ca.* 1665-1738)
Hidalgo, Juan (1612-1685)
Jadif, Insiraf Qoudam (siglo XI)
Jatib, Ibn Al (siglo XIV)
Jerusalem, Ignacio (1707-1769)
Jiménez Abril Tirado, Pedro (1780-1856)
Jiménez Cavallé, Pedro (n.1942)
Jiménez Girón, Eustaquio (1904-1981)
Jiménez Pérez, Roselia (n.1959)
Jiménez, José Alfredo (1926-1973)
Jiménez, Nico (1919-1959)

Juárez, Cristóforo (1900-1980)
Labrat, Dunásh Ben (siglo XI)
Laserna, Blas de (1751-1816)
Laurens, Pedro (1902-1972)
Lauro, Antonio (1917-1986)
Ledezma, Víctor (1909-2009)
Leguizamón, Cuchi (1917-2000)
Leitão [Leitón] de Avilés, Manuel (†1630)
León, José (1784-siglo XIX)
Lésbio, António Marques (1639-1709)
Levy, Yehudá ha (*ca.* 1075-1161)
Lienas, Juan de (*fl. ca.* 1620-1650)
Literes, Antonio (1673-1747)
Lobo, Alonso (*ca.* 1555-1617)
Lobo, Duarte (*ca.* 1565-1646)
Lopes Morago, Estêvao [Esteban] (*ca.* 1575-desp.1641)
López Capillas, Francisco (1614-1674)
López González, Rafael (1907-1979)
López Montes, José (1977)
López, Miguel (1669-1723)
Luna, Félix (1925-2009)
Luyun, Abu'Utman ibn (1282-1349)
Machado, Manuel (1590-1646)
Madre de Deus, Fray Felipe de la (*ca.* 1630-1688)
Magalhães, Filipe de (*ca.* 1571-1652)
Manalt, Francisco (*ca.* 1710-1759)
Manchicourt, Pierre de (*ca.* 1510-1564)
Manzanero, Armando (n.1935)
Marín, José (1618-1699)
Marqués, Miguel Juan (*fl.* 1641-1661)
Márquez, Héctor Eliel (n.1979)
Martín Ramos, Juan (1709-1789)
Martín y Coll, Antonio (*ca.* 1680- desp.1734)
Martín y Soler, Vicente (1754-1806)
Martínez de Oxinaga, Joaquín (1719-1789)
Martínez, Fray Gerónimo (1ª mitad siglo XVIII)
Martínez, Marianne von [Mariana Martínez] (1744-1812)
Martins, Herivelto (1912-1992)
Mayorga, Juan (*fl.* 1746-1781)
Medina Corpas, Miguel (1675-1758)
Melgás, Diogo Dias (1638-1700)
Mendoza y Lagos, Luis de (1718-1798)
Milán, Luis de (1500?-1561?)
Millán, Francisco (*fl.* 1500)
Minguet e Yrol, Pablo (1736-1739)
Mir y Llusá, Juan (†1779)
Misón, Luis (1727-1761)
Moral, Gustavo (siglos XX-XXI)
Morales, Cristóbal de (*ca.* 1500-1553)
Morata, Ginés de (siglo XVI)
Moreno Torroba, Federico (1891-1982)
Moreno, Francisco Javier (1748-1836)
Morera, Francisco (1731-1793)
Mores, Mariano (1918-2016)
Moretti, Federico (1776-1838)
Moruja, Fernando (1960-2004)
Mudarra, Alonso (*ca.* 1510-1580)
Murcia, Santiago de (1673-1739)
Mursi, Abu-l-Walid Yunus ibn'Isa al-Jabbas (*ca.* 1100)
Nagrella, Shemuel Hanaguid Ibn (993-1055)
Najara, Israel (siglo XVI)
Nájera Sánchez, Víctor (n.1975)
Narváez, Luis de (*ca.* 1505-desp.1549)
Navarro, Chucho (1913-1993)
Navarro, Francisco (*fl.* 1634-1650)
Navarro, Juan (*ca.* 1530-1580)
Navarro, Ramón (n.1934)
Navas, Juan de (*ca.* 1650-1719)
Nebra Blasco, Francisco Javier de (1705-1741)
Nebra Blasco, José de (1702-1768)
Ñico Saquito [Benito Fernández Ortiz] (1901-1982)
Noble, Ramón (1920-1999)
Nunes Garcia, José Maurício (1763-1830)
Ocón y Rivas, Eduardo (1833-1901)
Olmedo Lama, Guadalupe (1856-1889)
Oltra, Manuel (1922-2015)
Orejón y Aparicio, José de (1705-1765)
Oriola, Pere (*fl. ca.* 1470-1480)
Ortega del Villar, Aniceto (1825-1875)
Ortega, Miquel (n.1963)
Ortega, Pedro de (*fl.* 1562-1610)
Ortiz, Diego (1510-1570)

Osete Gasca, Manuel de (*fl.* 1732-1771)
Ovalle, Jaime (1894-1955)
Padilla, Juan de (1605-1673)
Palazón, Francisco (n.1935)
Palou, Berenguer de (siglo XII?)
Paris, Juan (1759-1845)
Patiño, Carlos (1600-1675)
Peñalosa, Francisco de (*ca.* 1470-1528)
Penella Moreno, Manuel (1880-1939)
Peraza, ¿Francisco? ¿II? (*fl. ca.* 1649)
Pérez de Albéniz y Basanta, Pedro (1795-1855)
Pérez de Bocanegra, Juan (*fl.* 1598-1631)
Pérez de Cabrera, Francisco (*fl.* 1613)
Pérez de Camino, Diego (1738-1796)
Pérez Ximeno, Fabián (1587-1654)
Piazzolla, Astor (1921-1992)
Piedade, Soror da (siglo XVIII)
Pineda Tenor, Roberto (n.1973)
Pisador, Diego (*ca.* 1509-1557)
Pixinguinha (1897-1973)
Pla, Josep (*ca.* 1730-1780)
Pla, Juan Bautista (*ca.* 1720-1773)
Ponce, Manuel M. (1882-1948)
Pontac, Diego de (1602-1654)
Pradas Gallén, José (1689-1757)
Puente, Juan Manuel de la (1692-1753)
Quirós, Hernando de (*fl.* 1580-1586)
Quirós, Manuel José de (*fl.* 1696-1765)
Rabassa, Pedro (1683-1767)
Ramírez, Ariel (1921-2010)
Recio, José Manuel (n.1980)
Reguera, Daniel (1912-1963)
Riba, Miguel de (*fl.* princ. siglo XVIII)
Ribeiro, Artur (siglo XX)
Ribera, Antonio de (*fl.* 1500)
Rimonte, Pedro (1565-1627)
Rincón, José Antonio (n.1938)
Riscos, Juan de (*ca.* 1570-1637)
Robledo, Melchor (*ca.* 1510-1586)
Rodil, Antonio (*ca.* 1720-1787)
Rodrigues Coelho, Manoel (*ca.* 1555-*ca.* 1635)
Rodríguez de Hita, Antonio (1725-1787)
Rodríguez de la Vega y Torices, Antonio (*fl.* 1690)
Rodríguez, Ramón (siglo XX)
Rogier, Philippe (*ca.* 1560-1596)
Roldán, Juan (*fl.* 1740-1787)
Román, Juan (*fl.* 1495-1504)
Romero, Mateo [Maestro Capitán] (1575-1647)
Rubia, Juan de la (n.1982)
Ruiz Aznar, Valentín (1902-1972)
Ruiz de Ribayaz, Lucas (antes 1626-desp.1677)
Ruiz Montes, Francisco (1977)
Ruiz Ramírez, Juan (*fl.* 1612-1623)
Ruiz Samaniego, José (*fl.* 1563-1670)
Ruiz, Matías († *ca.* 1708)
Rusi, Abate de (*fl. ca.* 1700)
Sagredo, Humberto (1931-1997)
Salas y Castro, Esteban (1725-1803)
Salazar, Antonio de (*ca.* 1650-1715)
Salazar, Diego José de (1659-1709)
Salgado, Tomás (1698-1751)
Salinas, Francisco de (1513-1590)
Sampayo, Aníbal (1926-2007)
San Juan, José de (*ca.* 1685-*ca.* 1747)
San Lorenzo, Pedro de (siglo XVII)
Santa Cruz, Antonio de (siglo XVII)
Santa María, Fulgencio de (1625-1714)
Santos, José Joaquim dos (1747-1801)
Sanz, Francisco (*ca.* 1660-1732)
Sanz, Gaspar (*ca.* 1640-1710)
Scarlatti, Domenico (1685-1757)
Segovia, Andrés (1893-1987)
Seixas, Carlos (1704-1742)
Selma y Salaverde, Bartolomé de (*ca.* 1580-*ca.* 1640)
Serrano, José Pablo (n.196?)
Serrat, Joan Manuel (n.1943)
Siaba, Sergio (1915-1989)
Silva, Joaquim António da (1848-1880)
Sojo, Vicente Emilio (1887-1974)
Solé, Emilio (n.1985)
Soler, Antonio (1729-1783)
Soler, Montserrat (n.1927)

Solinís, Enrike (n.1974)
Sor Juana Inés de la Cruz (1651-1695)
Sor, Fernando (1778-1839)
Sumaya, Manuel de (1680-1755)
Tafalla, Pedro de (1606-1660)
Tárrega Eixea, Francisco (1852-1909)
Tavares, Manuel (*ca.* 1585-1638)
Teobaldo I de Navarra (1201-1253)
Teodulfo (†821)
Terradellas, Domingo (1711-1751)
Toldrà, Eduardo (1895-1962)
Tollis de la Roca, Mateo (1714-1781)
Tolosa, Bernart de (siglo XII?)
Tolosa, Ramón de (siglo XII)
Torcetta, Gregorio (n.1947)
Tordesillas, Pedro [Hernández de] (*fl.* 1499-1520)
Toro, Daniel de (n.1941)
Torre, Francisco de la (*fl.* 1483-1504)
Torrejón y Velasco, Tomás de (1644-1728)
Torrens, Jaime (1741-1803)
Torres y Martínez Bravo, José de (*ca.* 1670-1738)
Triana, Juan de (*fl.* 1477-1490)
Troilo, Aníbal (1914-1975)
Turina, Joaquín (1882-1949)
Urreda, Juan de (*fl.* 1451-*ca.* 1482)
Vado y Gómez, Juan del (*ca.* 1625-1691)
Valderrábano, Enríquez de (*ca.* 1500-*ca.* 1557)
Valdivia, Juan Pascual (1737-1811)
Valente, Antonio (*fl.* 1565-1580)
Valls, Francisco (1665-1747)
Vaquedano, José de (1642-1711)
Vázquez, Juan (*ca.* 1510-1560)
Venegas de Henestrosa, Luis (*ca.* 1510-*ca.* 1557)
Verardus, Carlos (1449-1599)
Victoria, Tomás Luis de (1548-1611)
Victoriano Cira, Juan (1920-2009)
Vidal, Juan Domingo (1735-1808)
Villalba, Emilio (n.1976)
Villalobos, Heitor (1887-1959)
Villar, Sergio (1914-1956)
Villoldo, Ángel (1861-1919)
Vivanco, Sebastián de (*ca.* 1551-1622)
Zameza Elijalde, José (*ca.* 1726-1796)
Zaydum, Ibn (1003-1071)
Zipoli, Domenico (1688-1726)
Ziryab (789-857)
Zubieta, Francisco (*ca.* 1657-1718)
Zulaica y Arregui, José Gonzalo (véase Donostia, José Antonio de)

4.2. Compositores de otros ámbitos geográficos (403)

Abélard, Pierre (1079-1142)
Agricola, Alexander (*ca.* 1446-1506)
Airardo, Maestro [=Airardus Viciliacensis], (†1150)
Alaskar, Salomón Mosé (1465-1542)
Albinoni, Tommaso (1671-1750)
Allegri, Gregorio (1582-1652)
Alliey, Max (n.1946)
Andriessen, Louis (n.1939)
Anerio, Giovanni Francesco (1567-1630)
Arbeau, Thoinot (1520-1595)
Arcadelt, Jacques (1507?-1568)
Arjkanjelsky, Alexander (1846-1924)
Ashton, Hugh (*ca.* 1485-1558)
Asola, Giammateo (1532?-1609)
Attaingnant, Pierre (*ca.* 1494-1551/52)
Avison, Charles (1709-1770)
Aydem, Señor (véase Haydn, Franz Joseph)
Bach, Carl Philipp Emanuel (1714-1788)
Bach, Johann Bernhard (1676-1749)
Bach, Johann Sebastian (1685-1750)
Bach, Wilhelm Friedemann (1710-1784)
Balbulus, Notker (*ca.* 840-912)
Banchieri, Adriano [Il Disonante] (1568-1634)
Barre, Michel de la (1675-1745)
Barrière, Jean-Baptiste (1707-1747)
Basden, David (n.1957)
Bassani, Giovanni Battista (*ca.* 1657-1716)
Bassano, Giovanni (1560/61-1617)
Beauvarlet Charpentier, Jean-Jacques (1734-1794)
Beethoven, Ludwig van (1770-1827)
Bennet, John (*ca.* 1571-desp.1614)

Berchem, Jacquet de (*ca.* 1505-1567)
Berlin, Irving (1888-1989)
Bernhard, Christoph (1628-1692)
Bernstein, Leonard (1918-1990)
Bertali, Antonio (1605-1669)
Bettinelli, Bruno (1913-2004)
Biber, Heinrich Ignaz Franz (1644-1704)
Biebl, Franz (1906-2001)
Bikkembergs, Kurt (n.1963)
Bingen, Hildegard von (1098-1179)
Bodrov, Kuzma (n.1980)
Böhm, Georg (1661-1733)
Bomparti, F. A. (1672-1748)
Bononcini, Giovanni (1670-1747)
Born, Bertan de (*fl.* 1159/95-1215)
Borneilh, Girault de (†1215)
Borrono, Pietro Paolo (*ca.* 1490/95-desp.1563)
Bortniansky, Dmitri (1751-1825)
Bossinensis, Franciscus [Francis de Bosnia] (*fl.* 1509)
Bousquet, Narcisse (*ca.* 1800-1869)
Bousset, Jean-Baptiste de (1614-1685)
Bovicelli, Giovanni Battista (*ca.* 1550-*ca.* 1594)
Boyce, William (1711-1779)
Brayssing, Grégoire (*fl.* 1547-60)
Brentner, Johann Joseph Ignaz (1689-1742)
Britten, Benjamin (1913-1976)
Brixi, Šimon (1693-1735)
Bruckner, Anton (1824-1896)
Brunel, Giaches (*ca.* 1500-1564)
Buono, Gian-Pietro del (*ca.* 1610-*ca.* 1657)
Buxtehude, Dietrich (1637-1707)
Byrd, William (*ca.* 1540-1623)
Caccini, Giulio (1551-1618)
Cadenet (*ca.* 1160-1235)
Calanson, Guiraut (*fl.* 1202-1212)
Caldara, Antonio (*ca.* 1670-1736)
Calvi, Carlo (*fl.* 1646)
Campra, André (1660-1744)
Canova da Milano, Francesco (1497-1543)
Cara, Marchetto [Marco] (*ca.* 1465-1525)
Card, Michael (n.1957)
Cardenal, Peire (1180?-1278?)
Carissimi, Giacomo (1605-1674)
Caroso, Fabritio (1525/35-desp.1605)
Carulli, Ferdinando (1770-1841)
Cascia, Donato da (*fl.* 2ª mitad siglo XIV)
Cascia, Giovanni da (*fl.* 1340-1350)
Castello, Dario (*fl.* 1ª mitad siglo XVII)
Castrucci, Pietro (1679-1752)
Cavalieri, Emilio de (*ca.* 1550-1602)
Cavalli, Francesco (1602-1676)
Cervetto, Giacobbe Basevi (1680-1783)
Champagne, Thibaut (1201-1253)
Chardavoine, Jehan (1538-*ca.* 1580)
Chartres, Fulberto de (†1029)
Chilcott, Bob (n.1955)
Cima, Gian-Paolo (*ca.* 1570-1622)
Cirri, Giovanni Battista (1724-1808)
Clementi, Muzio (1753-1832)
Clérambault, Louis-Nicolas (1676-1749)
Cohen, Leonard (1934-2016)
Colista, Lelio (1629-1680)
Condesa de Dia [= Beatriz de Día, Comtessa di Dia] (*ca.* 1140-1175)
Conradi, Johann Gottfried (†1747)
Corbetta, Francesco (*ca.* 1615-1691)
Corelli, Arcangelo (1653-1713)
Corkine, William (*fl.* 1610-1617)
Coulais, Bruno (n.1954)
Couperin, François (1668-1733)
Couperin, François (*ca.* 1631-1708/12)
Couperin, Louis (*ca.* 1626-1661)
Courtois, Jean (*fl.* 1530-45)
Crecquillon, Thomas (*ca.* 1505/15-1557)
Croce, Giovanni (1557-1609)
D'Alvemha, Peire (*fl.* 1149-1168)
Dalza, Joan Ambrosio (†1508)
Daquin, Louis Claude (1694-1772)
Deák-Bárdos, György (1905-1991)
Dell'Arpa, Giovanni Leonardo (*ca.* 1530-1602)
De Simone, Roberto (n.1933)
Dentice, Fabricio (*ca.* 1530-1581)

Desmarets, Henry (1661-1741)
Dowland, John (1562-1626)
Dowland, Robert (*ca.* 1591-1641)
Dufaut, François (*ca.* 1600-*ca.* 1670)
Durante, Francesco (1684-1755)
Duruflé, Maurice (1902-1986)
Ebreo da Pesaro, Guillermo (*fl.* 1463)
Elgar, Edward (1857-1934)
Esquiri, Jehan d' (siglo XIII?)
Estrees, Antoine D' (*ca.* 1559)
Eyck, Jacob van (*ca.* 1590-1657)
Falconieri, Andrea (1585-1656)
Farina, Carlo (*ca.* 1604-1639)
Fasch, Johann Frideric (1688-1758)
Fasolo, Giovanni Battista (*ca.* 1598-desp.1664)
Fauré, Gabriel (1845-1924)
Feltz, Louis (1816-1891)
Ferrabosco, Alfonso (1578-1628)
Ferrari, Benedetto (1603-1681)
Festa, Costanzo (*ca.* 1485/90-1545)
Firenze, Andrea da (*fl. ca.* 1400)
Firenze, Donato da (véase Cascia, Donato da)
Firenze, Giovanni da (véase Cascia, Giovanni da)
Firenze, Lorenzo da (†*ca.* 1372)
Firenze, Paolo da (*ca.* 1355-desp.1436)
Florentia, Andreas de (†*ca.* 1415)
Fontana, Giovanni (†1630)
Fontana, Vincenzo (*fl. ca.* 1550)
Forqueray, Antoine (1671-1745)
Foscarini, Giovanni Paolo (*fl.* 1629-1647)
Franceschini, Petronio (1650-1680)
Franck, César (1822-1890)
Franck, Melchior (1580-1639)
Frescobaldi, Girolamo (1583-1643)
Frisina, Marco (n.1954)
Froberger, Johann Jacob (1616-1667)
Gabrieli, Andrea (ca. 1510-1586)
Gabrieli, Giovanni (*ca.* 1553-1612)
Gabussi, Giulio Cesare (*ca.* 1555/58-1611)
Geminiani, Francesco (1687-1762)
Gershwin, George (1898-1937)
Gervaise, Claude (1525-1583)
Gesualdo, Carlo [Príncipe da Venosa] (*ca.* 1561-1613)
Gevaert, François-Auguste (1828-1908)
Ghiselin, Johannes (*ca.* 1460-*ca.* 1535)
Ghizeghem, Hayne van (*ca.* 1440-desp.1472)
Gianoncelli, Bernando (†1650?)
Giuliani, Mauro (1781-1829)
Giustiniani, Leonardo (*ca.* 1383-1449)
Gjeilo, Ola (n.1978)
Gombert, Nicolas (1500-1560)
Goudimel, Claude (1514/20-1572)
Gounod, Charles (1818-1893)
Greco, Gaetano (*ca.* 1657-1728)
Hacquart, Carolus (*ca.* 1640-1730)
Haller, Michael (1840-1915)
Halley, Paul (n.1952)
Händel, Georg Friedrich (1685-1759)
Handl, Jacob (1550-1591)
Hassler, Hans Leo (1564-1612)
Haussmann, Valentine (1565-1614)
Hawkins, Edwin (1943-2018)
Hawley, William (n.1950)
Haydn, Franz Joseph (1732-1809)
Haydn, Michael (1737-1806)
Heinichen, Johann David (1683-1729)
Hellinck, Lupus (*ca.* 1496-*ca.* 1541)
Henric, Marc (n.1987)
Henry VIII [Rey de Inglaterra] (1491-1547)
Holborne, Andrew (†1602)
Hotteterre, Jacques-Martin (1674-1763)
Hufen, Uli (siglo XX)
Hume, Tobias (*ca.* 1579-1645)
India, Sigismondo D' (*ca.* 1582-1629)
Isaac, Heinrich (1450-1515)
Ives, Grayston (n.1948)
Jacchini, Giuseppe (1663-1772)
Jackson, Gabriel (n.1962)
Jackson, Michael (1958-2009)
Jaeggi, Oswald (1913-1993)
Jannequin, Clément (*ca.* 1485-desp.1558)
Jenkins, John (1592-1678)

Johnson, John (*ca.* 1540-1594)
Jommelli, Nicolò (1714-1774)
Kapsberger, Giovanni Girolamo (*ca.* 1580-1651)
Kedrov, Nikolay (1871-1940)
Kellner, David (1670-1748)
Kelly, Michael (1762-1826)
Kerckhoven, Abraham van der (1627-1701)
Kerll, Johann Caspar (1627-1693)
Kielce, Vincent de (siglo XIII)
Kindermann, Johann (1616-1655)
Kircher, Athanasius (1601-1680)
Kodály, Zoltán (1882-1967)
Kuhnau, Johann (1660-1722)
Kühnel, August (1645-*ca.* 1700)
Landini, Francesco (*ca.* 1325-1397)
Lassus, Orlande de [Orlando di Lasso] (1532-1594)
Le Bailly, Henri (†1637)
Le Begue, Nicolas (*ca.* 1631-1702)
Leawitt, John (n.1956)
Legrenzi, Giovanni (1626-1690)
Lennon, John (1940-1980)
Leo, Leonardo (1694-1744)
Leontovych, Mykola Dmytrovich (1877-1921)
Lhéritier, Jean (*ca.* 1480-*ca.* 1552)
Lloyd Webber, Andrew (1948)
Locatelli, Pietro Antonio (1695-1764)
Loeillet, Jean-Baptiste (1653-1728)
London, Frank (n.1958)
Loth, Urban (*ca.* 1580-1636)
Lotti, Antonio (1667-1740)
Lully, Jean-Baptiste (1632-1687)
Lupi, Johannes (*ca.* 1506-1539)
Machaut, Guillaume de (*ca.* 1300-1377)
MacMillan, James (n.1959)
Macque, Giovanni de (*ca.* 1550-1614)
Mahaut, Antoine (1719-*ca.* 1785)
Mainerio, Giorgio (1535-1582)
Maio, Giovan Tomaso di (*ca.* 1490-desp.1548)
Maklakiewicz, Jan Adam (1899-1954)
Manfredini, Francesco (1680-1748)
Marais, Marin (1656-1728)
Marcello, Alessandro (1669-1747)
Marcello, Benedetto Giacomo (1686-1739)
Marchant [Merchant] (*fl.* 1588-1611)
Marselha, Folquet de (*fl.* 1178/95-1231)
Marzi, Giuseppe de (n.1935)
Maschera, Florentino (*ca.* 1540-1584)
Mason, Lowell (1792-1872)
Massaino, Tiburtio (*ca.* 1550-*ca.* 1609)
Matelart, Johannes (antes 1538-1607)
Maute, Matthias (n.1963)
May, Brian (n.1947)
Mayone, Ascanio (*ca.* 1565-1627)
Mazzocchi, Domenico (1592-1665)
McCartney, Paul (n.1942)
Mealli (veáse Pandolfi Mealli, Giovanni Antonio)
Mealor, Paul (n.1975)
Meijering, Chiel (n.1954)
Merula, Tarquinio (1594-1665)
Merulo, Claudio (1533-1604)
Moderne, Jacques (*ca.* 1495/1500- desp.1560)
Molfino, Luigi (1916-2012)
Mollica, Gian Leonardo (véase Dell'Arpa, Giovanni Leonardo)
Montalbano, Bartolomeo (*ca.* 1598-*ca.* 1651)
Monteverdi, Claudio (1567-1643)
Morel, Jacques (1700-1740)
Morlaye, Guillaume (*ca.* 1510-desp.1560)
Morley, Thomas (1557/58-1602)
Morricone, Ennio (n.1928-2020)
Morton, Robert (*ca.* 1430-1479)
Mouret, Jean Joseph (1682-1738)
Mozart, Wolfgang Amadeus (1756-1791)
Muffat, George (1653-1704)
Murschhauser, Franz Xaver (1663-1738)
Muset, Colin (*fl. ca.* 1200-1250)
Nanino, Giovanni Maria (1543/44-1607)
O'Carolan, Turlough (1670-1738)
Obrecht, Jacob (*ca.* 1450-1505)
Ockeghem, Johannes (*ca.* 1410-1497)
Ordóñez, Carlos (1734-1786)
Pachelbel, Johann Christoph (1653-1706)
Padova, Bartolino da (*fl. ca.* 1365-1405)

Paganelli, Josepho Antonio (1710-*ca.* 1763)
Paladino, Giovanni Paolo (*fl.* 1560)
Palestrina, Giovanni Pierluigi da (*ca.* 1525-1594)
Pandolfi Mealli, Giovanni Antonio (*fl.* 1660-1669)
Papa, Clemens non (*ca.* 1510-1555)
Papini, Paolo (siglo XVI)
París, Maestro Alberto de (siglo XII)
Parsons, Robert (*ca.* 1530-1570)
Pärt, Arvo (n.1935)
Pasquini, Bernardo (1637-1710)
Patavino, Francesco (1478-1556?)
Pedaggio, Giovanni (siglo XVI)
Pegilhan, Aimeric de (*ca.* 1190-*ca.* 1221)
Pellegrini, Domenico († desp.1682)
Pergolesi, Giovanni Battista (1710-1736)
Perosi, Lorenzo (1872-1956)
Perugia, Matteo da (*fl.* 1400-1416)
Perugia, Niccolò da (*fl.* 2ª mitad siglo XIV)
Pesaro, Guglielmo Ebreo da (*ca.* 1420-desp.1484)
Pesenti, Michele (*ca.* 1470-*ca.* 1520)
Pezel, Johann Christoph (1639-1694)
Phalèse, Pierre (*ca.* 1505/10-1573/76)
Phillips, Arthur (1605-1695)
Piacenza, Domenico da (*ca.* 1400-*ca.* 1476)
Picaud, Aimeric (siglo XII)
Pignolet de Montéclair, Michel (1666-1737)
Pilkington, Francis (*ca.* 1570-1638)
Pipelare, Matheus (*ca.* 1450-1515)
Pisendel, Johann Georg (1687-1755)
Playford, John (1623-1686/87)
Podbielski, Jan (siglo XVII)
Poglietti, Alessandro (†1683)
Porpora, Nicola (1686-1768)
Praetorius II, Jacob (1586-1651)
Praetorius, Michael (1571-1621)
Presley, Elvis (1935-1977)
Prez, Josquin des (*ca.* 1450-1521)
Prizeman, Robert (n.1952)
Purcell, Henry (1659-1695)
Rachmaninov, Sergei (1873-1943)
Rameau, Jean-Philippe (1683-1764)
Reading, John (*ca.* 1685/86-1764)
Rebel, Jean-Féry (1668-1747)
Regondi, Giulio (1822-1872)
Reichenauer, Antonín (*ca.* 1694-1730)
Reuental, Neidhart von (1190-1245)
Rheinberger, Josef (1839-1901)
Riccio, Giovanni Maria (*fl.* 1609-1621)
Richafort, Jean (*ca.* 1480-*ca.* 1547)
Richards, Henry Brinley (1817-1885)
Rigatti, Giovanni Antonio (1615-1649)
Rimbault, Edward (1816-1876)
Rimini, Vincenzo da (*fl.* 2ª mitad siglo XIV)
Ripa, Alberto da (*ca.* 1500-1551)
Roccio, Bernardino († antes 1650)
Rofino, Magistro (siglo XV)
Rognoni, Riccardo (*ca.* 1550-*ca.* 1620)
Rore, Cipriano da (1516-1565)
Rossi, Salomon (1570-1630)
Roy, Adrian Le (*ca.* 1520-1598)
Rutter, John (n.1945)
Salieri, Antonio (1750-1825)
Salvatori, Giovanni (1611-*ca.* 1688)
Sammartini, Giuseppe (*ca.* 1693-1770)
Sances, Giovanni Felice (1600-1679)
Sandrin, Pierre [Regnault] (1490?-desp.1560)
Sartorius, Erasmus (1577-1637)
Scarani, Giuseppe (*fl.* 1628-1642)
Scarlatti, Alessandro (1660-1725)
Scheidt, Samuel (1587-1654)
Schmelzer, Johann Heinrich (*ca.* 1620-1680)
Schnittke, Alfred (1934-1998)
Schop, Johann (*ca.* 1590-1667)
Schubert, Franz (1797-1828)
Schütz, Heinrich (1585-1672)
Schwartz, Stephen (n.1948)
Secunda, Sholom (1894-1974)
Sellitto, Giuseppe (1700-1777)
Senfl, Ludwig (*ca.* 1486-*ca.* 1542/43)
Sermisy, Claudin de (*ca.* 1490-1562)
Sheppard, John (*ca.* 1515-1558)
Sibelius, Jean (1865-1957)

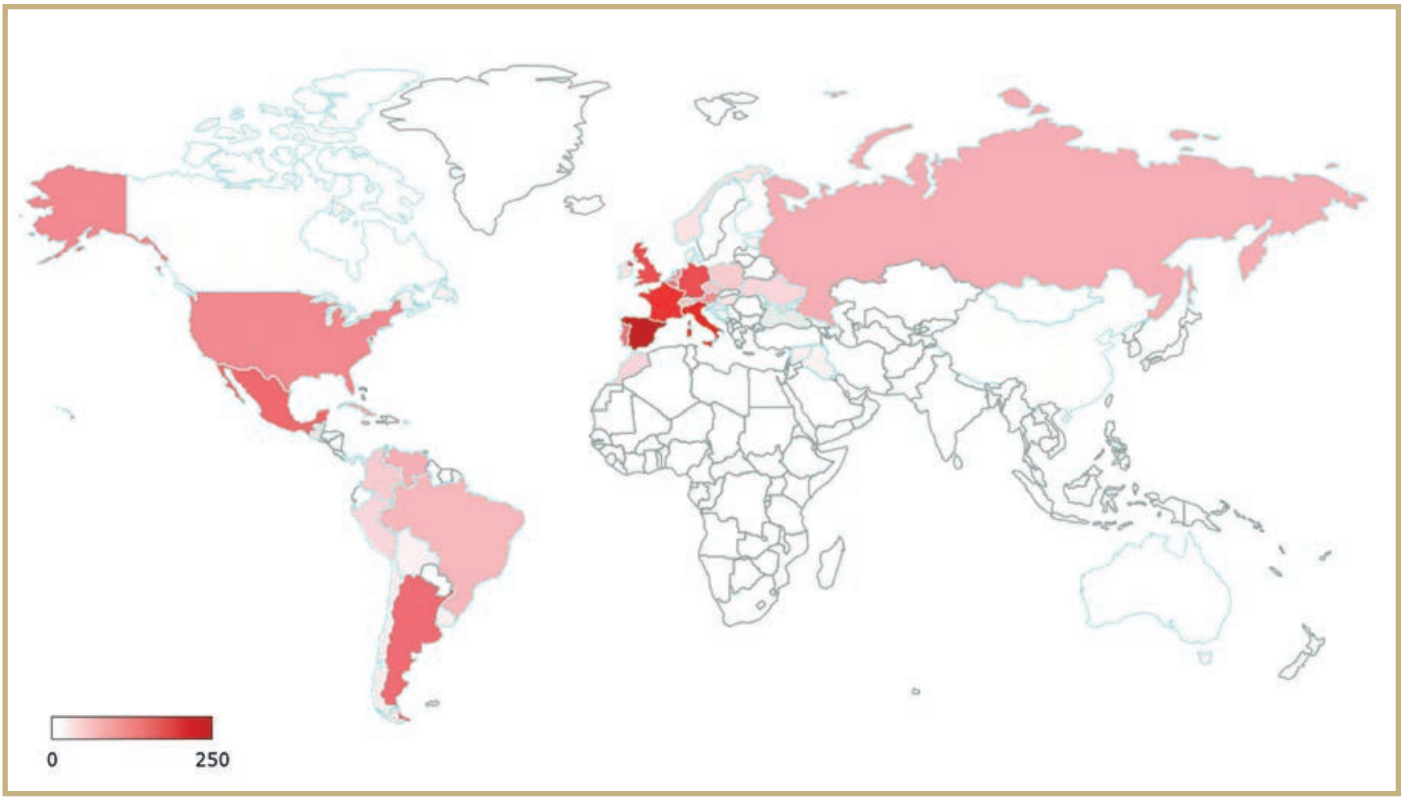


Fig. 8 Procedencia geográfica de los compositores programados en el FeMAUB (1997-2020).

Simpson, Thomas (1582-*ca.* 1628)
Snow, Valentine (*ca.* 1700-1770)
Spadi, Vincenzo (*fl.* princ. siglo XVII)
Spinacino, Francesco (*fl.* 1507)
Stanley, John (1712-1786)
Stölzel, Gottfried Heinrich (1690-1749)
Storace, Bernardo (1637-1707)
Supriani, Francesco (1678-1753)
Susato, Tielman (*ca.* 1510/15-desp. 1570)
Sweelinck, Jan Pieterszoon (1562-1621)
Tallis, Thomas (*ca.* 1505-1585)
Tartini, Giuseppe (1692-1770)
Tassinus (siglo XIII)
Taverner, John (*ca.* 1490-1545)
Telemann, Georg Philipp (1681-1767)
Tomkins, Thomas (1572-1656)
Torelli, Giuseppe (1658-1709)
Trabacci, Giovanni Maria (*ca.* 1575-1647)
Tromboncino, Bartolomeo (1470-desp. 1534)
Tůma, František Ignác Antonín (1704-1774)
Tye, Christopher (*ca.* 1505-1573)
Uccellini, Marco (1603-1680)
Vaqueiras, Raimbaut de (*fl.* 1180-1205)
Vavilov, Vladimir (1925-1973)
Ventadorn, Bernart de (*fl.* 1147-1170)
Veracini, Francesco Maria (1690-1768)
Verdelot, Philippe [Deslouges] (*ca.* 1480/85-*ca.* 1530/32)
Verdi, Giuseppe (1813-1901)
Vidal, Peire (*fl.* 1183-1204)
Virgiliano, Aurelio (*fl.* 1600)
Visée, Robert de (1655-1733)
Vivaldi, Antonio (1678-1741)
Wade, John Francis (1711/12-1786)
Walther, Johann Jakob (*ca.* 1650-1717)

Weiss, Silvius Leopold (1686-1750)
Werrecore, Matthias Hermann (†1574?)
Westhoff, Johann Paul von (1656-1705)
Willaert, Adrian (*ca.* 1490-1562)
Wogelweide, Walter von der (1170-1230)
Wolkenstein, Oswald von (1377-1445)
Wu Li (Yushan) (1632-1718)
Ysaÿe, Eugène (1858-1931)
Zachow, Friedrich Wilhem (1663-1712)
Zamboni Romano, Giovanni (n.1650)
Zelenka, Jan Dismas (1679-1745)
Zimmer, Hans (n.1957)

5. Efemérides conmemoradas (61)

(orden cronológico)

915: 1100 Aniversario del nacimiento de Hasday Ibn Shaprut en Jaén (XIX FeMAUB 2015)
1165: 850 Aniversario del nacimiento de Ibn Arabi en Murcia (XIX FeMAUB 2015)
1212: VIII Centenario de la Batalla de Navas de Tolosa (XV FeMAUB 2011 [anticipado]; XVI FeMAUB 2012)
1468: 550 Aniversario del nacimiento de Juan del Encina (XXII FeMAUB 2018)
1500: V Centenario del nacimiento de Carlos V (III FeMAUB 1999 [anticipado])
1505: V Centenario del nacimiento de Andrés de Vandelvira (IX FeMAUB 2005)
1510: V Centenario del nacimiento de Antonio de Cabezón (XIV FeMAUB 2010)
1513: V Centenario de San Agustín de la Florida (XVII FeMAUB 2013)
1515: V Centenario de la fundación de la Santa Capilla de San Andrés de Jaén (XIX FeMAUB 2015)
1515: V Centenario del nacimiento de Santa Teresa (XVIII FeMAUB 2014 [anticipado]; XIX FeMAUB 2015)
1516: V Centenario del nacimiento de Diego de los Cobos, fundador del Hospital de Santiago (XX FeMAUB 2016)
1516: V Centenario del nombramiento de Francisco de los Cobos como Secretario de Estado (XX FeMAUB 2016)
1517: V Centenario de la muerte del Cardenal Cisneros y de la expedición del militar Francisco Hernández de Córdoba a la Costa del Yucatán (XXI FeMAUB 2017)
1519: V Centenario de la Primera Vuelta al Mundo (XXIII FeMAUB 2019)
1547: 460 Aniversario de la muerte de Francisco de los Cobos (XI FeMAUB 2007)
1553: 450 Aniversario de la muerte de Cristóbal de Morales (VII FeMAUB 2003)
1561: 450 Aniversario del nacimiento de Luis de Góngora y Argote (XV FeMAUB 2011)
1566: 450 Aniversario de la muerte de Antonio de Cabezón (XX FeMAUB 2016)
1567: 450 Aniversario del nacimiento de Claudio Monteverdi (XXI FeMAUB 2017)
1568: 450 Aniversario del nacimiento de Juan Martínez Montañés (XXII FeMAUB 2018)
1569: 450 Aniversario de la muerte de San Juan de Ávila, Patrón de la Universidad de Baeza (XXIII FeMAUB 2019)
1599: IV Centenario del nacimiento de Velázquez y Centenario de la muerte de Francisco Guerrero (III FeMAUB 1999)
1607: IV Centenario de la adquisición del *Cancionero de Lerma* (XI FeMAUB 2007)
1609: IV Centenario de la expulsión de los moriscos (XIII FeMAUB 2009)
1609: IV Centenario de la llegada de los Jesuitas a América (XIII FeMAUB 2009)
1611: IV Centenario de la muerte de Tomás Luis de Victoria (XIV FeMAUB 2010 [anticipado]; XV FeMAUB 2011)
1612: IV Centenario de la muerte de Giovanni Gabrieli (XVI FeMAUB 2012)
1614: IV Centenario del nacimiento de Francisco López Capillas (XVII FeMAUB 2013 [anticipado])
1614: IV Centenario de la publicación de *Peregrinos Pensamientos* de Alonso de Bonilla (XVIII FeMAUB 2014)
1614: IV Centenario de la muerte de El Greco (XVIII FeMAUB 2014)
1614: IV Centenario del nacimiento de Juan Hidalgo (XVIII FeMAUB 2014)
1616: IV Centenario de la muerte de Felipe Guamán Poma de Ayala (XX FeMAUB 2016)
1616: IV Centenario de la muerte de Miguel de Cervantes (XX FeMAUB 2016)
1617: IV Centenario de la muerte de Alonso Lobo (XXI FeMAUB 2017)
1619: IV Centenario del nombramiento del Cardenal Moscoso como Obispo de la Diócesis de Jaén (XXIII FeMAUB 2019)

1660: 360 Aniversario del nacimiento de Sebastián Durón (XXIV FeMAUB 2020)

1668: 350 Aniversario del nacimiento de François Couperin (XXII FeMAUB 2018)

1711: III Centenario de la llegada de Juan Manuel de la Puente a Jaén (XV FeMAUB 2011)

1711: III Centenario del Nacimiento de María Bárbara de Braganza (XV FeMAUB 2011)

1716: III Centenario de la muerte de Giovanni Battista Bassani (XX FeMAUB 2016)

1716: III Centenario de la muerte de Sebastián Durón (XX FMABU 2016)

1719: III Centenario de la llegada de Domenico Scarlatti a la Península Ibérica (XXIII FeMAUB 2019)

1750: 250 Aniversario de la muerte de Johann Sebastian Bach (IV FeMAUB 2000)

1754: 250 Aniversario del nacimiento de Vicente Martín y Soler (VII FeMAUB 2003 [anticipado])

1757: 250 Aniversario de la muerte de Domenico Scarlatii (XI FeMAUB 2007)

1759: 250 Aniversario de la muerte de Georg Friedrich Händel (XIII FeMAUB 2009)

1761: 250 Aniversario del nacimiento de Ramón Garay (XV FeMAUB 2011)

1767: 250 Aniversario del Fuero de las Nuevas Poblaciones (XX FeMAUB 2016 [anticipado])

1767: 250 Aniversario de la muerte de Georg Philipp Telemann (XXI FeMAUB 2017)

1768: 250 Aniversario de la muerte de José de Nebra (XXII FeMAUB 2018)

1769: 250 Aniversario de la muerte de Ignacio Jerusalem (XXIII FeMAUB 2019)

1770: 250 Aniversario del nacimiento de Ludwig van Beethoven (XXIV FeMAUB 2020)

1808: 200 Aniversario de la muerte de Carlos Baguer (XII FeMAUB 2008)

1812: Bicentenario de la Constitución de 1812 (XVI FeMAUB 2012)

1964: 50 Aniversario de la composición de la *Misa Criolla* (XVII FeMAUB 2013 [anticipado])

1979: 40 Aniversario de la Agrupación Coral Ubetense (XXIII FeMAUB 2019)

1994: 25 Aniversario de la Universidad Internacional de Andalucía (XXIII FeMAUB 2019)

2016: Conmemoración de la creación de la Sección de Música en el Instituto de Estudios Giennenses (XX FeMAUB 2016)

2018: Año Europeo del Patrimonio Cultural (XXII FeMAUB 2018)

6 Programas de recuperación y estrenos (92)

1. Villancicos al Nacimiento (IV FeMAUB 2000)

Investigadores: Joaquín Lapiedra y Marisa Esparza

Grupo: Estil Concertant. Juan Luis Martínez, dir.

Repertorio: seis villancicos policorales para la fiesta de Navidad compuestos por tres maestros de capilla de la Catedral de Valencia que ocuparon el magisterio de la seo levantina entre 1728 y 1793: dos de José Pradas Gallén (1689-1757), dos de Pascual Fuentes (1721-1768) y dos de Francisco Morera (1731-1793). Ello permite obtener una visión completa sobre la evolución de la música en la Catedral de Valencia durante todo el siglo XVIII a través de un género en particular: el villancico de Navidad. Los villancicos recuperados se conservan en el archivo de música de la Catedral de Valencia.

Grabación: las piezas estrenadas en este concierto fueron grabadas en el disco compacto *Villancicos al Nacimiento. Maestros de la Capilla Musical del s. XVIII en la Catedral de Valencia* (Arsis, 4180, 2000). Además, el concierto fue grabado y retransmitido en diferido por la televisión pública andaluza Canal Sur y está disponible en el Canal de YouTube del FeMAUB.

2. Bailes, farsillas y comedias de la Navidad Barroca (V FeMAUB 2001)

Investigadora: Alicia Lázaro

Grupo: Capilla "Jerónimo de Carrión", Escolanía de Segovia, Grupo Infantil de Danza La Esteva y Danzantes de San Pedro Gaíllos. Alicia Lázaro, dir. musical; Ana Zamora, dir. escénica

Repertorio: auto de Navidad *Comedia es el mundo* de Jerónimo de Carrión (1660-1721), prolífico maestro de capilla de la Catedral de Segovia cuya abundante producción constituye una de las cimas del Barroco musical hispánico. Entre las obras estrenadas hay varios villancicos relacionados con una de las prácticas musicales más típicamente hispanas: los bailes rituales de Navidad, protagonizados por los mozos de coro de las catedrales. El programa adquirió forma de comedia en tres jornadas a partir del repertorio conservado en la catedral segoviana, añadiéndose como fin de la comedia unas danzas de paloteo y de arco. Al margen del auto navideño, se incluyeron

diversos villancicos del mismo Carrión, que posteriormente se incorporaron a dos CDs: *Jerónimo de Carrión. Calendas. El tiempo de las Catedrales* (Verso VRS2008, 2002) y *Jerónimo de Carrión. Ah de los elementos* (Verso VRS2058, 2007), ambos bajo la dirección de Alicia Lázaro.

3. Obras de Pedro Rabassa (V FeMAUB 2001)

Investigador: Andrés Cea Galán

Grupo: Coro y Capilla Instrumental "Juan Navarro Hispalensis", Josep Cabré, dir.

Repertorio: diversas composiciones en latín de Pedro Rabassa (1683-1767), maestro de capilla de la Catedral de Sevilla y, con anterioridad, de las catedrales de Vic y Valencia. Entre las piezas estrenadas hay varios motetes conservados en la Catedral de Cádiz y un *Miserere* a ocho voces en tres coros con violines y bajo continuo, compuesto en 1741 y conservado en la Catedral de Sevilla.

Grabación: *Pedro Rabassa (1683-1767), Miserere* (Almaviva, Documentos Sonoros del Patrimonio Musical de Andalucía, DS0135, 2002). La grabación se realizó en el Auditorio del Hospital de Santiago de Úbeda en diciembre de 2001.

4. La Pasión de Nuestro Señor según San Mateo de Alonso Lobo (V FeMAUB 2001)

Investigadores: Bruno Turner y Martyn Imrie

Grupo: Pro Cantione Antiqua, Mark Brown, dir.

Repertorio: en este concierto, que también incluyó la *Missa defunctorum* de Francisco Guerrero, se recuperó la *Pasión de Nuestro Señor Jesucristo según San Mateo* del polifonista hispalense Alonso Lobo (*ca.* 1555-1617), tal y como pudo interpretarse alrededor de 1600. Dicha Pasión se conserva en el libro de polifonía 22 de la Catedral de Toledo y la reconstrucción presentada en concierto incluyó tanto la polifonía de Lobo como el canto llano correspondiente, también procedente de fuentes de Toledo, en cuya catedral Lobo ejerció como maestro de capilla (1593-1604).

5. Miniaturas cordobesas (V FeMAUB 2001)

Investigador: Richard Cheetham

Grupo: Orchestra of the Renaissance, Richard Cheetham, dir.

Repertorio: este concierto, que consistió en una reconstrucción de la música escuchada en la Catedral de Córdoba en tiempos de Carlos V, tuvo como pieza central la misa *Mille regretz* de Cristóbal de Morales (*ca.* 1500-1553), quien ejerció como maestro de capilla en la catedral cordobesa en 1532-33. La versión de la misa interpretada es la que aparece en un libro polifónico de la Catedral de Córdoba.

6. Monográfico Rodrigo de Ceballos (VI FeMAUB 2002)

Investigador: Robert J. Snow

Grupo: Ensemble Gilles Binchois, Dominique Vellard, dir.

Repertorio: concierto dedicado íntegramente al polifonista Rodrigo de Ceballos (*ca.* 1530-1581), cuya *opera omnia* ha sido editada por el Centro de Documentación Musical de Andalucía (5 vols.) por Robert J. Snow. Se incluyeron géneros litúrgicos representativos del autor tales como lamentaciones, motetes, la célebre misa *Tertii toni* y una reconstrucción del servicio de Vísperas, tal y como pudo sonar un Domingo normal en la Capilla Real de Granada, donde Ceballos fue maestro de capilla.

Grabación: *Rodrigo de Ceballos (ca. 1533-1581)* (Almaviva, Documentos Sonoros del Patrimonio Musical de Andalucía, DS0136, 2003).

7. Música en la Catedral de Oaxaca (VII FeMAUB 2003)

Investigador: Aurelio Tello

Grupo: Capella Mediterranea, Leonardo García Alarcón, dir.

Repertorio: concierto centrado en la música interpretada en la Catedral de Oaxaca (México), que supuso el punto de partida para la creación de otro programa, interpretado en el FeMAUB 2005 por el Ensemble Argento bajo la dirección del mismo García Alarcón, que trataba de explorar las relaciones musicales entre Andalucía y Nueva España con una selección de autores andaluces o conectados con Andalucía cuyas obras se conservan en archivos mexicanos. Entre otros, se recuperaron obras inéditas de compositores como Sebastián Durón (1660-1716), Diego de Salazar (1659-1709), Francisco Sanz (*ca.* 1660-1732) y Felipe Madre de Deus (*ca.* 1630-1688). Asimismo, se incluyeron obras de autores representativos del Barroco novohispano como Antonio de Salazar (*ca.* 1650-1715), Miguel de Riba (princ. s. XVIII) y el Abate de Rusi (*ca.* 1700).

Grabación: *Maestros andaluces en Nueva España* (Almaviva, Documentos Sonoros del Patrimonio Musical de Andalucía, DS139, 2004).

8. Fábrega, Brunetti y Boccherini: el primer sinfonismo hispano (VII FeMAUB 2003)

Investigador: Josep Maria Vilar y Emilio Moreno

Grupo: El Concierto Español, Emilio Moreno, dir.

Repertorio: programa centrado en el desarrollo del sinfonismo en España durante la segunda mitad del siglo XVIII, incluyendo tanto a autores peninsulares como a italianos afincados en España, cuyas obras son parangonables con las que en esos mismos años escribían J. C. Bach, Haydn o Mozart. Si bien las dos sinfonías de Luigi Boccherini (1743-

1805) interpretadas en la segunda parte, las op. 12/6 G508 y op. 12/4 G506, ya se había interpretado con anterioridad, la *Sinfonía en Re mayor* de Josep Fábrega (†1791) y la *Sinfonía n.º 16* en la misma tonalidad de Gaetano Brunetti (1744-1798) fueron estrenos absolutos.

9. Vicente Martín y Soler: Ifigenia in Aulide (VII FeMAUB 2003)

Investigador: Juan Bautista Otero

Grupo: Real Compañía Ópera de Cámara; Olga Pitarch, soprano; Lola Casariego, mezzosoprano; Luigi Petroni, tenor; Betsabée Haas, soprano; Patricia Llorens, soprano; Isidro Olmo y Juan Bautista Otero, dirección escénica; Joaquim Roy, escenografía e iluminación; Lewis Amarante, maquillaje y peluquería; Imma Rondan, vestuario, Juan Bautista Otero, dir. mus.

Repertorio: ópera *Ifigenia in Aulide* de Vicente Martín y Soler (1754-1806), un operista español cuya fama rivalizó en Europa con la de Mozart y de quien en 2004 se celebró el 250 aniversario de su nacimiento. Su libreto se basa en una tragedia clásica que toma su nombre de la heroína griega Ifigenia; la acción se desarrolla en la Troya de 1100 a. C. y el reparto incluye a Ifigenia, Aquiles, Agamenón, Ulises y Arcadia. El libretista fue Luigi Serio. Esta ópera no se representaba desde su estreno en el Teatro de San Carlos de Nápoles en 1779. Su estreno en el Auditorio de San Francisco de Baeza supuso un hito en la historia temprana del certamen por la complejidad de la producción escénica y la excelencia del resultado artístico, siendo la primera gran producción propia del FeMAUB.

Grabación: *Martín y Soler (1754-1806). Ifigenia* (K617 192/2, 2007). Algunas escenas están disponibles en el Canal de YouTube del FeMAUB.

10. Cristóbal de Morales, Officium defunctorum (VIII FeMAUB 2004)

Investigador: Michael Noone

Grupo: Ensemble Plus Ultra y Schola Antiqua, Michael Noone y Juan Carlos Asensio, dirs.

Repertorio: obras recién descubiertas del polifonista hispalense Cristóbal de Morales (*ca.* 1500-1553) en el archivo de la Catedral de Toledo, así como otras piezas inéditas procedentes de las catedrales de Valladolid, Segovia, Málaga y la Colegiata de Santa María de Ledesma (Salamanca). El concierto incluyó no solo la polifonía sino también el canto llano procedente de manuscritos e impresos toledanos.

11. La herencia napolitana: Miserere de José de Nebra (IX FeMAUB 2005)

Investigador: Luis Antonio González Marín

Grupo: Los Músicos de Su Alteza, Luis Antonio González Marín, dir.

Repertorio: antífona *Salve Regina* de Francisco Javier García Fajer (1730-1809) y *Miserere mei, Deus* de José de Nebra (1702-1768), recuperado expresamente para la ocasión. El *Miserere* presenta una clara influencia de la obra homónima de Pergolesi y debió ser compuesto en la década de 1750. De él se han conservado tres copias, una de ellas en la Catedral de Guatemala. Nebra fue maestro de la Real Capilla de Madrid, si bien es posible que este *Miserere* fuese una pieza devocional interpretada fuera de la liturgia.

Grabación: *José de Nebra (1702-1768). Miserere* (Música Antigua Aranjuez MAA005, 2006).

12. El oficio de difuntos en la Catedral de México* ca. *1700 (IX FeMAUB 2005)

Investigador: Javier Marín-López

Grupo: La Grande Chapelle, Àngel Recasens, dir.

Repertorio: obras recién descubiertas del polifonista extremeño Hernando Franco (*ca.* 1530-1585), que ejerció como maestro de capilla en Santiago de Cuba, Santo Domingo, Guatemala y México. Las piezas interpretadas proceden de libros polifónicos y cantorales de canto llano conservados en las catedrales de México, Puebla y Guatemala, así como en la Newberry Library de Chicago. El concierto se planteó como una reconstrucción de la ceremonia de los difuntos, tal y como pudo interpretarse en la Catedral de México alrededor de 1700. Para dotar a la reconstrucción de un mayor realismo no solo se incluyeron la polifonía y el canto llano correspondiente, sino que se dispuso un catafalco funerario en el centro del escenario y una cuidada ambientación lumínica.

Grabación: Canal Sur TV y disponible Canal de YouTube del FeMAUB.

13. La música en las catedrales de Málaga y Cádiz en el siglo XVIII (X FeMAUB 2006)

Investigadores: Marcelino Díez Martínez, José Manuel Villarreal y Manuel Sanchidrián

Grupo: Orquesta Barroca de Sevilla y Coro Barroco de Andalucía, Diego Fasolis, dir.

Repertorio: piezas en latín y vernácula de diversos maestros de capilla del siglo XVIII de las catedrales de Málaga y Cádiz. Dos de la Catedral de Málaga: Juan Francés de Iribarren (1699-1767), maestro entre 1733 y 1767, y Jaime Torrens

(1741-1803), maestro desde 1770 hasta su muerte. Y otros tres de la de Cádiz: los maestros Francisco Delgado (1719-1788) y Juan Domingo Vidal (1735-1808), y un organista, Luis de Mendoza y Lagos (1718-1798).

Grabación: *Serpiente venenosa. Música en las catedrales de Málaga y Cádiz en el siglo XVIII* (Almaviva, Documentos Sonoros del Patrimonio Musical de Andalucía, DS150, 2007).

14. Polifonía granadina en Jaén: Diego de Pontac (X FeMAUB 2006)

Investigadora: Pilar Ramos López

Grupo: Harmonica Sphaera, José Hernández Pastor, dir.

Repertorio: monográfico dedicado al compositor aragonés Diego de Pontac (*ca.* 1602-1654), quien ejerció como maestro de capilla en distintas catedrales españolas, incluida la de Granada. En 1631 Pontac preparó un libro de polifonía para la imprenta que finalmente no llegó a editarse. Dicho volumen, que ha servido como fuente para la transcripción de las obras, fue comprado por la Colegiata de Castellar (Jaén) en 1680 por recomendación del maestro de capilla Tomás Micieces *el menor*, permaneciendo allí hasta 1933, cuando José Subirá se lo llevó. En la actualidad, el libro se conserva en la Biblioteca de Catalunya de Barcelona. Las obras del manuscrito de Pontac son religiosas y pertenecen al *stile antico*.

15. "Prosigue acorde lira": Italia en Andalucía (X FeMAUB 2006)

Investigadores: Rosa Isusi Fagoaga, Miguel Ángel Marín, Juan José Carreras e Isabel Serrano

Grupo: Los Músicos del Buen Retiro, Isabel Serrano y Antoine Ladrette, dirs.

Repertorio: junto con obras instrumentales de compositores italianos como Antonio Caldara (1670-1736) y Arcangelo Corelli (1653-1713), en este concierto se estrenaron villancicos y cantatas de cuatro importantes compositores españoles, representantes del nuevo estilo italianizante, y activos en catedrales andaluzas de forma contemporánea: Pedro Rabassa (1683-1767), maestro en Sevilla; Juan Manuel de la Puente (1692-1753), maestro en Jaén; Agustín Contreras (1678-1754), maestro en Córdoba; y Juan Francés de Iribarren (1699-1767), maestro en Málaga.

16. "¡Al fuego!": Cantadas y villancicos al Cristo sacramentado (X FeMAUB 2006)

Investigador: Bernardo García-Bernalt

Grupo: Academia de Música Antigua y Coro de Cámara de la Universidad de Salamanca, Bernardo García-Bernalt, dir.

Repertorio: obras compuestas para las capillas musicales de las catedrales de Salamanca y Ciudad Rodrigo y de la Universidad de Salamanca entre 1741 y 1755. Todo el repertorio de este concierto está en lengua romance y comparte su dedicación al Santísimo Sacramento. Están representados los compositores más importantes activos en Salamanca a mediados del siglo XVIII: Juan Mir y Llusá (†1779), Juan Martín Ramos (1709-1789) y Juan Antonio Aragüés (*ca.* 1710-1793), este último de la Capilla de la Universidad.

Grabación: algunas de las piezas de este concierto fueron grabadas en el disco compacto *Juan de Aragüés [ca. 1710-1793]. ¡Ah de las esferas! Música para la Capilla de la Universidad de Salamanca* (Verso, VRS 2009, 2012).

17. Las sinfonías de Ramón Garay en la Catedral de Jaén y sus contemporáneos (X FeMAUB 2006)

Investigador: Pedro Jiménez Cavallé

Grupo: Concerto Brandenburg, Christoph Stöcker, dir.

Repertorio: programa dedicado a la sinfonía europea en la segunda mitad del siglo XVIII. Junto con sinfonías de Franz Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart y Luigi Boccherini, se recuperó una de las diez sinfonías que compuso Ramón Garay (1761-1823) mientras ejercía como maestro de capilla en la Catedral de Jaén. La obra en cuestión es la *Sinfonía n.º 6 en Do Mayor*, datada en 1791 y construida siguiendo de cerca los presupuestos estéticos de las sinfonías de Haydn (instrumentación, disposición formal, etc.). En otra de sus sinfonías –la n.º 5– Garay citó un tema tomado de una sinfonía de Haydn.

18. De la liturgia romana en el Cádiz de los siglos XVII y XVIII (XI FeMAUB 2007)

Investigador: Marcelino Díez Martínez

Grupo: Coro Barroco de Andalucía, Lluís Vilamajó, dir.

Repertorio: música compuesta en la Catedral de Cádiz durante los siglos XVII y XVIII. Junto con las ya conocidas y grabadas piezas policorales de Juan Gutiérrez de Padilla, célebre maestro malagueño activo en Cádiz y, posteriormente, en la Catedral de Puebla de los Ángeles (México), se recuperaron varios motetes y salmos de Francisco Delgado y Juan Domingo Vidal, maestros de capilla de la catedral gaditana en la segunda mitad del siglo XVIII –época de su mayor esplendor– y autores de unas obras desconocidas pero de singular belleza.

Grabación: algunas de las obras de este programa se incorporaron al CD *Serpiente venenosa. Música de las Catedrales de Málaga y Cádiz en el siglo XVIII*, Orquesta Barroca de Sevilla y Coro Barroco de Andalucía (Almaviva, Documentos Sonoros del Patrimonio Musical de Andalucía, DS150, 2008).

19. Música de cámara en la corte nobiliaria de los duques de Osuna (XI FeMAUB 2007)

Investigador: Juan Pablo Fernández-Cortés

Grupo: Solistas de la Compañía Teatro del Príncipe, Pablo Heras Casado, dir.

Repertorio: obras camerísticas compuestas o vinculadas a los duques de Osuna, entre las que destacan las *Seis sonatas para violín y bajo* de Francisco Manalt y las piezas copiadas en el *Libro de Cantatas y Arias Italianas* (Biblioteca Nacional de Madrid, M2245). Entre ellas, destacan las cantatas de cámara de Alessandro Scarlatti, Giacomo Facco y una cantata que se atribuye a George F. Händel y es interpretada en primicia en este concierto.

20. Manuel Leitão de Avilés, la Capilla del Salvador de Úbeda y la Capilla Real de Granada (XI FeMAUB 2007)

Investigador: Owen Rees

Grupo: A Capella Portuguesa, Owen Rees, dir.

Repertorio: el grueso de este programa estuvo integrado por las composiciones del maestro portugués Manuel Leitão [Leitón] de Avilés (†1630), quien ejerció como maestro de capilla en la Sacra Capilla de El Salvador de Úbeda, fundación de Francisco de los Cobos, antes de pasar con el mismo cargo a la Capilla Real de Granada. Se trata en su mayoría de obras en latín dedicadas a la Virgen María y a Semana Santa, entre ellas una impresionante lamentación y una Pasión según San Mateo.

Grabación: la mayor parte de las piezas de este concierto han sido grabadas en el CD *Cæli porta. 17th-Century Sacred Music from Lisbon & Granada* (GMCD 7323, 2008). Además, el concierto fue grabado y retransmitido en diferido por Radio Clásica (Radio Nacional de España).

21. El Cancionerillo de Écija, un manuscrito inédito de la nobleza andaluza (XI FeMAUB 2007)

Investigador: Javier Suárez-Pajares

Grupo: Camerata Iberia, Juan Carlos de Mulder, dir.

Repertorio: el Cancionerillo de Écija es una fuente con repertorio profano en castellano de principios del siglo XVII conservada actualmente en el Archivo Histórico de Écija (Sevilla), y perteneciente anteriormente a los Marqueses de Peñaflor de Écija. El manuscrito, un cuaderno de pequeño formato y de probable uso doméstico con una docena de composiciones a dos y tres voces, era desconocido hasta su presentación en forma de concierto en el marco del festival.

Grabación: concierto grabado y retransmitido en diferido por Radio Clásica (Radio Nacional de España).

22. Francisco Correa de Arauxo: antecedentes y consecuentes (XI FeMAUB 2007)

Investigador: Andrés Cea Galán

Grupo: Andrés Cea Galán, órgano

Repertorio: piezas de tecla ligadas al panorama jiennense de los siglos XVI y XVII, utilizando como eje la figura de Francisco Correa de Arauxo –organista de la Catedral de Jaén entre 1636 y 1640–. Junto con piezas de sus antecedentes (Cabezón y Rodrigues Coelho y los Peraza) y sus consecuentes (Brocarte) el concierto incluyó obras raramente interpretadas, conservadas en fuentes ibéricas (manuscrito de San Zoilo de Carrión: una obra de Francisco Peraza) y americanas (manuscrito mexicano en la colección de Gabriel Saldívar: un tiento de Francisco Pérez de Cabrera).

23. Mateo Romero, maestro Capitán: Missa Batalla (XII FeMAUB 2008)

Investigadora: Judith Etzion

Grupo: The Cambridge Vocal Quartet

Repertorio: Mateo Romero, apodado el Maestro Capitán, fue un importante compositor flamenco que trabajó en la corte española en el tránsito del siglo XVI al XVII. Su *Missa Batalla*, escrita solo para cuatro voces, recrea los efectos y sonidos propios del combate, siguiendo una tradición bien establecida en los géneros "de batalla". La obra se conserva en dos copias en el archivo de la Capilla Real de Granada y la Colegiata de Baza.

24. Hispalis Splendens: Magna Música (XII FeMAUB 2008)

Investigador: Fahmi Alqhai y otros

Grupo: Accademia del Piacere, Fahmi Alqhai, dir.

Repertorio: este programa nos transportó a un hipotético viaje sonoro por la ciudad de Sevilla en su momento de mayor auge, buscando salir de las fuentes vinculadas exclusivamente a la catedral para recrear el ambiente sonoro de la ciudad en su conjunto. Junto con las obras latinas de Francisco Guerrero, se programaron canciones, villancicos y danzas más vinculados al mundo urbano, realizándose algunas transcripciones y arreglos para conjunto a partir de las versiones para vihuela de Miguel de Fuenllana.

Grabación: concierto grabado y retransmitido en diferido por Radio Clásica (Radio Nacional de España).

25. La Bomba: de Mateo Flecha a Pedro Bermúdez (XII FeMAUB 2008)

Investigadores: Maricarmen Gómez Muntané y Omar Morales Abril

Grupo: Coro Barroco de Andalucía, Lluís Vilamajó, dir.

Repertorio: *Missa Bomba* del compositor granadino Pedro Bermúdez (*fl.* 1574-1604), quien la compuso mientras ejercía como maestro de capilla en la Catedral de Guatemala, donde se conserva. Se trata de una misa parodia basada en la ensalada del mismo nombre del célebre Mateo Flecha. Para completar el programa se insertaron algunas piezas del contemporáneo italiano Andrea Gabrieli.

Grabación: concierto grabado y retransmitido en diferido por Radio Clásica (Radio Nacional de España).

26. Una mirada al siglo XVIII (XII FeMAUB 2008)

Investigadores: Josep Dolcet, Ignacio Yepes, Eduardo Martínez, Josep Vilar

Grupo: Orquesta Barroca de Sevilla, Manfredo Kraemer, dir.

Repertorio: obras instrumentales recién editadas de Domingo Terradellas, Carlos Baguer y Luigi Boccherini. Ocuparon un lugar especial dos sinfonías de Baguer, autor de gran importancia en la historia de la música española por su aportación al género sinfónico. De particular interés y belleza fue el *Aria académica n.º 2* de Boccherini, basada en un texto de Pietro Metastasio y prácticamente desconocida hasta la fecha.

Grabación: concierto grabado y retransmitido en diferido por Radio Clásica (Radio Nacional de España).

27. Resuene el orbe… una historia de tercios españoles (XII FeMAUB 2008)

Investigadores: Aarón Zapico y Pablo Zapico

Grupo: Forma Antiqva, Aarón Zapico, dir.

Repertorio: la originalidad de este programa no estribó en el repertorio interpretado, ya conocido y editado, sino en la concepción del espectáculo, ideado como una reconstrucción musical de la batalla de Pavía que enfrentó al rey francés Francisco I con el emperador español Carlos V en 1525. Como complemento de la música se introdujeron partes recitadas tomadas de los *Romances históricos* del duque de Rivas, conformando una gran "ensalada" bélico-musical.

Grabación: algunas de las piezas interpretadas en el programa fueron grabadas en el disco compacto *Insólito estupor. Villancicos, saynetes, cantadas... y una batalla* (Arsis 4217, 2006).

28. La Missa Batalla de Francisco López Capillas (XII FeMAUB 2008)

Investigador: Juan Manuel Lara Cárdenas

Grupo: The Tallis Scholars, Peter Phillips, dir.

Repertorio: la *Missa Batalla* del compositor Francisco López Capillas (1614-1674) fue compuesta para la Catedral de México en el tercer cuarto del siglo XVII; se trata de una misa a seis voces basada en la célebre canción *La guerre* de Clement Janequin. Frente al predominio de compositores de procedencia peninsular en Nueva España durante el siglo XVI, a lo largo del siglo XVII se van abriendo paso compositores criollos, ya nacidos en América, como López Capillas, cuya formación, no obstante, es deudora de la tradición europea; no en vano, estudió con el malagueño Juan Gutiérrez de Padilla, de quien también se interpretaron algunas obras en este programa. Las obras en latín de López Capillas figuran entre las más exquisitas piezas del Barroco americano.

Grabación: concierto grabado y retransmitido en diferido por Radio Clásica (Radio Nacional de España).

29. Un Drama en Música del periodo napoleónico:* Compendio sucinto de la revolución española *(1815) de Ramón Garay (XII FeMAUB 2008) [Coproducción con la Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales y la colaboración de Ópera de Oviedo]

Investigador: Juan Pablo Pacheco Torres / Revisor: Pedro Jiménez Cavallé

Grupo: La Grande Chapelle y solistas, Albert Recasens, dir.

Repertorio: este drama en música o poema político-musical, compuesto en 1815, narra los acontecimientos acaecidos durante la Guerra de la Independencia (1808-1814). Aunque tiene todos los elementos de una ópera (división en números musicales, sucesión de recitativos y arias, distribución en dos actos, etc.) parece que no estaba pensada su representación escénica. Fue escrita para orquesta y cuatro cantantes solistas: Ángel (soprano), España (contralto), Patriota (tenor) y Afrancesado (bajo). La obra destaca cómo los pecados del país han conducido a la cautividad del rey Fernando VII. La intercesión divina permitirá a los españoles ganar la contienda, expulsar a los franceses y liberar al Deseado.

Grabación: concierto grabado y retransmitido en diferido por Radio Clásica (Radio Nacional de España).

30. Il moro di Granata. Alma mediterránea, entre conflictos y fraternidad (XIII FeMAUB 2009) [Coproducción con la Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales]

Investigadores: Avery Gosfield y Francis Biggi

Grupo: Lucidarium, Avery Gosfield y Francis Biggi, dirs.

Repertorio: este programa sintetiza cómo la música italiana ha actuado como puente y lugar de encuentro entre la Europa central y el Mediterráneo, entre Oriente y Occidente, entre

lo popular y lo culto, absorbiendo lenguajes musicales multiformes. Se presentan músicas y textos de países y épocas diversas, explorando las huellas de esta tradición mediterránea en la música.

31. Música policoral en el Reyno de Jaén. Misa "Veni Sponsa Christi" de Juan Manuel de la Puente (XIII FeMAUB 2009) [Coproducción con el Festival de Música Española de Cádiz]

Investigadores: José Antonio Gutiérrez Álvarez y Javier Marín-López

Grupo: Coro Barroco de Andalucía, Lluís Vilamajó, dir.

Repertorio: utilizando como eje la *Misa "Veni Sponsa Christi"* de Juan Manuel de la Puente (1692-1753), maestro de capilla de la Catedral de Jaén entre 1711 y 1753, este programa fue concebido a modo de reconstrucción litúrgica, intercalando las piezas polifónicas a 8 voces con el canto llano de los libros corales de la Catedral de Jaén y con obras instrumentales, todo ello con el propósito de explicar visualmente la práctica de la policoralidad y acercar al espectador a un universo sonoro hoy perdido.

Grabación: concierto grabado y retransmitido en diferido por Radio Clásica (Radio Nacional de España). Puede escucharse el Gloria de la Misa, acompañado de una serie de imágenes del concierto y de la propia Catedral de Jaén, en el Canal de YouTube del FeMAUB (http://www.youtube.com/watch?v=Fnvh2rTD_CE).

32. Arde el furor intrépido. Música de la Catedral de Málaga en el siglo XVIII (XIII FeMAUB 2009)

Investigadores: José Manuel Villareal, Luis Naranjo y Guillermo Peñalver

Grupo: Orquesta Barroca de Sevilla, María Espada, soprano, David Sagastume, altus, Diego Fasolis, dir.

Repertorio: este concierto ofreció una muestra de la música religiosa en vernácula de los dos grandes maestros de capilla de la Catedral de Málaga durante el siglo XVIII: Juan Francés de Iribarren y Jaime Torrens. Como dato curioso, la tocata instrumental de la cantada *Prosigue acorde lira* de Francés de Iribarren es una reelaboración de la sonata para violín y bajo continuo de Arcangelo Corelli, lo que confirma la práctica del siglo XVIII de arreglar y reutilizar música de otros compositores.

Grabación: *Arde el furor intrépido. Música de la Catedral de Málaga en el siglo XVIII* (OBS Prometeo, OBS-01 2009). En la grabación, David Sagastume fue sustituido por José Hernández Pastor. Reedición: *Arde el Furor. 18th century Andalusian Music*. Orquesta Barroca de Sevilla, Diego Fasolis, dir [Passacaille PAS1031 (2017)].

33. Músicas jesuíticas y chinas en Asia (XIII FeMAUB 2009)

Investigadores: François Picard, David Irving y Jean-Christophe Frisch

Grupo: Ensemble XVIII 21-Le Baroque Nomade, Jean-Christophe Frisch, dir.

Repertorio: músicas europeas compuestas y/o interpretadas en China y Filipinas durante los siglos XVII y XVIII, muchas de las cuales son anónimas y fueron recopiladas por Joseph Marie Amiot en sus *Divertissements chinois* (Pekín, 1779); en tanto que otras tienen autor conocido: Paolo Papini, Mateo Ricci, Johann Caspar Kerll y Bernardino Roccio. Por su singularidad, destacan los villancicos anónimos conservados en el manuscrito de San Juan del Monte de Manila (Islas Filipinas), algunos de los cuales se escribieron en tagalo.

Grabación: concierto grabado y retransmitido en diferido por Radio Clásica (Radio Nacional de España). Algunas piezas de este programa se incorporaron en el doble CD: *Daphne sur les ailes du vent. Baroque around the World* (Arion 124, 2010).

34. De Oaxaca a Chiquitos: música para órgano en el Nuevo Mundo (XIII FeMAUB 2009)

Investigador: Andrés Cea Galán

Grupo: Andrés Cea Galán y Coro "Llama de Amor Viva", Manuel García Villacañas, dir.

Repertorio: música hispanoamericana para órgano extraída de fuentes de distinta procedencia y cronología: desde el manuscrito para tecla de Chiquitos (Bolivia) al *Cuaderno de Tonos de Maitines de Sor María Clara del Santísimo Sacramento* de Oaxaca (México), el *Libro que contiene onze tientos partidos de Joseph de Torres* (procedente de Puebla aunque se conserva en México), o el raro impreso de Josepho Antonio Paganelli dedicado al Rey de España, *Ariae pro Organo et Cembalo* (Augsburgo, 1756). Intercaladas con las piezas al órgano se cantaron algunas obras en canto llano dedicadas a Santa Cecilia.

35. Canciones y motetes para ministriles: el Ms. 975 de la Biblioteca "Manuel de Falla" de Granada (XIII FeMAUB 2009)

Investigador: Juan Ruiz Jiménez

Grupo: Ministriles de Marsias

Repertorio: selección de canciones y motetes para ministriles copiados en el manuscrito 975 de la Biblioteca "Manuel de Falla" de Granada, una fuente excepcional por cuanto es el libro para instrumentistas más temprano conservado en la Península Ibérica (*¿ca.* 1560?). Las obras pueden dividirse en dos grupos según su carácter profano o sacro; en líneas generales, se trata de un repertorio internacional

de destacados compositores del siglo XVI, tanto extranjeros (Clemens non Papa, Crecquillon, Jacques Arcadelt) como españoles (Cristóbal de Morales o Francisco Guerrero, de quien se interpretaron dos obras *unica*).

Grabación: concierto grabado y retransmitido en diferido por Radio Clásica (Radio Nacional de España).

36. Tumultos pasionales en conventos portugueses del Barroco (XIV FeMAUB 2010)

Investigadores: João Paulo Duarte y João Paulo Janeiro

Grupo: Capella Joanina y Flores de Música, João Paulo Janeiro, dir.

Repertorio: piezas vocales, instrumentales y textos hablados como ilustración de las diferentes expresiones de amor exacerbado en los conventos portugueses del siglo XVII. Se interpretaron danzas y villancicos dedicados a la Virgen muy exuberantes que contrastaban con la polifonía latina postridentina e interpolaciones de las *Cartas de amor* que la monja portuguesa Sor Mariana Alcoforado escribió al Chevalier Noel Bouton, Marquis de Chamilly (París, 1669), ejemplo expresivo de escritura pasional del Barroco.

37. Et in terra pax. Lamentaciones de Semana Santa de Pedro Rabassa (1683-1767) (XIV FeMAUB 2010) [Coproducción con el Proyecto Atalaya]

Investigador: Juan María Suárez Martos

Grupo: Orquesta Barroca de Sevilla y La Hispanoflamenca, Raquel Andueza, soprano, Enrico Onofri, dir.

Repertorio: programa monográfico dedicado a Pedro Rabassa, maestro de capilla de la Catedral de Sevilla entre 1724 y 1767, y sus lamentaciones para el Triduo Sacro de Semana Santa (Jueves, Viernes y Sabado Santo). El concierto se completó con una *Salve Regina* a 7 voces, la *Misa "Simeon Justus"*, dos salmos y una letanía, todos interpretados aquí por primera vez en versión moderna.

Grabación: *Pedro Rabassa (1683-1767). Et in terra pax. Música para la Catedral de Sevilla* (OBS Prometeo, OBS-06, 2010). Premio FestClásica 2011.

38. Iberia Medieval. De la lírica latina a la galaico-portuguesa (XIV FeMAUB 2010)

Investigador: Luis Lozano Virumbrales

Grupo: Grupo Alfonso X el Sabio, Luis Lozano Virumbrales, dir.

Repertorio: programa antológico con música medieval religiosa y profana de la Península Ibérica. Ocuparon un lugar destacado las cantigas religiosas de Alfonso X el Sabio y las seis cantigas de amor de Martín Códax, que habitualmente no se interpretan juntas, como aquí ocurrió. La preparación de este programa exigió la consulta de manuscritos en diversas bibliotecas (Morgan de Nueva York, El Escorial, Ripoll, Las Huelgas y Montserrat).

39. Fray Felipe de la Madre de Dios y la diáspora musical portuguesa en América y Asia (XIV FeMAUB 2010)

Investigador: Omar Morales Abril / Arreglos de Filipe Faria

Grupo: Sete Lágrimas, Filipe Faria y Sergio Peixoto, dirs.

Repertorio: programa representativo de la diáspora de la música y los músicos portugueses en África (Cabo Verde), América (en especial Brasil y Guatemala) y Extremo Oriente (Timor, Goa) durante las Edades Moderna y Contemporánea. Concebido a medio camino entre lo culto y lo popular, la selección propuesta supuso el estreno mundial de algunas obras del fraile mercedario portugués fray Felipe de la Madre de Dios, activo en Portugal y Sevilla y cuyas obras se conservan, sin embargo, en la Catedral de Guatemala, donde hubo gran presencia de música y músicos lusitanos durante los siglos XVI y XVII.

Grabación: concierto grabado y retransmitido en diferido por Radio Clásica (Radio Nacional de España). La mayor parte de las obras que no son de fray Felipe han sido grabadas en el CD *Diaspora PT* (Arte das Musas MU0103, 2008).

40. Entre tradición y modernización. El italianismo musical en Portugal (XIV FeMAUB 2010)

Investigadores: Pierre Salzmann, José Augusto Alegria, José Lourenço, Nuno Fernandes, Rui Pinheiro y Rui Vieira Nery

Grupo: Orquesta Barroca Casa da Música y Coro Casa da Música, Antonio Florio, dir.

Repertorio: este concierto se dedicó a los intercambios y los procesos de recepción de la música italiana en Portugal a partir de la obra de Pedro Antonio Avondano, compositor italo-portugués autor de una sinfonía y varias arias, y Carlos Seixas, de quien se interpretó otra sinfonía, su única misa en Sol Mayor –poco escuchada– y un brillante concierto para clave y orquesta. Como colofón, una *Salve Regina* en *stile antico* de Diogo Dias Melgas sirvió de cierre a este concierto memorable.

Grabación: concierto grabado y retransmitido en diferido por Radio Clásica (Radio Nacional de España). El concierto para clave de Seixas, junto con obras de Bach y Vivaldi, fue grabado en el CD *Orquestra Barroca Casa da Música - ao vivo 2009* (Casa de Música, CDM006, 2009).

41. Un noturno portugués. Los responsorios de Quinta-Feira Santa de José J. dos Santos (XIV FeMAUB 2010)

Investigadores: Sérgio Dias, Luiz Alves da Silva y Mathias Weibel

Grupo: Ensemble Turicum, Luiz Alves da Silva y Mathias Weibel, dirs.

Repertorio: responsorios de Semana Santa de José Joaquim dos Santos, como maestro de música en el Seminario de la Iglesia Patriarcal de Lisboa. Fue un prolífico compositor de obras para Semana Santa, entre las que destacan sus series de responsorios para Jueves Santo, compuestos para cuerdas graves y con un lenguaje musical especialmente desarrollado. El programa se completó con dos bellos motetes del compositor pardo José Maurício Nunes Garcia, activo en Brasil.

Grabación: concierto grabado y retransmitido en diferido por Radio Clásica (Radio Nacional de España)[22].

42. Espacio, sonido y afectos en la Catedral de Jaén: la música policoral de Juan Manuel de la Puente (1692-1753) (XV FeMAUB 2011) [Coproducción con el Proyecto Atalaya]

Investigadores: José Antonio Gutiérrez Álvarez y Javier Marín-López

Grupo: Orquesta Barroca de Sevilla y Coro Juan Manuel de la Puente, María Espada, soprano; Marta Infante, mezzosoprano; Jesús García Aréjula, barítono; Enrico Onofri, dir.

Repertorio: programa monográfico dedicado a la música policoral de Juan Manuel de la Puente, maestro de capilla de la Catedral de Jaén entre 1711 y 1753; el concierto conmemoraba el tercer centenario de la llegada del maestro manchego al Santo Reino en 1711. Se incluyeron cinco piezas de gran formato, a 3, 4 y 5 coros, destacando su espectacular *Miserere mei, Deus* a 18 voces en siete coros, todas interpretadas aquí por primera vez en versión moderna. El concierto tuvo lugar en la propia Catedral de Jaén.

Grabación: *Espacios sonoros en la Catedral de Jaén. Juan Manuel de la Puente (1692-1753)* (OBS Prometeo, OBS-09, 2012). Reedición: *Juan Manuel de la Puente: Music at the Cathedral of Jaén*, Orquesta Barroca de Sevilla, Enrico Onofri, dir. [Passacaille PAS1037 (2018)]. Además, el concierto fue grabado y retransmitido en diferido por Radio Clásica (Radio Nacional de España) y Canal Sur TV (disponible en el Canal de YouTube del FeMAUB).

22 Aunque no incluyó recuperación de patrimonio musical, el concierto familiar *Yo soy la locura*, espectáculo de marionetas con música antigua presentado en el FeMAUB 2010 por Zarambeques y la marionetista Julie Vachon, también fue una producción de estreno.

43. El Clasicismo en Jaén (XV FeMAUB 2011)

Investigador: Pedro Jiménez Cavallé

Grupo: Orquesta de Córdoba, José Luis Temes, dir.

Repertorio: programa monográfico dedicado a la producción sinfónica de Ramón Garay (1761-1823), maestro de capilla de la Catedral de Jaén; el concierto conmemoraba el 250 aniversario del nacimiento del compositor. Se incluyeron las sinfonías n.º 2, 4, 6 y 7, recientemente editadas por Jiménez Cavallé (Instituto Complutense de Ciencias Musicales) y estudiadas detalladamente en una monografía de investigación dedicada al autor (*Ramón Garay (1761-1823). Un clásico, autor de diez sinfonías*, Universidad de Jaén, 2011).

Grabación: *Ramón Garay. Las diez sinfonías* (Verso, VRS-2099, 2012). 3 CDs.

44. "Esa dulzura amable". Las cantatas al Santísimo de José de Nebra (1702-1768) (XV FeMAUB 2011)

Investigador: Eduardo López Banzo

Grupo: Al Ayre Español, Eduardo López Banzo, dir., María Espada, soprano

Repertorio: programa monográfico dedicado a las cantatas de José de Nebra, maestro de capilla de la Real Capilla de Madrid. Las cuatro cantatas recuperadas se conservan en el archivo de la Catedral de Guatemala y en el concierto se intercalaron con varias sonatas para tecla de Domenico Scarlatti, algunas preservadas solo en fuentes aragonesas.

Grabación: *Esta Dulzura Amable: Sacred Cantatas by José de Nebra* (Challenge Classics, CC 72509, 2011).

45. 1212: Las Navas de Tolosa y Alfonso VIII de Castilla (XV FeMAUB 2011)

Investigador: Eduardo Paniagua

Grupo: Grupo de Música Antigua, Eduardo Paniagua, dir.

Repertorio: cantos de cruzada occitanos y canciones de trovadores para Alfonso VIII de Castilla en sus batallas contra los almohades de Abu Yusuf Yaqub al-Mansur, de Alarcos (1195) a las Navas de Tolosa (1212). Programa de encargo que servía de conmemoración anticipada del VIII centenario de la batalla de las Navas de Tolosa, acaecida en tierras jiennenses.

46. Paradisi Gloria (XV FeMAUB 2011)

Investigador: Andrés Cea Galán

Grupo: Mark Chambers, contratenor (tiple) y Andrés Cea (órgano)

Repertorio: programa dedicado a la práctica de "cantar al órgano", ampliamente documentada en los ámbitos litúrgico,

cortesano y doméstico, y consistente en una forma de acompañamiento vocal en la que el órgano desarrollaba las voces de la polifonía mientras un cantor solista se ocupaba de la melodía superior, improvisando ornamentaciones. El programa incluyó obras de Claudio Monteverdi, G. Giovanni Felice Sances, Girolamo Frescobaldi y varios motetes de Tomás Luis de Victoria en las excepcionales versiones ornamentadas de Giovanni Bovicelli.

Grabación: *Ángeles o calandrias. Cantar al órgano en la España de los siglos XVI y XVII* (Lindoro, NL3017, 2012).

47. Toledo* ca. *1600: Misas Beata Dei genitrix y Prudentes virgines de Alonso Lobo (XVI FeMAUB 2012) [Coproducción con el Festival van Flaanderen de Amberes]

Investigadores: Albert Recasens y Mariano Lambea

Grupo: La Grande Chapelle, Albert Recasens, dir.

Repertorio: programa monográfico dedicado al polifonista hispalense Alonso Lobo (*ca.* 1555-1617), del que se interpretaron varios motetes y dos misas, aún no disponibles en edición moderna (y una de ellas fonográficamente inédita hasta entonces): *Missa "Beata Dei genitrix"* y *Missa "Prudentes virgines"*. Ambas piezas se publicaron en el *Liber Primus Missarum* (Madrid, 1602), de enorme difusión en España y el Nuevo Mundo. En el concierto se interpretaron precedidas de sus correspondientes modelos paródicos, dos motetes homónimos de Francisco Guerrero.

Grabación: *Alonso Lobo: Misas Prudentes virgines - Beata Dei genitrix* (Lauda, LAU013, 2013).

48. Ministriles novohispanos: obras del Ms. 19 de la Catedral de Puebla de los Ángeles (XVI FeMAUB 2012)

Investigador: Javier Marín-López

Grupo: Ensemble La Danserye, Fernando Pérez Valera, dir.

Repertorio: programa monográfico con obras contenidas en el libro de polifonía 19 de la Catedral de Puebla (México), único libro para ministriles de uso catedralicio conservado en archivos de Hispanoamérica. Junto con arreglos para conjuntos instrumentales de piezas de famosos autores nacionales (Francisco Guerrero, Rodrigo de Ceballos o Juan Navarro) y extranjeros (Lasso o Philippe Rogier), el manuscrito contiene obras de otros compositores prácticamente desconocidos como Gil de Ávila, Juan de Riscos o Ginés Martínez de Gálvez. El concierto presentó otra novedad: los intérpretes leyeron la música directamente de una reproducción facsimilar en tamaño original del manuscrito (y no de transcripciones modernas).

Grabación: *Ministriles novohispanos: obras del manuscrito 19 de la Catedral de Puebla de los Ángeles* (Sociedad Española de Musicología, El Patrimonio Musical Hispano, n.º 31, 2013).

49. Polifonía para la Catedral de México: la Misa "Re Sol" de Francisco López. Capillas desde el facistol (XVII FeMAUB 2013)

Investigador: Javier Marín-López

Grupo: Capella Prolationum & Ensemble La Danserye, Fernando Pérez Valera, dir.

Repertorio: programa monográfico dedicado a Francisco López Capillas (1614-1674), compositor criollo natural de la ciudad de México que ejerció como maestro de capilla catedralicio entre 1654 y 1674. La obra recuperada, la *Misa "Re Sol"* se conserva en doble copia en la Catedral de México y la Biblioteca Nacional de España, y en el concierto se interpretó acompañada de su modelo paródico, la canción homónima de Juan de Riscos, y de otras piezas de Francisco Guerrero y Hernando Franco. El concierto sirvió para conmemorar anticipadamente el IV centenario del nacimiento del compositor, apodado "el Ockeghem de México" por su maestría en el uso de los recursos contrapuntísticos. La capilla vocal-instrumental leyó la música directamente desde una reproducción facsimilar en tamaño original del manuscrito (y no de transcripciones modernas), colocada sobre un facistol.

Grabación: *Francisco López Capillas (1614-1674). Missa Re Sol. Missa Aufer a nobis. Motetes* (Lindoro, NL3025, 2014).

50. Música para flauta en el tiempo D.ª Maria I (Lisboa, 1734-Río de Janeiro, 1816) (XVII FeMAUB 2013)

Investigador: Alexandre Andrade

Grupo: Ensemble Ars Ibérica

Repertorio: programa dedicado a la música para flauta travesera en las últimas décadas del siglo XVIII en el ámbito luso-brasileño. Junto con piezas de compositores-flautistas españoles activos en Portugal como Antonio Rodil o Juan Bautista Pla, se dedicó especial atención al impreso *Lisbon Minuets for two flutes and bass* (1766) publicado en Londres por Pedro António Avondano, destacado violinista al servicio de la Real Orquesta e Câmara de Lisboa y popular compositor en el entorno lisboeta en la segunda mitad del Setecientos.

51. Música religiosa en la Córdoba ilustrada: Domine y Dixit Dominus de Jaime Balius y Stabat mater del VI Conde de Fernán Núñez (XVII FeMAUB 2013)

Investigador: Luis Bedmar Encinas y Luis Pedro Bedmar Estrada

Grupo: Orquesta de Córdoba y Coro Ziryab, Javier Sáenz-López, dir.

Repertorio: versículo *Domine ad adjuvandum me* y salmo *Dixit Dominus* (1799) a cuatro voces con oboes, bajón, trompas, cuerdas y continuo de Jaime Balius, maestro de capilla de la Catedral de Córdoba entre 1785 y 1822; en Córdoba

se conserva la mayor parte del extenso catálogo de este autor, uno de los más sobresalientes de la música española en el tránsito del siglo XVIII al XIX. El programa incluyó también el *Stabat mater* del noble ilustrado VI Conde de Fernán Núñez, don Carlos Gutiérrez de los Ríos, escrito en Lovaina en 1793. De ascendencia cordobesa, ejerció como militar y diplomático en distintos países y su *Stabat mater* es la única obra que se conoce suya.

Grabación: *Patrimonio Histórico Musical de Córdoba* (Coro Ziryab Ediciones, 2013).

52. Tesoros españoles en América: cantadas del madrileño José de Torres en la Catedral de Guatemala (XVII FeMAUB 2013) [Coproducción con el Centro Nacional de Difusión Musical]

Investigador: Eduardo López Banzo

Grupo: Al Ayre Español, Raquel Andueza, soprano, Eduardo López Banzo, dir.

Repertorio: programa monográfico dedicado a las cantatas de José de Torres (*ca*. 1670-1738), maestro de capilla de la Real Capilla de Madrid. Las cuatro cantatas recuperadas se conservan en el archivo de la Catedral de Guatemala y en el concierto se intercalaron con varias piezas instrumentales de Arcangelo Corelli, Giovanni Zamboni y Pablo Bruna.

53. El alba sonora: villancicos de Tomás de Torrejón (Lima) y Antonio de Salazar (México) (XVII FeMAUB 2013) [Coproducción con el Centro Nacional de Difusión Musical]

Investigadores: Albert Recasens, Mariano Lambea, Omar Morales (entre otros)

Grupo: La Grande Chapelle, Albert Recasens, dir.

Repertorio: villancicos de Tomás de Torrejón y Antonio de Salazar, dos compositores rigurosamente contemporáneos activos en los virreinatos del Perú (Lima) y Nueva España (Puebla y México), respectivamente. A diferencia de las obras de Torrejón, ya transcritas por diversos investigadores en su mayoría, los villancicos de Salazar eran rigurosamente inéditos y fueron transcritos expresamente para esta producción. El programa es un ejemplo del desarrollo del villancico en Hispanoamérica en el tránsito del siglo XVII al XVIII y, en el caso de Torrejón, algunas obras de su último periodo creativo exhiben ya características del estilo italianizante.

54. Polifonía andaluza del siglo XVIII: Iribarren, De la Puente y Cía. (XVII FeMAUB 2013)

Investigadores: Antonio del Pino, José Antonio Gutiérrez Álvarez y Javier Marín-López.

Grupo: Capilla de Música "Maestro Iribarren", Antonio del Pino, dir.

Repertorio: obras corales en latín de Juan Francés de Iribarren y Juan Manuel de la Puente, maestros de capilla de las catedrales de Málaga y Jaén en el tercio central del siglo XVIII. El objeto del concierto fue ofrecer una perspectiva diversa a la habitualmente presentada de estos autores, más allá del cultivo de las formas en romance. De Iribarren se ofrecieron ocho motetes para coro a cuatro y acompañamiento, mientras que de De la Puente se interpretó por primera vez en 300 años su lamentación de Sábado Santo para cinco voces y continuo.

55. Francisco Guerrero en los libros para ministriles de España y el Nuevo Mundo (XVII FeMAUB 2013)

Investigadores: Juan Ruiz Jiménez y Javier Marín-López

Grupo: Ensemble La Danserye, Fernando Pérez Valera, dir.

Repertorio: obras de Francisco Guerrero conservadas fundamentalmente en dos fuentes instrumentales para ministriles, el manuscrito 975 de la Biblioteca Manuel de Falla de Granada y el manuscrito 19 de la Catedral de Puebla de los Ángeles (México). El concierto se articuló en distintas secciones siguiendo agrupaciones por géneros (canciones y villanescas, motetes e himnos y fabordones). Para cinco de esas obras estos libros de ministriles son las únicas fuentes conocidas.

56. "Peregrinos pensamientos" en metro músico: chanzonetas de Gaspar Fernández sobre textos de Alonso de Bonilla (XVIII FeMAUB 2014)

Investigador: Javier Marín-López

Grupo: Capella Prolationum & Ensemble La Danserye, Fernando Pérez Valera, dir.

Repertorio: programa monográfico dedicado a las chanzonetas que Gaspar Fernández (1563/71-1629), compositor criollo de probable origen guatemalteco, compuso sobre textos del poeta conceptista Alonso de Bonilla contenidos en su antología poética impresa *Peregrinos pensamientos de misterios divinos en varios versos y glosas dificultosas* (Baeza, 1614). Las obras datan del periodo de Fernández como maestro de capilla en Puebla de los Ángeles (1614-1616) y se conservan actualmente en el *Cancionero de Gaspar Fernández*, un cuaderno autógrafo conservado en la Catedral de Oaxaca. Para la interpretación de este repertorio se procedió a realizar una copia del cuaderno (que está en formato facistol) en partes sueltas imitando la escritura del propio Fernández (quien también fue un activo copista) y, en definitiva, recreando los cuadernillos de partes que pudieron utilizarse en el estreno de estas obras en Puebla.

Grabación: *Chanzonetas. Gaspar Fernández. Alonso de Bonilla (1614-1616)* (IBS Classical, IBS182017, 2017). Algunos extractos audiovisuales están disponibles en el Canal de YouTube del FeMAUB.

57. "Favor, gracia y pureza": cantadas a lo divino en España y América (XVIII FeMAUB 2014)

Investigadores: Raúl Angulo, José Antonio Gutiérrez Álvarez, Javier Marín-López y otros

Grupo: Ensemble Kalenda

Repertorio: selección de cantatas para tiple solista, violines y continuo de Sebastián Durón, José de Torres, Juan Manuel de la Puente, Juan Francés de Iribarren y José de Nebra. A excepción de la pieza de De la Puente (la tonada *Lavanderita soy*, anclada en el estilo popular del siglo XVII), el resto de las obras ejemplifican la absorción del estilo italiano por parte de la primera generación de compositores ibéricos activos en la primera mitad del siglo XVIII, mezclando secciones tradicionales (estribillos y coplas) con formas italianizantes (arias y recitados).

Grabación: disponible en el Canal de YouTube del FeMAUB.

58. Italianos en la Corte: quintetos con guitarra (XVIII FeMAUB 2014) [Coproducción con el Centro Nacional de Difusión Musical]

Investigadores: Josetxu Obregón

Grupo: La Ritirata, Josetxu Obregón, dir.

Repertorio: selección de quintetos con guitarra escritos por Luigi Boccherini y Gaetano Brunetti, dos compositores italianos asociados a la Corte española durante la época del Clasicismo musical y prolíficos autores de música de cámara. Entre las obras del programa se incluye una de estreno, el cuarteto de cuerda en Sol menor op. 2, n.º 1 L150 (1774) de Gaetano Brunetti, conservado en la Biblioteca Nacional de París.

59. San Juan de la Cruz: mística y polifonía (XVIII FeMAUB 2014)

Compositores vivos: Héctor Eliel Márquez (n.1979), Francisco Ruiz Montes (n.1976), Fernando Aquilá (n.1982), José López Montes (n.1977) y Grayston Ives (n.1948)

Grupo: Numen Ensemble, Héctor Eliel Márquez, dir.

Repertorio: programa articulado en torno a la figura de San Juan de la Cruz con piezas que van desde el Renacimiento hasta la música contemporánea. Incluyó obras de nueva creación a partir de la poesía sanjuanista a cargo de Héctor Eliel Márquez (*Cantar del alma*, 4vv), Francisco Ruiz Montes (*El pastorcico*, 4vv), Fernando Aquilá (*Llama de amor viva*), José López Montes (*Díptico místico*) y el británico Grayston Ives (*Romance que va por "Super flumina Babylonis"*, 5vv), esta última encargo especial del FeMAUB. El concierto se desarrolló en el Oratorio de San Juan de la Cruz de Úbeda.

60. "Yo te quiere matare": obras del manuscrito 975 de la Biblioteca Manuel de Falla de Granada (XVIII FeMAUB 2014 / XX FeMAUB 2016)

Investigador: Juan Ruiz Jiménez

Grupo: Ensemble La Danserye, Fernando Pérez Valera, dir.

Repertorio: piezas para ministriles contenidas en el manuscrito 975 de la Biblioteca Manuel de Falla de Granada, probablemente compilado para uso de los instrumentistas de la Capilla Real de Granada en la década de 1560, siendo una de las fuentes hispanas más tempranas para uso de ministriles. El programa se concibió como un paseo musical por los espacios urbanos donde los grupos de ministriles estuvieron presentes: la esfera sacra, el ámbito universitario y doméstico y las calles y plazas de la ciudad, ejemplificando su variado contenido (desde géneros litúrgicos destinados a la misa y al oficio de las horas hasta motetes y "canciones" (villancicos, chansons, y madrigales). Los ministriles leyeron directamente de una reproducción facsimilar en tamaño original del manuscrito (y no de transcripciones modernas).

Grabación: *"Yo te quiere matare". Ministriles en Granada en el siglo XVI* (Lindoro, NL3019, 2013).

61. "Vuestra soy": música teresiana (XVIII FeMAUB 2014)

Compositor vivo: Manuel García Villacañas (n.1968)

Grupo: Coro Llama de Amor Viva, Manuel García Villacañas, dir.

Repertorio: programa articulado en torno a la figura de Santa Teresa de Jesús con ocasión de la conmemoración anticipada del quinto centenario de su nacimiento (1515-2015). Junto con algunos cantos gregorianos, el programa incluyó diversas piezas de reciente composición sobre textos de la Santa creadas por el artista ubetense Manuel García Villacañas, tales como *Coloquio de amor* y *Mi amado es para mí* (2013) o *Para vos nací* y *Ensalada teresiana* (2014).

62. "Gulumbá, gulumbé". Resonancias de África en el Nuevo Mundo (negrillas de los siglos XVI y XVII) (XIX FeMAUB 2015)

Investigadores: Omar Morales Abril, Bárbara Pérez Ruiz y Jorge Matta

Grupo: Conjunto de Música Antigua Ars Longa de La Habana

Repertorio: villancicos de negro, en su mayor parte inéditos o

de reciente publicación, compuestos por maestros de capilla activos en las catedrales del Nuevo Mundo, entre ellos Mateo Tollis de la Roca, Gaspar Fernández o Tomás Salgado. Se trata de un repertorio típicamente ibérico y novomundista, destinado a ser interpretado en la Navidad como último villancico de Maitines, y conocido bajo una infinita variedad de denominaciones: negrillas, guineos, cumbé, paracumbé, zumbé o zarambeque. En él, los negros se (re)presentan de manera estereotipada, de la misma manera que lo hacen en las mojigangas y entremeses teatrales, evocando el universo sonoro africano por medio de imitaciones onomatopéyicas, las lenguas aborígenes y ritmos de danza.

Grabación: *"Gulumbá, gulumbé". Resonancias de África en el Nuevo Mundo (negrillas de los siglos XVI y XVII)* (Ars Longa, 2013).

63. Rezos y saraos de "bozes", cuerdas y parches (XIX FeMAUB 2015) [Coproducción con el Centro Nacional de Difusión Musical]

Investigador: Javier Marín-López y Carlos Mena

Grupo: Capilla de Santa María, Carlos Mena, dir.

Repertorio: programa dominado por la monodia acompañada y la expresión de los afectos que transita desde los albores del Barroco italiano hasta la cantata española del siglo XVIII, con autores como Benedetto Ferrari, Giovanni Felice Sances, Domenico Mazzocchi o Claudio Monteverdi. Como obra de estreno se incluyó la cantata humana *Ruiseñor que cantas* de Juan Manuel de la Puente (1692-1753).

64. Polifonía penitencial en la Baeza contrarreformista (1580-1625) (XIX FeMAUB 2015)

Investigador: Javier Marín-López

Grupo: Ensemble La Danserye, Fernando Pérez Valera, dir.

Repertorio: selección de piezas asociadas a los tiempos litúrgicos de Adviento y Cuaresma conservadas en la Catedral de Baeza. Entre ellas encontramos tanto obras de autores internacionales copiadas en los libros polifónicos baezanos (Palestrina, Victoria, Guerrero), como piezas de autoría local, creadas por los maestros de capilla Diego y Juan Fernández Garzón, Manuel Tarares, Juan Ruiz Ramírez, Hernando de Quirós o Pedro de Ortega. La capilla vocal-instrumental leyó la música directamente desde una reproducción facsimilar en tamaño original del manuscrito (y no de transcripciones modernas), colocada sobre un facistol; el concierto tuvo lugar en la propia Catedral de Baeza.

Grabación: concierto grabado y retransmitido en diferido por Radio Clásica (Radio Nacional de España).

65. "La aurora divina": música barroca en Andalucía (XIX FeMAUB 2015) [Coproducción con el Centro Nacional de Difusión Musical]

Investigadores: Eduardo López Banzo y Carles Cristóbal

Grupo: Al Ayre Español, Eduardo López Banzo, dir.

Repertorio: programa monográfico dedicado a las cantatas de Juan Manuel de la Puente (1692-1753), maestro de capilla de la Catedral de Jaén. Las seis piezas de estreno se conservan en el archivo de la Catedral de Jaén, y entre ellas destaca el conmovedor villancico a San Pedro *Pedro amoroso* y la cantata al Santísimo *Qué sol es aquél*, para bajón concertante, soprano y continuo. Complementan el programa dos piezas instrumentales españolas muy cercanas estilísticamente al repertorio delapuentiano y dos sonatas italianas de compositores que fueron bien conocidos e interpretados por los violinistas españoles del siglo XVIII y que con toda seguridad acompañaban la liturgia de las catedrales españolas.

Grabación: concierto grabado y retransmitido en diferido por Radio Clásica (Radio Nacional de España).

66. Silva deleitosa, amena y espiritual: Teresa y Juan de la Cruz en Alemania (siglo XVII) (XIX FeMAUB 2015)

Investigador: Pepe [Juan José] Rey

Grupo: Cordis Deliciae

Repertorio: selección de obras que ejemplifican la notable recepción de Santa Teresa de Jesús y San Juan de la Cruz en Alemania durante el siglo XVII, tanto en el ámbito católico como en los medios protestantes. Algunas de ellas fueron incluidas por Fulgencio de Santa María, carmelita descalzo del convento de Colonia, en una colección de cantos devocionales publicada en 1696, *Sacrae Cordis Deliciae*. La colección comprende 55 melodías aplicables a unos 160 textos, de los que se seleccionaron algunos para su presentación en primicia en este concierto. En el mundo protestante, Georg Philipp Harsdörffer tradujo y parafraseó el *Cántico espiritual*, para el que dispuso dos músicas posibles: un conocido himno y una composición de Johann Erasmus Kindermann.

Grabación: concierto grabado y retransmitido en diferido por Radio Clásica (Radio Nacional de España).

67. La tonadilla escénica: tonadillas y música de comedias de indianos, negros y criollos (XIX FeMAUB 2015) [Coproducción con el Centro Nacional de Difusión Musical]

Investigador: Emilio Moreno

Grupo: La Real Cámara, Emilio Moreno, dir.

Repertorio: tonadillas de temática americana por las que desfilan

indianos, negros y criollos caricaturizados, compuestas en las décadas finales del siglo XVIII y las primeras del XIX por autores como Antonio Guerrero (*Una gitana y un indiano*), Luis Misón (*El sacrificio de los Indios*, *Tonadilla de los negros*), Blas de Laserna (*La conquista del Perú*) y anónimos (*Hernán Cortés sobre México*). Obras breves, de naturaleza efímera y temática costumbrista, ofrecen una visión del mundo americano desde su óptica más popular. Forman parte del fondo de tonadillas que alberga la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid.

68. "Y tan alta vida espero": Santa Teresa de Jesús, 1515-2015 (XIX FeMAUB 2015)

Compositores vivos: José Pablo Serrano (n.196?), Roberto Pineda Tenor (n.1973)

Grupo: Coro Canticum Novum, Jorge Rodríguez Morata, dir.

Repertorio: programa articulado en torno a la figura de Santa Teresa de Jesús con piezas que van desde la Edad Media hasta la música contemporánea, ilustrando momentos importantes en la vida y la obra de la santa (desde su nacimiento, su ingreso en el convento, las fundaciones en Jaén y otros lugares, sus obras literarias, su muerte, beatificación y canonización). Incluyó el estreno en Jaén de piezas de reciente creación a cargo de José Pablo Serrano (*Ave verum corpus*) y Roberto Pineda Tenor (*Oh, hermosura que excedéis*).

69. Música mariana en santuarios hispanoamericanos (XX FeMAUB 2016)

Investigador: Bernardo Illari, Omar Morales Abril, Piotr Nawrot, Diana Fernández Calvo

Grupo: Conjunto Ars Longa de La Habana, Teresa Paz, dir.

Repertorio: selección de piezas para celebraciones marianas y de santas escritas en los virreinatos del Perú y Nueva España en los siglos XVII y XVIII. En ellas confluyen distintas lenguas: latín, castellano, lenguas autóctonas indoamericanas –quechua guaraní, chiquitano, náhuatl– y bilingües. Se incluyen tanto obras dedicadas a la Virgen María en sus distintos episodios vitales (Natividad, Concepción) como a santas locales como la Virgen de Guadalupe o Santa Rosa de Lima. Las obras se encuentran diseminadas en diversos archivos hispanoamericanos (Archivo Musical de Chiquitos, Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia; Archivo Histórico Arquidiocesano de Guatemala o Seminario de San Antonio Abad de Cusco).

Grabación: concierto grabado y retransmitido en diferido por Radio Clásica (Radio Nacional de España).

70. "Ay, que me abraso de amor". Sebastián Durón, un antes y un después en la música escénica española (XX FeMAUB 2016) [Coproducción con el Centro Nacional de Difusión Musical]

Investigador: Marian Rosa Montagut

Grupo: Harmonia del Parnàs, Ruth Rosique, soprano; Marta Infante, mezzosoprano; Marian Rosa Montagut, dir.

Repertorio: concebido como un homenaje al compositor Sebastián Durón en el tercer centenario de su muerte, se ofrecieron fragmentos de sus obras teatrales más emblemáticas (*Salir el amor del mundo*, *La guerra de los gigantes*, *El imposible mayor en amor*) mezcladas con las de otros compositores que trabajaron también al servicio de la corte o para los teatros públicos madrileños, caso de Antonio Literes o Francesco Corradini, de quien se estrenaron en tiempos modernos varias obras de su melodrama pastoral *La Dorinda* (1730), conservado en la Biblioteca Nacional de España.

Grabación: concierto grabado y retransmitido en diferido por Radio Clásica (Radio Nacional de España).

71. Tañendo con voz sonora (XX FeMAUB 2016)

Investigadores: Manuel Vilas y Laura Puerto

Grupo: Las Arpas Sonorosas

Repertorio: programa en torno a Antonio de Cabezón en el 450 aniversario de su muerte (1566), cuya originalidad estribó no tanto en el repertorio interpretado (tomado de las *Obras de m*úsica para tecla, arpa y vihuela), sino en las versiones y arreglos de este repertorio para dos arpas ibéricas. Este instrumento gozó de una importancia fundamental en el ámbito ibérico durante los siglos XVI y XVII, si bien en la actualidad casi siempre lo vemos como un mero acompañante de la polifonía vocal; en este concierto las arpas aparecen como instrumentos solistas en logradas versiones. Se incluye tanto música vocal como de tecla, práctica habitual en la época, dando vida a motetes, canciones, diferencias, tientos, danzas o cualquier género cultivado en aquel tiempo. Este concierto en el marco del FeMAUB supuso el concierto de presentación de esta formación de dos arpas ibéricas.

Grabación: en proyecto.

72. Siete palabras de Cristo en la Cruz (XX FeMAUB 2016) [Coproducción con el Centro Nacional de Difusión Musical]

Investigadores: José Vicente González Valle, Drew Edward Davies y Luis Antonio González Marín

Grupo: Los Músicos de Su Alteza, Olalla Alemán, soprano; Eugenia Boix, soprano; Luis Antonio González Marín, dir.

Repertorio: en la primera parte se interpretaron lamentaciones de los hermanos Francisco Javier y José de Nebra Blasco

(compositores aragoneses), un dúo a San Pedro de Santiago Billoni (compositor romano activo en la Catedral de Durango, México); en la segunda, la versión de las *Siete palabras de Cristo en la cruz* para dos voces y acompañamiento de Francisco Javier García Fajer, maestro de capilla de La Seo de Zaragoza, quien utilizó un orgánico instrumental análogo al empleado por Joseph Haydn en su celebérrima versión compuesta por encargo del oratorio de la Santa Cueva de Cádiz. Se intercalaron recitaciones a cargo del historiador ubetense Juan Ramón Martínez Elvira.

73. Música inédita en la Colegiata de Olivares (XX FeMAUB 2016) [Coproducción con el Proyecto Atalaya y el Centro Nacional de Difusión Musical]

Investigadores: Joaquín Romero Lagares y Guillermo Peñalver

Grupo: Orquesta Barroca de Sevilla, María Hinojosa, soprano; Filippo Mineccia, alto; Enrico Onofri, dir.

Repertorio: selección de obras procedentes de la Colegiata de Olivares, especialmente de quien fuera su maestro de capilla durante más de medio siglo (1760-1811), Juan Pascual Valdivia, de quien se han conservado varios centenares de piezas latinas y castellanas, con un estilo que va del tardobarroco al clásico. El programa también incluyó arias y pastorelas de autores totalmente desconocidos como Juan Mayorga o Juan Roldán. Completan el programa dos trío sonatas de Jommelli, cuya fama llegó hasta la villa de Olivares, donde se conserva una de sus arias de ópera (extraída de *Tito Manlio*, obra estrenada en Venecia en 1746) vuelta a lo divino y traducida al castellano.

Grabación: concierto grabado y retransmitido en diferido por Radio Clásica (Radio Nacional de España).

74. De los cantorales de Cisneros al canto llano de la Catedral de México (XXI FeMAUB 2017)

Investigadores: Francisco Javier Lara y Javier Marín-López

Grupo: Schola Gregoriana Hispana, Francisco Javier Lara, dir.

Repertorio: el programa se estructuró en dos bloques: el primero se dedicó a los *Cantorales mozárabes* de Cisneros, y el segundo al repertorio musical de la Catedral de México. Junto con obras polifónicas de Juan de Anchieta (*ca.* 1462-1523), Francisco de Peñalosa (*ca.* 1470-1528), Hernando Franco (1532-1585) y Pedro Bermúdez (*ca.* 1555-1606) se incluyó el estreno de un *Gloria in excelsis Deo* en canto mixto, compuesto por el sochantre Vicente Gómez (1754/55-1830) y conservado en un cantoral de la Catedral de México.

75. "Entre cándidos, bellos accidentes": cantadas al Santísimo entre dos mundos (XXI FeMAUB 2017) [Premio FestClásica 2017]

Investigador: Raúl Angulo

Grupo: Concerto 1700, Aurora Peña, soprano, Daniel Pinteño, dir.

Repertorio: concierto integrado por una serie de obras instrumentales y cantadas dedicadas al Santísimo Sacramento compuestas por Diego Pérez del Camino (1738-1796), maestro de capilla de la Catedral de Santo Domingo de la Calzada, y José de Nebra, el célebre organista y maestro de la Real Capilla madrileña; las cantadas tienen estructura de aria *da capo* precedida de un recitativo, y acusan una gran influencia italiana en el empleo de los recursos instrumentales y vocales.

76. "Con afecto y armonía": la circulación de música y músicos entre España, Portugal, Italia y América (XXI FeMAUB 2017) [Coproducción con el Centro Nacional de Difusión Musical]

Investigadores: Raúl Angulo y Antonio Pons

Grupo: Concerto 1700, Raquel Lojendio, soprano. Aarón Zapico, clave y dir.

Repertorio: selección de cantatas de algunos de los compositores más representativos del Barroco hispano como José de Torres (de quien se recuperó su cantata *Cercadme flores*, conservada en la Catedral de Guatemala) y otras de autoría desconocida también inéditas (como *Al gran sacramento*). El programa se completó con piezas instrumentales de dos importantes fuentes manuscritas: el conocido como *Códice Saldívar n.º 4*, que fue hallado en México en 1943 con obras del guitarrista madrileño Santiago de Murcia; y el *Libro de música de clavicímbalo del Sr. D. Francisco de Tejada*, datado hacia 1721, encontrado en Sevilla y conservado en la Biblioteca Nacional de España. De este último se recuperó una *Glosa de mano izquierda de primer tono*, una *Alemanda y aria de Corelli* y unas *Españoletas y Marizápalos*.

77. 1649: músicas para la consagración de la Catedral de Puebla de los Ángeles (XXI FeMAUB 2017)

Investigador: Luisa Vilar-Payá

Grupo: Capella Prolationum y Ensemble La Danserye, Fernando Pérez, dir.

Repertorio: el programa planteó una reconstrucción hipotética del repertorio que pudo escucharse durante la consagración de la Catedral de Puebla de los Ángeles el 18 de abril de 1649, a partir de las notables coincidencias que se observan entre la crónica escrita por Antonio Tamariz de Carmona,

el contenido de un juego de ocho libretes del siglo XVII conservado en esa catedral y la liturgia de los días que van del sábado antes de la consagración hasta el jueves 6 de mayo de ese mismo año. La selección incluye la Misa *Ego flos campi* de Juan Gutiérrez de Padilla (1590-1664), maestro de capilla en la catedral de Puebla, y algunas canciones y el salmo *Super flumina Babylonis* de Philippe Rogier (*ca.* 1560-*ca.* 1596), quien pudo haber sido un autor predilecto del obispo Juan de Palafox. La interpretación se realizó a partir de reproducciones facsimilares de los manuscritos originales, y no de transcripciones modernas.

78. Tres viñetas de música de salón del siglo XIX mexicano (XXI FeMAUB 2017)

Investigador: Ricardo Miranda

Intérprete: Ricardo Miranda, piano

Repertorio: programa dividido en tres secciones correspondientes a tres momentos históricos. En la primera se interpretaron las *Últimas variaciones* de Mariano Elízaga (1826), hasta ahora considerada la primera partitura impresa en el México Independiente. En la segunda, la *Elegía* de Aniceto Ortega, el nocturno *En su ausencia* de Henry Brinley y la *Segunda rêverie* de Guadalupe Olmedo, primera mujer en titularse en el Conservatorio Nacional de México. El programa concluye con *Tres piezas para piano* de Manuel M. Ponce, una de las cuales, la gavota *Vespertina*, se interpreta por primera vez desde 1909.

79. Un maestro de capilla en el México insurgente: Antonio Juanas (XXI FeMAUB 2017)

Investigador: Javier Marín-López

Grupo: Real Capilla del Pópulo, Jorge Enrique García, dir.

Repertorio: programa monográfico centrado en Antonio Juanas, maestro de capilla de la Catedral Metropolitana de México entre 1791 y 1821. Se ofreció una muestra de la polifonía a cuatro voces de Juanas, conservada en dos fuentes, que coinciden con los dos bloques del programa: un cuaderno autógrafo con treinta borradores de motetes "sin instrumentos" interpretados en las procesiones, y un legajo con un oficio de Vísperas integrado por el primer y quinto salmo (*Dixit Dominus* y *Laudate Dominum*) y el Magníficat.

Grabación: *Antonio Juanas. Música coral para la Catedral de México* (Sociedad Española de Musicología, El Patrimonio Musical Hispano, n.º 38, 2020).

Grabación audiovisual disponible en el Canal de YouTube del FeMAUB.

80. Música para tecla en la Nueva España (XXI FeMAUB 2017)

Investigador: Gustavo Delgado Parra

Intérprete: Gustavo Delgado Parra, órgano

Repertorio: programa planteado como un recorrido por la música de órgano que circuló en Nueva España durante los siglos XVI al XVIII. Junto con diversas obras de Antonio de Cabezón, Francisco Correa de Arauxo y José de Torres, destacados organistas-compositores ampliamente difundidos en el México virreinal, se interpretó una obra inédita: el *Tiento a manera de canción* conservado en un manuscrito de Ixtaltepec (en el estado mexicano de Oaxaca), de probable autoría novohispana.

81. Corazón de piedra verde: músicas indígenas mesoamericanas (ss. XVI-XVIII) (XXI FeMAUB 2017)

Investigadores: Aurelio Tello, Sheila Baird, Paul Borg y Paulo Alvarado

Grupo: Yolotli. Coro de Mujeres de los Pueblos Indígenas de México, Leticia Armijo, dir.

Repertorio: programa que refleja el florecimiento de un repertorio sobre lenguas indígenas en México y Guatemala durante los siglos XVI al XVIII. Junto con obras en náhuatl atribuidas a conocidos compositores como Hernando Franco y Gaspar Fernández, se interpretaron diversas piezas anónimas con texto en dialectos mayas procedentes del noroeste de Guatemala, así como ocho villancicos copiados en 1726 en un manual de conversación español-k'ichee' por Tomás Calvo, indígena maya y fiscal de San Sebastián de Lemoa.

Grabación: extractos audiovisuales disponibles en el Canal de YouTube del FeMAUB.

82. Polifonías trasatlánticas (XXI FeMAUB 2017)

Investigador: José Ignacio Pérez Purroy

Grupo: Grupo Polifónico de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Jaén, Josefa Gámez, dir.

Repertorio: programa con una selección de músicas europeas y americanas de los siglos XVI al XVIII que incluyó, como novedad, el estreno de dos composiciones conservadas en el Archivo de la Catedral de Guatemala: los villancicos *Despierta, Bato* del napolitano Ignacio Jerusalem (1707-1760) y *Pues en un portal humilde* (1788) del guatemalteco José Lorenzo Gómez del Valle.

83. "Rosa Immaculata": polifonías ibéricas a la Virgen (XXII FeMAUB 2018) [Coproducción con la Fundación Calouste Gulbenkian y la Fundación Juan March]

Investigador: José Abreu

Grupo: Coro Gulbenkian, Pedro Teixeira, dir.

Repertorio: programa de polifonía mariana de compositores portugueses y españoles afincados o difundidos en Portugal. La obra central del concierto fue la Misa *Maria Magdalena* de Francisco Garro (†1623). Entre las obras estrenadas figura un *Magnificat Octavus Tonus* de Filipe de Magalhães y la antífona *Alma Redemptoris Mater* de Duarte Lobo, ambas a partir de la transcripción en notación moderna realizada por el musicólogo portugués José Abreu.

84. Durón a Nebra. Óperas y zarzuelas en el Madrid del siglo XVIII (XXII FeMAUB 2018) [Coproducción con el Centro Nacional de Difusión Musical]

Investigadores: Ars Hispana [Raúl Angulo y Antoni Pons]

Grupo: L'Apothéose, Lucía Caihuela, soprano

Repertorio: selección de óperas y zarzuelas con ocasión del 250 aniversario de la muerte de José de Nebra, uno de los protagonistas de la música escénica española del siglo XVIII. Entre las obras estrenadas se incluyó el aria "Mi airada venganza" del melodrama *Venus y Adonis* (1728) del citado Nebra, cuatro números inéditos de una obra escénica sin identificar de Antonio Literes, y la "sinfonía" del *Oratorio a Santa María Magdalena* (1725) de José de San Juan.

Grabación: concierto grabado y retransmitido en diferido por Radio Clásica (Radio Nacional de España).

85. Rumbo a Cuba. Música en la Catedral de Santiago de Cuba (XXII FeMAUB 2018) [Coproducción con el Centro Nacional de Difusión Musical]

Investigadoras: Miriam Escudero y Claudia Fallarero

Grupo: Recóndita Armonía Ensemble, Lixsania Fernández, soprano, viola da gamba y dirección; María Hinojosa, soprano; Jorge Juan Morata, tenor.

Repertorio: se ofreció una selección de música sacra cubana de los siglos XVIII y XIX compuesta por Esteban Salas y Juan Paris. Destacó el estreno de cuatro villancicos de este último: *Tierno infante*, *Albricias pastores*, *Oh, cuando santos* y *Duerme, Niño*. El programa se completó con obras camerísticas de Franz Joseph Haydn y Ludwig van Beethoven, arregladas para este concierto.

Grabación: concierto grabado y retransmitido en diferido por Radio Clásica (Radio Nacional de España).

86. Un oficio de Completas para la Catedral de Baeza (ca. 1620) (XXIII FeMAUB 2019)

Investigadores: Javier Marín-López e Isaac Alonso de Molina

Grupo: Capella Prolationum y Ensemble La Danserye, Isaac Alonso de Molina (maestro de canto) y Fernando Pérez Valera (maestro de ministriles)

Repertorio: reconstrucción litúrgica del Oficio de Completas tal y como pudo interpretarse en la Catedral de Baeza en torno a 1620. Para el canto llano se utilizaron diversas fuentes, entre ellas el *Intonario general para todas las yglesias de España* (Zaragoza, 1548), mientras que las piezas polifónicas se tomaron del libro de polifonía 4 de la propia catedral baezana, compuestas por músicos locales como Juan Ruiz Ramírez y Manuel Tavares. El concierto se interpretó a partir de una reproducción facsimilar del citado volumen, colocado sobre un facistol.

Grabación: grabación audiovisual en proyecto de publicación, dentro de la serie Documentos Sonoros del Patrimonio Musical de Andalucía.

87. De lamentatione Ieremiae Prophetae: Reconstrucción litúrgica del primer nocturno de los Maitines del Sábado Santo en la Catedral de Málaga en el tercio central del siglo XVIII (XXIII FeMAUB 2019)

Investigadores: Antonio del Pino

Grupo: Schola Gregoriana del Pontificio Istituto di Musica Sacra, Pueri Cantores Málaga y Capilla de Música "Maestro Iribarren", Luis M. Pacetti, tenor; Franz Karl Prassl y Antonio del Pino, dirs.

Repertorio: reconstrucción litúrgica del primer nocturno de los Maitines del Sábado Santo en la Catedral de Málaga en el segundo tercio del siglo XVIII, cuando desarrolló su maestrazgo de capilla en esa institución Juan Francés de Iribarren (1699-1767). Para el canto llano se utilizó el *Officium Hebdomadae Sanctae* (Madrid, 1702). La primera lamentación polifónica, *De lamentatione Jeremiae Prophetae* fue compuesta por el polifonista portugués Esteban [Estêvao] de Brito (1570-1641), mientras que las lamentaciones segunda y tercera, *Aleph. Quomodo obscuratum est* e *Incipit oratio Jeremiae Prophethe* fueron del proprio Francés de Iribarren.

Grabación: concierto grabado y retransmitido en diferido por Radio Clásica (Radio Nacional de España); la grabación en directo fue convertida en un CD no venal: *Francés de Iribarren & Cía. De Lamentatione* (Pontificio Istituto di Musica Sacra y Ediciones Paolinas de Roma, 2020).

88. Dulce sueño. Nápoles – España – México: Ignacio Jerusalem (XXIII FeMAUB 2019) [Coproducción con el Centro Nacional de Difusión Musical]

Investigadores: Drew Edward Davies, Jazmín Rincón y Javier Marín-López

Grupo: Nereydas, Alicia Amo, soprano; Filippo Mineccia, contratenor; Javier Ulises Illán, dir.

Repertorio: concierto dedicado monográficamente a Ignacio Jerusalem, compositor del que se conmemoró el 250 aniversario de su muerte en 2019. Junto con la interpretación de su Sinfonía en Sol mayor, el aria "Rompa la batalla", un par de dúos (*Pedro amado* y *Felix namque*), su Magníficat a dúo y su lamentación de alto para de Jueves Santo, se estrenó en tiempos modernos el verso de *Miserere* "Ecce enim" para soprano, dos violines y continuo, a los que se añaden un violín y un violonchelo obligados con una escritura abiertamente virtuosísitca.

Grabación: concierto grabado y retransmitido en diferido por Radio Clásica (Radio Nacional de España).

89. Misa polifónica (celebración litúrgica): Sacrae Latitudines (XXIII FeMAUB 2019)

Investigador: Zacarías Martínez

Grupo: Coro y Orquesta de la Universidad de Jaén, Ángel Luis Pérez Molina, dir. Coro, Ignacio Ábalos, violín y dir.

Repertorio: el concierto propuso un viaje a través de la música religiosa europea entre los siglos XVI y XIX. Junto con obras de compositores canónicos de la polifonía sacra como Antonio Vivaldi, Giovanni Pierluigi da Palestrina y Tomás Luis de Victoria se interpraton dos composiciones de Ramón Garay (1761-1823), maestro de capilla de la Catedral de Jaén: su *Sinfonía n.º 3* y su prosa de difuntos *Dies irae* a 8 voces, esta última recuperada expresamente para la ocasión.

90. "¡Ay, bello esplendor!": grandes villancicos barrocos (XXIV FeMAUB 2020) [Coproducción con el Centro Nacional de Difusión Musical]

Investigador: Eduardo López Banzo

Grupo: Al Ayre Español y Vozes del Ayre, Eduardo López, dir.

Repertorio: concierto dedicado a los villancicos policorales del siglo XVIII interpretados en las grandes ceremonias catedralicias de Navidad, Reyes y Corpus Christi. Se estrenaron cuatro villancicos de José de Torres (*Mirad y admirad portentos*, *De la pobreza a las puetas*, *Pues el cielo* y *Luciente, vagante, estrella*) y dos de Juan Francés de Iribarren (*Cesen desde hoy los profetas* y *Digo, que no he cantarla*), conservados en las Catedrales de Salamanca, Málaga y Guatemala, y todos de una brillante escritura. Completaron el programa la Sonata n.º 10 de Corelli y una hermosísima Sonata para oboe del portugués Carlos Seixas.

Grabación: concierto grabado y retransmitido en directo a través del Canal de YouTube y RR.SS. FeMAUB.

91. Música sacra para un cambio de dinastía: el Requiem y la Misa a la moda francesa de Sebastián Durón (XXIV FeMAUB 2020)

Investigador: Raúl Angulo

Grupo: Íliber Ensemble y Coro Tomás Luis de Victoria, Darío Tamayo, dir.; Laura Martínez Boj, tiple; Brenda Sara, tiple; Samuel Tapia, alto; Sergio Aunión, tenor

Repertorio: este concierto nos acercó a dos páginas fundamentales en la producción sacra de Durón, al tratarse de dos de las pocas obras latinas de gran formato que han llegado a nuestros días: la luctuosa *Misa de difuntos* y la *Misa a la moda francesa*, de un carácter marcadamente festivo. Esta última composición, que se creía perdida, fue localizada en 2010 en la Catedral de Guatemala (única copia conocida) y estrenada en tiempos modernos, fruto de una producción propia del FeMAUB. Hasta donde se tiene noticia, se trata de la primera audición completa de esta relevante composición en tiempos modernos en España.

Grabación: concierto grabado y retransmitido en directo a través del Canal de YouTube y RR.SS. FeMAUB.

92. "Brama sañudo el viento": músicas a lo divino en la España y el México virreinales del siglo XVIII (XXIV FeMAUB 2020)

Investigadores: Raúl Angulo, Antoni Pons y Javier Marín-López

Grupo: La Guirlande, Alicia Amo, soprano; Luis Martínez Pueyo, traverso y dir.

Repertorio: el concierto ofreció una selección de obras sacras interpretadas en la España y el México virreinal del siglo XVIII. Los compositores representados comparten el haber nacido en torno a 1700. Entre las obras estrenadas destacan las cantadas *Erizada la noche* (1776) de Francisco Hernández Illana (*ca.* 1700-1780), prolífico maestro de capilla de la Catedral de Burgos, e *Inclinando los cielos* de Juan José de Arce (1748-1777), conservada en la Catedral de Astorga. Se interpretaron también diversas piezas del compositor napolitano Ignacio Jerusalem (1707-1769), maestro de capilla de la Catedral de México, tales como el aria a solo para flauta *Cristal bello*, unos versos de segundo tono y el verso de *Miserere* "Benigne fac".

Grabación: concierto grabado y retransmitido en directo a través del Canal de YouTube y RR.SS. FeMAUB y en diferido por Radio Clásica (Radio Nacional de España).

7 Espectáculos didácticos, familiares y sociales

7.1 Espectáculos didácticos (16)

Música y literatura en el Renacimiento (Coro y Ministriles de la Orquesta Barroca de Granada, 2002)

El cancionero musical de Luis de Góngora (Coro Ziryab y Conjunto Fabordón, 2003)

Los ministriles en el siglo XVI (Ensemble La Danserye, 2004)

A danzar con el Renacimiento (Syntagma Musicum en Danza, 2005)

Los sones del Renacimiento (Ensemble La Danserye, 2006)

Ecos del templo y de la corte (Coro Cantate Domino y Ensemble La Danserye, 2007)

La música de las cruzadas (Artefactum, 2008)

Milenia, historia de una migración musical (Il Parlamento, 2009)

Andreas, el flautista errante (Looking back, 2010)

Del Amazonas al Guadalquivir: músicas sagradas mestizas, europeas y afroamericanas (Música Prima, 2011)

Érase una voz... la historia (b vocal, 2013)

En busca de las músicas perdidas: músicas e historias en torno a las Tres Culturas (Zéjel, 2014)

Misterio de la orquesta (Orquesta de Córdoba, 2015)

El viejo indio Topai y las herencias musicales del Nuevo Mundo (Conjunto de Música Antigua Ars Longa de La Habana, 2016)

Under Construction (Windu Quartet, 2018)

El mágico planeta de los instrumentos insólitos (Fetén, Fetén, 2019)

7.2 Espectáculos familiares (4)

Yo soy la locura (espectáculo de marionetas con música antigua) (Zarambeques, 2010)

El destino de Nícolo (teatro musical en familia) (Los Títeres del Asombrajo y Syntagma Musicum, 2012)

Desde donde late la tierra…: canciones en lenguas indígenas de México (Yolotli. Coro de Mujeres de los Pueblos Indígenas de México, 2017)

La pequeña juglaresa (Emilio Villalba y Sara Marina, 2020)

7.3 Presentadores y coordinadores (17)

Presentadores

b vocal (2013, conciertos didácticos)

Botello, Lola (2011, conciertos didácticos)

Gamo, José (2009, conciertos didácticos)

Granero, Nono (2012, conciertos familiares)

Fetén, Fetén (2001, conciertos didácticos)

Huete, Carmen (2008, conciertos didácticos)

Kandoussi, Iman (2014, conciertos didácticos)

Marín-López, Javier (2002-2005, conciertos didácticos)

Marina, Sara (2020, conciertos familiares)

Moral, Gustavo (2015, conciertos didácticos)

Palacios, Fernando (2010, conciertos didácticos)

Paz, Teresa (2016, conciertos didácticos)

Sánchez-López, Virginia (2005-2007, conciertos didácticos)

Vachon, Julie (2010, conciertos familiares)

Villalba, Emilio (2020, conciertos familiares)

Yolotli. Coro de Mujeres de los Pueblos Indígenas de México (2017, conciertos familiares)

Coordinadores (2)

Marín-López, Javier (2002-2005, conciertos didácticos)

Sánchez-López, Virginia (2005-, conciertos didácticos y familiares)

7.4 Conciertos sociales (4)

Desde Hispanoamérica: canciones y recuerdos (Charanda, 2018)

Música para sanar (Coro y Orquesta MusicAlma, 2018, 2019)

Mestizaje sonoro: versos de ida y vuelta entre España y el Nuevo Mundo (Charanda, 2019)

8. Exposiciones, muestras y pasacalles (11)

Fiesta medieval (Creativo Imprevisible de Jaén, 1998)

Muestra de violeros (Sociedad de la Vihuela, 2006)

La iconografía musical en las catedrales andaluzas (exposición fotográfica, Carlos González, 2006)

Vientos del Renacimiento: música para la corte y el pueblo (fanfarrias al aire libre, Ensemble La Danserye, 2006)

"Lealtat, o lealtad": música procesional con chirimías (pasacalles con música procesional, Ensemble La Danserye, 2007)

Bransles y pavanas del Renacimiento (pasacalles y exhibición de danzas, Syntagma Musicum en Danza, 2008)

Fanfarrias urbanas (Ensemble de Metales del C.P.M. María de Molina de Úbeda, 2012)

Panorama histórico de la vihuela (exposición colectiva de la Sociedad de la Vihuela, 2012)

La vihuela de Quito: una reliquia musical (exposición, Carlos González, 2012)

Las cuerdas de la esperança (exposición fotográfica, Pablo F. Juárez, 2012)

Danzas entre palacios (pasacalles con escenificación de danzas en palacios renacentistas, Syntagma Musicum en Danza, 2015)

9. Actividades académicas

(orden cronológico)

9.1 Cursos de musicología y Talleres de interpretación (17)

Taller de danzas del Renacimiento ([Javier Gordillo, coord.]; Verena Maschat, prof., 2001)

Francisco Guerrero y su época (Rodrigo Checa Jódar, dir., 2001)

Técnica vocal del Renacimiento y Barroco ([Rodrigo Checa Jódar, coord.]; Carlos Mena, Lambert Climent y Alejandro Casal, profs., 2002)

Taller de danzas del Renacimiento ([Javier Gordillo, coord.]; Verena Maschat, prof., 2002)

La música en tiempos de Velázquez (Rodrigo Checa Jódar, dir., 2002)

Dirección y conjunto coral del Renacimiento ([Rodrigo Checa Jódar, coord.]; Michael Noone, prof., 2003)

La música en el Siglo de las Luces (Rodrigo Checa Jódar, dir., 2003)

Cristóbal de Morales, Luz de España en música (Rodrigo Checa Jódar, dir., 2004)

De Andalucía al Nuevo Mundo: la música en Hispanoamérica (ss. XVI-XVIII) (Rodrigo Checa Jódar y María Gembero Ustárroz, dirs., 2005)

A la sombra del poder. Música y mecenazgo en Andalucía (ss. XVI-XVIII) (Javier Marín-López y Javier Suárez-Pajares, dirs., 2007)

Sones de batalla. Música y guerra en el mundo hispano (ss. XVI-XIX) (Javier Marín-López y Pablo L. Rodríguez, dirs,. 2008)

Exclusiones y resistencias. Las otras músicas hispánicas (ss. XVI-XVIII) (Javier Marín-López y Pilar Ramos López, dirs., 2009)

Portugal no centro do mundo. Siete siglos de globalización musical (ss. XIII-XIX) (Javier Marín-López y Rui Vieira Nery, dirs., 2010)

In the spirit of gambo: posibilidades técnicas e interpretativas de la viola da gamba (Esteban Ocaña Molina, coord.; Fahmi Alqhai, prof., 2011)

Tradición y modernidad en el compositor Juan Manuel de la Puente (1692-1753) (Javier Marín-López y José Antonio Gutiérrez Álvarez, dirs., 2011)

Ornamentación e improvisación en la música del Renacimiento y del Barroco (Javier Marín-López y Fernando Pérez Valera, dirs.; Jean Tubéry, Andrés Cea Galán y Eduardo López Banzo, profs., 2015)

Taller vocal de interpretación de música barroca: las Vísperas de Monteverdi desde las fuentes originales (Javier Marín-López y Fernando Pérez Valera, dirs.; Jean Tubéry, prof., 2018)

9.2 Congresos (6)

Música y músicos en instituciones eclesiásticas: Andalucía en la Edad Moderna (Tess Knighton y Miguel Ángel Marín, dirs., 2006)

Sones de ida y vuelta: músicas coloniales a debate (1492-1898) (Javier Marín-López, dir., 2013)

Nuevas perspectivas en torno al villancico y géneros afines en el mundo ibérico (ss. XV-XIX) (Esther Borrego Gutiérrez y Javier Marín-López, dir., 2014)

Musicología aplicada al concierto: los estudios sobre performance en acción (Javier Marín-López y Miguel Ángel Marín, dirs., 2016)

De Nueva España a México: el universo musical mexicano entre centenarios (1517-1917) (Javier Marín-López, dir., 2017)

Ignacio Jerusalem 250: músicas galantes entre Italia, la Península Ibérica y el Nuevo Mundo (Javier Marín-López y Drew Edward Davies, dirs., 2019)

9.3 Simposios y Jornadas (4)

Entorno socio-cultural de los vihuelistas (Simposio del II Encuentro de la Sociedad de la Vihuela, 2006)

La recuperación de la música antigua como discurso ideológico (Javier Marín-López, dir., 2010)

Los mundos de la vihuela: historia, construcción, repertorio e interpretación (Javier Marín-López y Cristina Bordas Ibáñez, dirs., 2012)

Foro de debate (webinar): El futuro del pasado: el sector de las músicas históricas españolas en la era COVID-19 (Javier Marín-López, Oriol Aguilà y Raquel Andueza, 2020)

9.4 Conferencias (17)

"La música en cuento" (conferencia, Fernando Palacios, 2010)

"De la consideración del concierto didáctico: ¿un concierto de verdad?, ¿una clase más?, ¿un espectáculo?" (conferencia-concierto, Francisco Orozco, 2011)

"Música para viajar por la escena" (conferencia, Nono Granero y Javier Gordillo, 2012)

"La vihuela de Quito: una reliquia musical" (conferencia-concierto, Mabel Ruiz y Carlos González, 2012)

"Música tradicional en la provincia americana de la Nueva Andalucía (1498-2013). El Renacimiento español y la música del Oriente de Venezuela" (conferencia-concierto, Dúo Tecla y Vihuela, Óscar Battaglini Suniaga y Geraldine Henríquez Bilbao, 2013)

"La importancia de la voz en la labor docente" (conferencia-concierto, b vocal, 2013)

"La música andalusí, una música española" (conferencia-concierto, Amin Chaachoo, 2014)

"De la música callada a las delicias del corazón. Místicos carmelitas en la música alemana del siglo XVI" (conferencia, Pepe Rey, 2015)

"Secretos de Al-Ándalus" (conferencia-concierto, Emilio Villalba y Sara Marina, 2015)

"The evidence. El arte medieval de la péñola" (conferencia-concierto, José Luis Pastor, 2016)

"Tres viñetas de música de salón del siglo XIX mexicano" (concierto-conferencia, Ricardo Miranda, 2017)

"Dos escenas de la guitarra en México: de los sones barrocos a la invención del barroco" (concierto-conferencia, Eloy Cruz y Raúl Zambrano, 2017)

"Canciones en lenguas indígenas de México: pasado, presente y futuro" (conferencia, Leticia Armijo, 2017)

"Órganos históricos de México: documentación, restauración, conservación y divulgación" (conferencia, Gustavo Delgado, 2017)

"Beethoven y la música antigua" (conferencia, Juan Lucas, 2018)

"¡Recorder10s: diez siglos de música instrumental con flauta de pico" (concierto-conferencia, Alejandro Villar, 2019)

"Despertando la música: de los manuscritos al escenario" (conferencia-concierto, Emilio Villalba, 2020)

9.5 Profesores participantes (ponentes, comunicantes y miembros de comités) (328)[23]

Ables, Mollie (US, 2006)
Abras Contel, Juan Manuel (ES, 2016)
Andueza, Raquel (ES, 2020)
Aguilá, Oriol (ES, 2020)
Aguirre Rincón, Soterraña (ES, 2007, 2014)
Alberola Verdú, Josep Antoni (ES, 2006)
Alern, Xavier (ES, 2014)
Alqhai, Fahmi (ES, 2011)
Altable, César (ES, 2020)
Álvarez Calero, Alberto (ES, 2013)
Álvarez de Eulate, Pablo (ES, 2020)
Andrade, Alexandre (PT, 2013)
Andrade, Iracema de (MX, 2016)
Andueza Soto, Raquel (ES, 2020)
Antón, Susana (AR, 2013)
Ardura, Carlos (ES, 2012)
Arjona González, María Victoria (ES, 2016)
Armijo, Leticia (ES, 2017)
Asensio, Juan Carlos (ES, 2004)
Bacchini, Sara (IT, 2016)
Bacciagaluppi, Claudio (DE, 2008)
Bagües, Jon (ES, 2002)
Baker, Geoffrey (UK, 2006)
Bania, Maria (SE, 2016)
Barciela, Baldomero (ES, 2002)
Barrecheguren, Marta (ES, 2020)
Barroso, Jesús (ES, 2006)

23 A continuación de cada profesor, se añade entre paréntesis el país de procedencia de forma abreviada, según el código alfabético universal de países (ISO 3166-1, alfa-2), seguido del año o años de participación.

Battaglini Suniaga, Óscar (VE, 2013)
Bègue, Alain (FR, 2014)
Bermúdez, Egberto (CO, 2005, 2006, 2013, 2019)
Bernadó, Màrius (ES, 2016)
Bernardes, Ricardo (BR/PT, 2019)
Bernardo, Ana Cristina (PT, 2016)
Bertran, Lluís (ES, 2017)
Bitrán Goren, Yael (MX, 2013, 2017)
Bombi, Andrea (ES, 2006, 2014, 2019)
Bordas Ibáñez, Cristina (ES, 2012)
Borrás Roca, Josep (ES, 2002)
Borrego, Esther (ES, 2014)
Braga, Mónica (ES, 2016)
Brenscheidt, Diana (MX, 2017)
Broncano, Daniel (ES, 2020)
Brown, Mark (UK, 2001)
Brugarolas, Oriol (ES, 2017)
Caballero, Carmelo (ES, 2014)
Cabral Lopes, Rui (PT, 2006, 2013)
Cabré, Josep (ES, 2002)
Calderón Alcántar, Edgar A. (MX, 2014)
Calvo, Luis (ES, 2020)
Camacho Díaz, Gonzalo (MX, 2013)
Canguilhem, Philippe (FR, 2007)
Capelán, Montserrat (ES, 2017)
Cardona, Mª José (ES, 2020)
Carreira, Xoan Manuel (ES, 2014)
Carreras, Juan José (ES, 2003, 2006)
Carvajal Ávila, Violeta (MX, 2013)
Carvalho, Sara (PT, 2016)
Casado, María (ES, 2020)
Casal, Alejandro (ES, 2002)
Cashner, Andrew A. (US, 2014)
Castagna, Paulo (BR, 2010, 2013)
Cea Galán, Andrés (ES, 2007, 2008, 2015)
Chaachoo, Amin (MA, 2014)
Chaves, José Lucas (ES, 2020)
Chávez Bárcenas, Ireri (MX/US, 2013, 2014, 2017)
Checa Jódar, Rodrigo (ES, 2001-2006)
Cheetham, Richard (UK, 2001)
Cherñavsky, Analía (MX, 2017)
Clark, Walter Aaron (US, 2017)
Climent, Lambert (ES, 2002)
Coifman, David (VE/ES, 2006)
Contreras Soto, Eduardo (MX, 2017)
Corvisier, Fátima (BR, 2016)
Correia Castilho, Luísa (PT, 2017)
Corvisier, Fernando (BR, 2016)
Corwarem, Emilie (BE, 2006)
Craddock, Michael (US, 2012)
Cruz, Eloy (MX, 2017)
Dalagna, Gilvano (PT, 2016)
Davies, Drew Edward (US, 2007, 2013, 2016, 2017, 2019)
Declerck, Veerle (BE, 2020)
Delgado Parra, Gustavo (MX, 2017)
Dellit, Cynthia (AU, 2016)
Demuyt, Bart (BE, 2020)
Dessì, Paola (IT, 2006)
Díez-Canedo, María (MX, 2017)
Domínguez, José María (ES, 2006)
Duarte, Sonia María (PT, 2019)
Duce Chenoll, José (ES, 2014)
Edelman, Albert (BE, 2020)
Eli Rodríguez, Victoria (CU/ES, 2005, 2013)
Encabo Fernández, Enrique (ES, 2013)
Enríquez, Lucero (MX, 2017)
Escudero Suástegui, Miriam (CU, 2013, 2014)
Esposito, Francesco (IT/PT, 2013)
Estenssoro, Juan Carlos (PE/FR, 2009)
Esteve, Eva (ES, 2006)
Estudante, Paulo (FR/PT, 2006)
Ezquerro Esteban, Antonio (ES, 2002)
Fabbri, Letizia (IT, 2016)
Fallarero Valdivia, Claudia (CU, 2014)
Faura, Montse (ES, 2020)
Favila, Cesar (US, 2014)
Feller, Paul G. (CL/US, 2019)
Fernandes, Cristina (PT, 2006, 2010, 2019)
Fernández Díaz, Verónica E. (CU, 2013)
Fernández Manzano, Reynaldo (ES, 2006)
Fernández Vicedo, Francisco J. (ES, 2006)
Ferrand, Manuel (ES, 2020)

Ferreira, Manuel Pedro (PT, 2010)
Ferreira-Lopes, Paulo (PT, 2016)
Florio, Antonio (IT, 2010)
Franco, Suely Campos (BR, 2013)
Frisch, Jean-Christophe (FR, 2009)
Frutos, Rocío de (ES, 2011)
Gabriel, Ana Paula (BR, 2016)
Galán Gómez, Santiago (ES, 2014)
Galey Manjón, María Isabel (ES, 2013)
García Manzano, Julia E. (ES, 2002)
Gàsser Laguna, Luis (ES, 2006)
Gembero Ustárroz, María (ES, 2003, 2005, 2013)
Gershensohn, Óscar O. (ES, 2004)
Gjerdingen, Robert (US, 2019)
Goldman, Dianne L. (US, 2013, 2017, 2019)
Gómez, Alonso (ES, 2017)
Gómez Muntané, Maricarmen (ES, 2008)
Gómez Rivas, Armando (MX, 2017)
Gómez, Pedro Jesús (ES, 2012)
González Barrionuevo, Herminio (ES, 2001)
González Casado, Pedro (ES, 2004)
González Ludeña, Carlos (ES, 2019)
González Marcos, Carlos (ES, 2012)
González Marín, Luis Antonio (ES, 2002, 2005, 2010)
González, Gema (ES, 2020)
González Pereira, Javier (ES, 2020)
González Sagüillo, Noemí (ES, 2012)
Goodwin, Christopher (US, 2006)
Gordillo, Francisco Javier (ES, 2012)
Granados, Valentina (ES, 2020)
Granero, Nono (ES, 2012)
Griffiths, John (AU, 2006, 2007)
Grippaudo, Ilaria (IT, 2006)
Guibert, Álvaro (ES, 2020)
Gutiérrez Álvarez, José Antonio (ES, 2011)
Hernández Bello, Vielka Isabel (MX, 2019)
Hernández Jaramillo, José Miguel (ES, 2013)
Henríquez Bilbao, Geraldine (VE, 2013)
Herrera, Jesús (MX, 2017)
Hervás, Francisco (ES, 2012)
Illari, Bernardo (AR/US, 2013, 2014)
Infantes, Víctor (ES, 2014)
Ismael-Simental, Emilio (MX, 2017)
Jambou, Louis (FR, 2008)
Jarjour, Tala (UK, 2006)
Jiménez Cavallé, Pedro (ES, 2003, 2011)
Johansen, Lars (NO, 2016)
Kaufman, Gabrielle (ES, 2016)
Knighton, Tess (UK, 2006)
Koegel, John (US, 2017)
Krutitskaya, Anastasia (MX, 2014)
Lanam, Faith S. (US, 2019)
Kurtzman, Jeffrey (US, 2006)
La Spina, Ricardo (IT, 2017)
Lamounier, Slavisa (PT, 2016)
Lázaro Cadena, Alicia (ES, 2001)
Lee, Martin (HK, 2016)
León Martín, Zoe (ES, 2019)
Lessa, Elisa (PT, 2006)
Leza Cruz, José Máximo (ES, 2003)
Lima Rezende, Gabriel (BR/MX, 2017)
Llergo Ojalvo, Eva (ES, 2014)
Llorens Esteve, José Baldomero (ES, 2016)
Lombardía González, Ana (ES, 2016, 2019)
López Banzo, Eduardo (ES, 2015)
López-Calo, José (ES, 2007)
López Morillo, Luis (ES, 2014)
Lorenzo, Francisco (ES, 2020)
Luca, Maria Rosa de (IT, 2006)
Lucas Rodríguez, Silvia (UK, 2016)
Lucas, Juan (ES, 2018, 2020)
Machado Neto, Diósnio (BR, 2019)
Magraner, Carles (ES, 2001)
Maione, Paologiovanni (IT, 2019)
Manzanero Osuna, Francisco de Asís (ES, 2019)
Marín-López, Javier (ES, 2005-2020)
Marín López, Miguel Ángel (ES, 2003, 2006, 2016)
Marina, Sara (ES, 2020)
Marques, Maria Paula (PT, 2016)
Márquez, Silvia (ES, 2020)
Marrero Guerra, Indira (CU, 2013)
Martín Márquez, Alberto (ES, 2016)

Martín Romero, José Julio (ES, 2011, 2014)
Martínez, Adriana (MX/US, 2017)
Martínez Reinoso, Josep (ES, 2016)
Martínez Rojas, Francisco Juan (ES, 2006, 2011)
Maschat, Verena (AT, 2001, 2002)
Maya, Áurea (MX, 2017)
Mazuela-Anguita, Ascensión (ES, 2017, 2019, 2020)
Mena, Carlos (ES, 2002)
Mendoza, Javier José (US, 2013)
Mercone, Irene (IT, 2016)
Millà Bruch, Marta (ES, 2020)
Miller, Julia (BE, 2016)
Miranda, Ricardo (MX, 2008, 2017)
Miró, Jorge (ES, 2012)
Monari, Giorgio (IT, 2014, 2019)
Mompéan, Pepe (ES, 2020)
Montagnier, Jean-Paul (FR, 2006)
Montero García, Josefa (ES, 2006, 2014)
Morales Abril, Omar (GT/MX, 2010, 2013, 2014)
Moreno Abad, Rafael J. (ES, 2014)
Moreno Martínez, Doris (ES, 2009)
Moreno, Emilio (ES, 2002, 2003)
Moro Vallina, Daniel (ES, 2016)
Muñoz Salazar, Fernanda (MX, 2017)
Narvey, Benjamin (ES, 2012)
Nery, Rui Vieira (PT, 2006, 2010)
Nieto, Albert (ES, 2016)
Noone, Michael (AU/US, 2001-2004)
O'Regan, Noel (UK, 2008)
Ocaña, Esteban (ES, 2011)
Onieva Espejo, Asunción (ES, 2013)
Onofri, Enrico (IT, 2011)
Orozco, Francisco (CO/FR, 2011)
Ortiz Casas, Marcos (ES, 2016)
Otero, Juan Bautista (ES, 2003)
Palacios, Fernando (ES, 2010)
Pastor, José Luis (ES, 2012)
Paula, Rodrigo Teodoro de (PT/BR, 2013)
Pelinski, Ramón (AR/ES, 2009)
Pedrero-Encabo, Águeda (ES, 2019)
Peque, Íñigo de (ES, 2019)
Pérez Rivera, Jesús (ES, 2011)
Pérez Ruiz, Bárbara (VE/MX, 2014)
Pérez Sánchez, Alfonso (MX, 2017)
Pérez Valera, Fernando (ES, 2013, 2015-2018)
Perón, Greta (CU/ES, 2017)
Pezzini, Andrea (ES, 2011)
Pino Romero, Antonio del (ES, 2014, 2016)
Piñero Gil, Carmen Cecilia (ES, 2017)
Piperno, Franco (IT, 2006)
Planchart, Alejandro E. (US, 2003)[24]
Pontvik, Peter (SE, 2020)
Portilla, Juan (ES, 2020)
Pozo, José Ignacio (ES, 2016)
Puerto, Laura (ES/PT, 2016)
Ramos, Luis (ES/CH, 2019)
Ramos Contioso, Sara (ES, 2017)
Ramos López, Pilar (ES, 2006, 2009)
Recasens, Albert (ES, 2005, 2008, 2020)
Recasens, Àngel (ES, 2004)
Rees, Owen (UK, 2006, 2007)
Rey Marcos, Juan José [Pepe Rey] (ES, 2004, 2006, 2009, 2015)
Reyes Zúñiga, Lénica (MX, 2013)
Rice, John A. (US/AT, 2019)
Rico, Ventura (ES, 2011, 2020)
Rivera, Juan Carlos (ES, 2004)
Roa Alonso, Francisco (ES, 2006)
Robledo, Luis (ES, 2006)
Rodrigo, Mar (ES, 2016)
Rodríguez, Ricardo (MX, 2017)
Rodríguez de Tembleque, Susana (ES, 2014)
Rodríguez Trobajo, Eduardo (ES, 2012)
Rodríguez, Pablo L. (ES, 2002, 2006, 2008, 2016, 2020)
Roldán Fidalgo, Cristina (ES, 2014)
Roncroffi, Stefania (IT, 2006)
Ros-Fábregas, Emilio (ES, 2001, 2017)
Roubina, Evguenia (MX, 2017, 2019)
Rozas, Javier (ES, 2006)
Ruiz Castro, Juan (ES, 2014)
Ruiz Jiménez, Juan (ES, 2004, 2007)

24 Este profesor asistió en sustitución de Robert M. Stevenson, quien figura en programa.

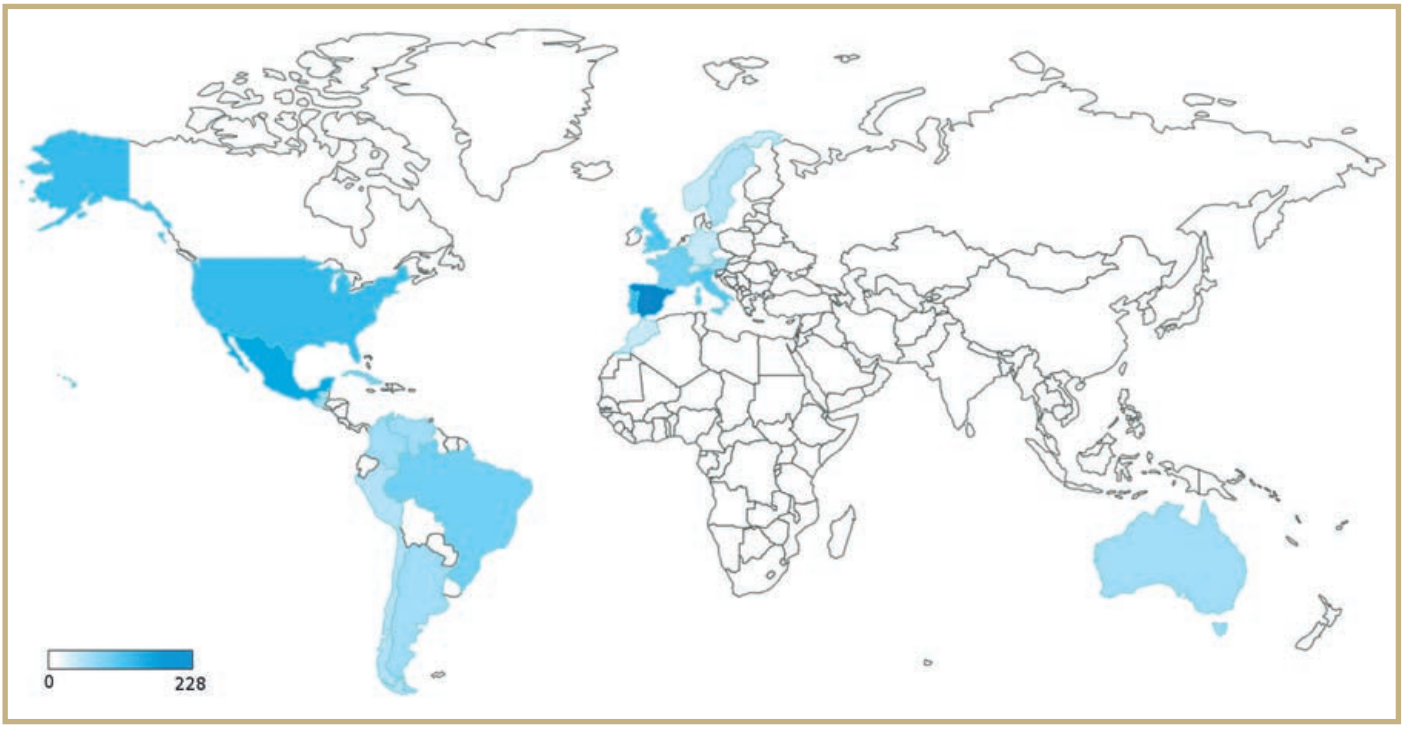


Fig. 9 Procedencia geográfica de los profesores participantes en las actividades académicas del FeMAUB (1997-2020).

Ruiz, Mabel (ES, 2012)
Sacristán, Carolina (MX, 2014)
Salas, Erika (MX, 2017)
Salomon, Jonathan (US, 2019)
Sanches, Hugo (PT, 2016)
Sandoval, Eva (ES, 2020)
Sanjuan, Ramón (ES, 2016)
Santa Cruz, Ruth (MX, 2017)
Santos, Beatriz Catão Cruz (BR, 2014)
Santos Conde, Héctor Eulogio (ES, 2019)
Sarfson, Susana (AR/ES, 2017)
Serrano, Fernando (MX, 2017)
Ser Guillén, María del (ES, 2020)
Sierra, Cibrán (ES, 2020)
Silva, Luiz Alves de (CH, 2010)
Sin, Abigail (UK, 2016)
Sloboda, John (UK, 2016)
Sol, Manuel del (ES, 2017)
Soriano, Aníbal (ES, 2012)
Soriano Santacruz, Antonio (ES, 2019)
Sousa, Helder (PT, 2016)
Staruch-Smolec, Joana (BE, 2016)
Suárez-Pajares, Javier (ES, 2007)
Swadley, John (MX, 2013)
Taborda, Marcia E. (PT, 2013)
Tafuri, Johanella (IT, 2016)
Tedesco, Anna (IT, 2006)
Tello, Aurelio (MX, 2009)
Tomlin, Delma (UK, 2020)
Torrado, José Antonio (ES, 2016)
Torre Molina, María José de la (ES, 2006, 2014)
Torrente Sánchez-Guisande, Álvaro (ES, 2002, 2008, 2014)
Tubéry, Jean (FR, 2015, 2018)
Tzotzkova, Victoria (US, 2016)
Urchueguía Schölzel, Cristina (ES/CH, 2004)
Valverde, Enrique (ES, 2020)
Vayón, Pablo J. (ES, 2020)
Vaz, João (PT, 2010)

Vázquez, José (AT, 2005)
Vega Pichaco, Belén (ES, 2017)
Vega Salvatierra, Zoila Elena (PE, 2019)
Vela del Campo, Juan Ángel (ES, 2006, 2010)
Vera, Alejandro (CL, 2013)
Verdeguer, Pablo (ES, 2020)
Vilamajó, Lluís (ES, 2002)
Vilar-Payá, Luisa (MX, 2017, 2019)
Villalba, Emilio (ES, 2015, 2020)
Villanueva Abelairas, Carlos (ES, 2017)
Villar-Taboada, Carlos (ES, 2019)
Villarreal, Rafael (ES, 2020)
Welch, Graham F. (PT, 2016)
Williamon, Aaron (UK, 2016)
Williamson, Magnus (UK, 2006)
Woolley, Andrew (UK/PT, 2019)
Wyn Jones, David (UK, 2003)
Zambrano, Raúl (MX/LU, 2017)
Zamora Pineda, Gladys (MX, 2019)

Fig. 10 El público del FeMAUB accediendo a uno de los conciertos. Fotografía: FeMAUB.

10 Publicaciones

10.1 Libros-programa publicados (24)

Relación de libros

I Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza [(Baeza: FeMAUB, 1997)], folleto [8] pp. Textos sin firma. Sin ISBN.

II Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza [(Baeza: FeMAUB, 1998)], [12] pp. Textos sin firma. Sin ISBN.

III Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza [(Baeza: FeMAUB, 1999)], [42] pp. Sin ISBN.

IV Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza, [Rodrigo Checa Jódar (ed.)] [(Baeza: FeMAUB, 2000)], [16] pp. Sin ISBN.

V Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza, [Rodrigo Checa Jódar (ed.)] [(Baeza: FeMAUB, 2001)], [20] pp. Sin ISBN.

VI Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza, [Rodrigo Checa Jódar (ed.)] [(Baeza: FeMAUB, 2002)], [32] pp. Sin ISBN.

VII Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza, [Rodrigo Checa Jódar (ed.)] [(Baeza: FeMAUB, 2003)], [28] pp. Sin ISBN.

[*Cristóbal de Morales,*] *luz de España en Música (ss. XVI-XVIII). VIII Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza*, Javier Marín-López (ed.) (Baeza: FeMAUB, 2004), [50] pp. ISBN 84-688-93145.

De Andalucía al Nuevo Mundo: la música en Hispanoamérica (ss. XVI-XVIII). IX Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza, Javier Marín-López y Virginia Sánchez-López (eds.) (Baeza: FeMAUB, 2005), 66 pp. ISBN 84-689-37355.

[*La música en las catedrales de Andalucía*]. *X Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza*, Javier Marín-López y Virginia Sánchez-López (eds.) (Baeza: FeMAUB, 2006), 146 pp. ISBN 84-690-10247.

A la sombra del poder: música y mecenazgo en Andalucía (ss. XVI-XVIII). XI Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza, Javier Marín-López y Virginia Sánchez-López (eds.) (Baeza: FeMAUB, 2007), 150 pp. ISBN 978-84-690-83574.

Sones de batalla: música y guerra en el mundo hispano (ss. XVI-XIX). XII Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza, Javier Marín-López y Virginia Sánchez-López (eds.) (Baeza: FeMAUB, 2008), 150 pp. ISBN 978-84-691-63177.

Exclusiones y resistencias: las otras músicas hispánicas (ss. XVI-XVIII). XIII Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza, Javier Marín-López y Virginia Sánchez-López (eds.) (Baeza: FeMAUB, 2009), 198 pp. ISBN 978-84-692-59115.

Portugal no centro do mundo: siete siglos de globalización musical (ss. XIII-XIX). XIV Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza, Javier Marín-López y Virginia Sánchez-López (eds.) (Baeza: FeMAUB, 2010), 190 pp. ISBN 978-84-693-73811.

Tradición y modernidad en la música antigua. XV Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza, Javier Marín-López y Virginia Sánchez-López (eds.) (Baeza: FeMAUB, 2011), 194 pp. ISBN 978-84-694-95063.

Paisajes sonoros urbanos. XVI Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza, Javier Marín-López y Virginia Sánchez-López (eds.) (Baeza: FeMAUB, 2012), 154 pp. ISBN 978-84-695-6312-0.

Sones de ida y vuelta: músicas coloniales (1492-1898). XVII Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza, Javier Marín-López y Virginia Sánchez-López (eds.) (Jaén: FeMAUB, 2013), 186 pp. ISBN 978-84-695-8905-2.

Músicas mediterráneas (ss. XV-XIX). XVIII Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza, Javier Marín-López y Virginia Sánchez-López (eds.) (Jaén: FeMAUB, 2014), 158 pp. ISBN 978-84-697-1357-0.

Músicas cultas, músicas populares. XIX Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza, Javier Marín-López y Virginia Sánchez-López (eds.) (Jaén: FeMAUB, 2015), 190 pp. ISBN 978-84-608-3309-3.

Las edades de la música. XX Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza, Javier Marín-López y Virginia Sánchez-López (eds.) (Jaén: FeMAUB, 2016), 258 pp. ISBN 978-84-617-6023-7.

México mestizo: el universo musical mexicano entre centenarios (1517-1917). XXI Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza, Esther Arranz López (comp.), Javier Marín-López y Virginia Sánchez-López (eds.) (Jaén: FeMAUB, 2017), 238 pp. ISBN 978-84-697-7088-7.

Vnitas et diversitas: estilos nacionales en la música antigua. XXII Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza Esther Arranz López (comp.), Javier Marín-López y Virginia Sánchez-López (eds.) (Jaén: FeMAUB, 2018), 208 pp. ISBN 978-84-09-05941-6.

Italia global: de la Península Ibérica al Nuevo Mundo. XXIII Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza. Esther Arranz López (comp.), Javier Marín-López y Virginia Sánchez-López (eds.) (Jaén: FeMAUB, 2019), 234 pp. ISBN 978-84-09-15472-2.

De Mvsica Hvmana. XXIV Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza. Esther Arranz López (comp.), Javier Marín-López y Virginia Sánchez-López (eds.) (Jaén: FeMAUB, 2020), 178 pp. ISBN 978-84-09-24351-8.

Autores de notas al programa (250)[25]
Ábalos, Ignacio (2019)
Abeele, Hendrik Vanden (2016)
Abramovich, Ariel (2016)
Alcaide, Ana (2014)
Almajano, Marta (2012)
Alcaide, Vicente (2008, 2009, 2011, 2012)
Almécija Aparicio, David (2012)
Alqhai, Fahmi (2011)
Álvarez Martín, Raúl (2018)
Alves da Silva, Luiz (2010)
Andrade, Alexandre (2013)
Angulo, Raúl (2018)
Aquel Trovar (2020)
Armijo, Leticia (2017)
Arranz López, Esther (2017-2019)
Asensio, Juan Carlos (2018)
b vocal (2013)
Báez Cervantes, Santiago (2013)
Bagüés, Jon (2002)
Barcelona, Sergio (2009)
Barciela, Baldomero (2002)
Bayón Álvarez, Cristina (2010, 2017)
Bedmar Estrada, Luis Pedro (2013)
Beltran, Iban (2018)
Bernaza, Daniel (2009)
Bertran, Lluís (2020)
Biggi, Francis (2009)
Bonet, Pedro (1999, 2009)
Boronat Sanz, Joan (2020)
Budzińska-Bennett, Agnieszka (2018)
Bujalance, Pablo (2014)
Cabré, Jaume (1999)
Café Marenzio (2013)
Calvente, Javier (2006)
Campillo, Javier (2018)
Carretero, Pilar (2008, 2009)
Casas, Manuel (2012)
Cascudo, Teresa (2010)
Castillo Ferreira, Mercedes (2016)
Catalunya, David (2011)
Cea, Andrés (2001, 2007-2011)
Colonna-Pretti, Sabina (2011)
Craddock, Michael (2012)
Cruz, Eloy (2017)
Checa Jódar, Rodrigo (2000-2006)
Cheetham Richard (2001)
Davies, Drew Edward (2007, 2019)
Deleyto, Ignacio (2011)
Delgado, Gustavo (2017)
Díaz-Latorre, Xavier (2011)
Díaz, Joaquín (2016)
Díaz, Karim (2009)
Díez Martínez, Marcelino (2006)
Díez-Canedo, María (2017)
Egüez, Eduardo (2013)
Ensemble La Fenice (2018)
Estil Concertant (2000)
Euskal Barrokensemble (2018)
Fernández, Alfred (2012)
Fernández-Cortés, Juan Pablo (2007)
Forst, Bruno (2015)
Fresco, Roberto (2014)
Frisch, Jean-Christophe (2009)
Frutos, Rocío de (2017)
Gainza, Yunie (2016)
García de la Torre, Cristina (2009-2011, 2013, 2017)
García de Paz, Marco A. (2020)
García Gil, Patricia (2020)
García Miranda, Pablo (2007-2010, 2017, 2018)
García Ortega, Jorge Enrique (2016-2018, 2020)
García Sánchez, Rocío (2017)
García Villacañas, Manuel (2014, 2015)
García-Bernalt, Bernardo (2006)
Gargulae Vocis (2014)
Garrido, Álvaro (2014)
Gershensohn, Óscar (2004)
Ghielmi, Lorenzo (2011)
González Marín, Luis Antonio (2002, 2005, 2016)
González, Carlos (2012)

25 Los textos contenidos en los programas de 1999 y 2000 no especifican el nombre del autor.

Gordillo, Francisco Javier (2005, 2008, 2015)
Gorgori, Pep (2014)
Granero, Laura (2018)
Granero, Nono (2012)
Griffiths, John (2007)
Gris, Miguel Ángel (2000)
Guerrero, Pablo (2017)
Guibert, Álvaro (2020)
Gutiérrez Álvarez, José Antonio (2008, 2009, 2011)
Hernández Pastor, José (2005)
Herrera, Antonio (2009, 2010)
Herreros Moya, Gonzalo J. (2013)
Huete, Carmen (2008)
Imrie, Martyn (2001)
Janeiro, João Paulo (2010, 2015)
Jiménez Armenteros, Virtudes (2019, 2020)
Jiménez Cavallé, Pedro (2006, 2008, 2009, 2011, 2013-2016, 2018)
Jiménez Rodríguez, Inmaculada (2010, 2012, 2014, 2017-2019)
Juárez, Pablo F. (2012)
Kapsa, Václav (2018)
Karbasi, Mor (2014)
Kastner, Santiago (2010)
Lara, Francisco Javier (2001, 2007, 2011, 2017)
Lara, Juan Ramón (2012, 2014)
Lara Cárdenas, Juan Manuel (2008)
Lázaro, Alicia (2001)
Lera, Leonor de (2019)
Lesne, Brigitte (2009)
López, Felipe (2006)
López Banzo, Eduardo (2011)
López [Monreal], José Manuel (2004)
López Santos, Abdón (2019)
López Wehrli, Elena (2019)
Lozano Virumbrales, Luis (2010)
Luján, José E. (2008-2010)
Maalouf, Amin (2012)
Magraner, Carles (2001)
Mallavibarrena, Raúl (2013)
Marín, Jerónimo (2015)
Marín, Miguel Ángel (2006)
Marín-López, Javier (2002-2020)
Marín Román, Manuel (2013)
Maroto, Moisés (2020)
Márquez, Héctor Eliel (2018)
Martín Pacheco, Antonio (2017)
Martín, Fátima (2014)
Martínez Liébana, Antonio (2013)
Mata, Aldo (2018)
McCleery, Rory (2019)
Mira, Joan Francesc (2020)
Miranda, Ricardo (2017)
Moir, Duncan (2018)
Monroy, Juanjo (2000, 2002, 2005, 2008, 2012)
Morales Abril, Omar (2008-2010, 2013, 2015)
Morata, Jorge Juan (2018)
Moreno Uncilla, Inés (2019)
Moreno, Emilio (2002, 2003, 2015, 2020)
Moreno, Israel (2010)
Moreno, José Miguel (2009)
Mulder, Juan Carlos de (2013)
Muñoz, Enrique (2020)
Muñoz, Rafael (2018)
Música Prima (2011)
Narvey, Benjamin (2012)
Neapolis Ensemble (2018)
Nieto, José (2015)
Noone, Michael (2004; véase también Salustio, M.)
Núñez, Javier (2019)
O'Dette, Paul (2006)
Obregón Perea, José Luis (2014)
Olavide, Begoña (2011)
Orcha, Agustín (2019)
Orellana Vallejo, Francisco Javier (2017)
Ortiz Jurado, María Auxiliadora (2016, 2019)
Otero, Juan Bautista (2003)
Pacheco [Torres], Juan Pablo (2008)
Padilla, Juan Francisco (2007)
Paiva, Rui (2010)
Palomar, Lirio J. (2010)
Paniagua, Eduardo (2011, 2017)
Parada, Andrés (2019)

Parrilla, Vicente (2011)
Pastor, José Luis (2012, 2016)
Paz, Teresa (2016)
Pedrero, Juan María (2012)
Pérès, Marcel (2011)
Pérez Díaz, Pompeyo (2012)
Pérez Molina, Ángel Luis (2019)
Pérez Valera, Fernando (2004, 2006, 2007, 2013-2020)
Pino, Antonio del (2013, 2019)
Pinteño, Daniel (2017, 2020)
Pizarro, Juan (2006)
Pons, Antoni (2018, 2020)
Portela, Antonio (2000)
Powell, Linton (2011)
Prassl, Franz Karl (2019)
Prego, Ignacio (2019)
Prittwitz, Andreas (2010)
Puerto, Laura (2016)
Ramírez, Alejandro (2007)
Ramírez, Rafael (2010)
Ramos López, Pilar (2006)
Recasens, Albert (2004, 2005)
Rees, Owen (2007, 2016, 2017)
Reverter, Arturo (2014)
Rey, Pepe (2006, 2015)
Rice, Stephen (2010)
Rico, Ventura (2017)
Rincón, Miguel (2020)
Rivera, Juan Carlos (2004)
Rodrigo Herrera, Juan Ignacio (2019)
Rodríguez Campos, César (2015)
Rodríguez Morata, Jorge (2013-2015, 2019)
Rodríguez, Nacho (2020)
Rosa Montagut, Marian (2016)
Rozemblum, Jorge (2017)
Rubia, Omar G. (2016)
Rubio, Francisco (2007)
Ruiz Calvente, Miguel (2006-2010)
Ruiz Jiménez, Juan (2007-2009, 2014, 2016)
Ruiz Montes, Francisco (2012, 2016)
Sáenz-López, Javier (2003)
Salas, Alonso (2005)
Salustio, M. [pseudónimo Michael Noone] (2011)
Sampedro, Jesús (2012)
Samsaoui, Aziz (2012, 2014, 2015)
Sánchez, Francisco de Paula (2010)
Sánchez Lucena, Mercedes (2000)
Sánchez Mascuñano, Felipe (2013)
Sánchez, Jesús (2003, 2012)
Sánchez, Miguel (2012)
Sandúa, Carlos (2001, 2006)
Soeiro de Carvalho, João (2010)
Sollazzo Ensemble (2019)
Sordo, Federico del (2019)
Soriano, Aníbal (2013)
Stehouwer, Floris (2012)
Stinders, Herman (2009)
Suárez-Pajares, Javier (2007)
Suárez, Juan María (2010)
Tamayo, Darío (2020)
Teatri 35 y Tiento Nuovo (2019)
Teixeira, Pedro (2018)
Tello, Aurelio (2005)
Temes, José Luis (2011)
Torralba, Antonio (2000, 2011)
Torrente, Álvaro (2013)
Torres, Rosa (2006)
Torres Guerrero, Manuel (2018, 2019)
Triorganum (2011)
Trujillo Paredes, José Gregorio (2018, 2019)
Tsiamulis, Hristos (1999)
Tubéry, Jean (2013)
Tur Bonet, Lina (2019)
Utrabo, Javier (2007)
Vayón, Pablo J. (2003-2005, 2007, 2015-2017, 2019, 2020)
Vaz, João (2010)
Vázquez, José (2005)
Vera Trillo, Carmen (2020)
Verdin, Joris (2010)
Veríssimo, Filipe (2010)
Vilar, Josep Maria (2008)
Vilas, Manuel (2016)

Villalba, Emilio (2020)
Villar, Alejandro (2019)
Villar-Payá, Luisa (2017)
Villarreal, José Manuel (2009)
Willekens, Inge (2004, 2008)
Wilson, Edward M. (2018)
Yera, Javier (2016, 2019)
Zambrano, Raúl (2017)
Zapico, Pablo y Aarón (2008)

10.2 Publicaciones académicas (4)

Borrego Gutiérrez, Esther y Marín-López, Javier (eds.). *El villancico en la encrucijada*: *nuevas perspectivas en torno a un género literario-musical (siglos XV-XIX)*. Iberian Early Music Studies, 3; Estudios de Literatura, 134 (Kassel: Reichenberger, 2019). ISBN 978-3-944244-74-7. Introducción + 22 capítulos, 630 pp. [derivado del Congreso *Nuevas perspectivas en torno al villancico y géneros afines en el mundo ibérico (ss. XV-XIX)* (2014)].

Marín-López, Javier (ed.). *Músicas coloniales a debate*. Música Hispana. Textos. Serie Estudios, 22 (Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2018). ISBN 978-84-89457-55-3. Introducción + 34 capítulos, 715 pp. [derivado del Congreso *Sones de ida y vuelta: músicas coloniales a debate (1492-1898)* (2013)].

Marín-López, Javier (ed.). *De Nueva España* a *México*: *El universo musical mexicano entre centenarios (1517-1917)* (Sevilla: Universidad Internacional de Andalucía, 2020). ISBN 978-84-7993-357-9). Introducción + 30 capítulos, 742 pp. [derivado del Congreso *De Nueva España a México: el universo musical mexicano entre centenarios (1517-1917)* (2017)]. Acceso a texto completo: <https://dspace.unia.es/handle/10334/5381>.

Sánchez-López, Virginia (coord.). *Un viaje por el Renacimiento: los ministriles (Guía didáctica. Conciertos didácticos del Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza)* (Jaén: Universidad de Jaén, Servicio de Publicaciones, 2011). ISBN 9788484395799 [derivado de los conciertos didácticos: *Los ministriles en el siglo XVI* (2004)].

11 Grabaciones en directo de Radio Clásica (RNE) (48)

XI FeMAUB 2007

"…Como un rayo de sol en las tinieblas…": música italiana y española para corneta y órgano (Esteban Landart Ercilla, órg. y Francisco Rubio Martínez, corn.)

Música para el Duque de Lerma (Les Sacqueboutiers de Toulouse y La Caravaggia, Jean-Pierre Canihac y Lluís Coll, dirs.)

El Siglo de Oro en el Nuevo Mundo: Villancicos de Gaspar Fernandes (Oaxaca, México) y Juan de Araujo (Sucre, Bolivia) (Ensemble Elyma, Gabriel Garrido, dir.)

Manuel Leitão de Avilés, la Capilla del Salvador de Úbeda y la Capilla Real de Granada (A Capella Portuguesa, Owen Rees, dir.)

El Cancionerillo de Écija, un manuscrito inédito de la nobleza andaluza (Camerata Iberia, Juan Carlos de Mulder, dir.)

XII FeMAUB 2008

Hispalis Splendens: Magna Música (Accademia del Piacere, Fahmi Alqhai, dir.)

La Bomba: De Mateo Flecha a Pedro Bermúdez (Coro Barroco de Andalucía, Lluís Vilamajó, dir.)

Una mirada al siglo XVIII (Orquesta Barroca de Sevilla, Manfredo Kraemer, dir.)

Del Viejo al Nuevo Mundo: la Misa Batalla de Francisco López Capillas (The Tallis Scholars, Peter Phillips, dir.)

Un Drama en Música del período napoleónico: Compendio sucinto de la revolución española *(1815) de Ramón Garay* (La Grande Chapelle y Coro de Cámara del FeMAUB, Albert Recasens, dir.)

XIII FeMAUB 2009

Música policoral en el Reyno de Jaén: Misa "Veni Sponsa Christi" de Juan Manuel de la Puente (1692-1753) (Coro Barroco de Andalucía, Lluís Vilamajó, dir.)

Músicas jesuíticas y chinas en Asia (Ensemble XVIII-21 Le Baroque Nomade, Jean-Christophe Frisch, dir.)

Ancillae Domini: monodías y polifonías conventuales de la Edad Media (Discantus, Brigitte Lesne, dir.)

Canciones y motetes para ministriles: el manuscrito 975 de la Biblioteca "Manuel de Falla" de Granada (Ministriles de Marsias)

Un Nuevo Mundo: indios, mulatos y criollos en la música de la América hispana (Ensemble Música Liberata, Calia Álvarez, dir.)

XIV FeMAUB 2010

Fray Felipe de la Madre de Dios y la diáspora musical portuguesa en América y Asia (Sete Lágrimas, Filipe Faria y Sérgio Peixoto, dirs.)

Entre tradición y modernización: el italianismo musical en Portugal (Orquesta Barroca Casa da Música y Coro Casa da Música, Antonio Florio, dir.)

Cabezón In Memoriam (II): Antonio de Cabezón y su amistad con los músicos de Flandes (Joris Verdin, órg. y Wim Becu, sacab.)

Memento mori. Caminos a la muerte en Flandes y Portugal (The Brabant Ensemble, Stephen Rice, dir.)

Um Noturno Portugués: los responsorios de Quinta-Feira Santa de José J. dos Santos (1780) (Ensemble Turicum, Luiz Alves da Silva y Mathias Weibel, dirs.)

XV FeMAUB 2011

Espacio, sonido y afectos en la Catedral de Jaén: La música policoral de Juan Manuel de la Puente (1692-1753) (Orquesta Barroca de Sevilla y Coro "Juan Manuel de la Puente", Lluís Vilamajó, dir. coro y Enrico Onofri, dir.)

Afectos, efectos y stravaganzas en la música organística europea del siglo XVII (Lorenzo Ghielmi, órg.)

Tomás Luis de Victoria: Magnificat Proclama mi alma (1581) (Ensemble Plus Ultra, Michael Noone, dir.)

Mediterraneum. Vanguardias musicales de Chipre a Aragón, 1420 (Canto Coronato, David Catalunya, dir.)

Paradisi Gloria (Mark Chambers, contratenor, y Andrés Cea Galán, órg.)

XIX FeMAUB 2015

Polifonía penitencial en la Baeza contrarreformista (1580-1625) (Ensemble La Danserye, Fernando Pérez Valera, dir.)

Silva deleitosa, amena y espiritual: Teresa y Juan de la Cruz en Alemania (siglo XVII) (Cordis Deliciae)

"La aurora divina": música barroca en Andalucía (Al Ayre Español y Vozes del Ayre, Eduardo López Banzo, dir.)

XX FeMAUB 2016

Música mariana en santuarios hispanoamericanos (Conjunto Ars Longa de La Habana, Teresa Paz, dir.)

"Ay, que me abraso de amor". Sebastián Durón, un antes y un después en la música escénica española (Harmonia del Parnàs, Marian Rosa Montagut, dir.)

Música inédita en la Colegiata de Olivares (Orquesta Barroca de Sevilla, Enrico Onofri, dir.)

XXI FeMAUB 2017

"*La amable": música instrumental de archivos novohispanos* (La Fontegara México)

1649: músicas para la consagración de la Catedral de Puebla de los Ángeles (Capella Prolationum y Ensemble La Danserye, Fernando Pérez, dir.) [grabación efectuada, pero no recuperada por problemas técnicos]

Reina del cielo: polifonía mexicana para la Virgen María (Choir of the Queen's Oxford College, Owen Rees, dir.)

"*Atque interim in Mexico": Monteverdi y sus contemporáneos en Nueva España* (Sparus Aurata, Jorge Enrique García, contratenor; Sandra Massa, órgano)

XXII FeMAUB 2018

La profecía de la Sibila (Euskal Barrokensemble)

De Durón a Nebra: óperas y zarzuelas en el Madrid del siglo XVIII (L'Apothéose, Lucía Caihuela, soprano)

Rumbo a Cuba (Recóndita Armonía Ensemble, Lixsania Fernández, soprano, viola da gamba y dirección; María Hinojosa, soprano; Jorge Juan Morata, tenor)

Vísperas de Nuestra Señora en la Catedral de Jaén (Schola Antiqua, Javier Artigas, órgano; Juan Carlos Asensio, dir.)

Boemo virtuoso (Collegium Marianum, Jana Semerádová, traverso y dirección; Stanka Mihalcová, soprano)

XXIII FeMAUB 2019

De lamentatione Ieremiae Prophetae: Reconstrucción litúrgica del primer nocturno de los Maitines del Sábado Santo en la Catedral de Málaga en el tercio central del siglo XVIII (Schola Gregoriana del Pontificio Istituto di Musica Sacra de Roma, Pueri Cantores Málaga y Capilla de Música "Maestro Iribarren", Luis M. Pacetti, tenor; Franz Karl Prassl y Antonio del Pino, dirs)

Tras las huellas del dolor: Allegri, Palestrina, MacMillan, Jackson (The Marian Consort, Rory McCleery, dir.)

Dulce sueño. Nápoles – España – México: Ignacio Jerusalem (1707-1769) (Nereydas, Javier Ulises Illán, dir; Alicia Amo, soprano; Filippo Mineccia, contratenor)

Breaking Bass: The Continuo Revolution (Guillermo Turina, Carlos Montesinos, Agustín Orcha y Eva del Campo)

XXIV FeMAUB 2020

Margarita Pretiosa (Marco A. García de Paz, dir.)

"Brama sañudo el viento": músicas a lo divino en la España y el México virreinales del siglo XVIII (La Guirlande, Luis Martínez, traverso y dirección; Alicia Amo, soprano)

"¡Luces, órgano... acción!": música programática para tecla entre los siglos XVI y XVIII (Joan Boronat, órgano)

Beethoven, der Spanier (Patricia García Gil, fortepiano)

12 Proyectos discográficos[26]

(orden cronológico de publicación)

Villancicos al Nacimiento. Maestros de la Capilla Musical del s. XVIII en la Catedral de Valencia. Estil Concertant, Juan Luis Martínez (dir.). Arsis 4180 (2000). 1:10:44. Textos del libreto: José Climent. [IV FeMAUB 2000].

Pedro Rabassa (1683-1767), Miserere. Coro y Capilla Instrumental "Juan Navarro Hispalensis", Josep Cabré (dir.). Almaviva, Documentos Sonoros del Patrimonio Musical de Andalucía DS0135 (2002). 55:30. Textos del libreto: Andrés Cea Galán. [V FeMAUB 2001][27].

Jerónimo de Carrión (1660-1721). Calendas. El tiempo en las catedrales. Capilla "Jerónimo de Carrión", Alicia Lázaro (dir.). Verso VRS2008 (2002). 1:10:51. Textos del libreto: Alicia Lázaro. [V FeMAUB 2001].

*Rodrigo de Ceballos (*ca. *1533-1581)*. Ensemble Gilles Binchois, Dominique Vellard (dir.). Almaviva, Documentos Sonoros del Patrimonio Musical de Andalucía DS0136 (2003). 1:06:29. Textos del libreto: José López Calo. [VI FeMAUB 2002].

Maestros andaluces en Nueva España. Capella Mediterranea, Leonardo García Alarcón (dir.). Almaviva, Documentos Sonoros del Patrimonio Musical de Andalucía DS139 (2004). 1:05:41. Textos del libreto: Aurelio Tello. [VII FeMAUB 2003 y IX FeMAUB 2005].

José de Nebra (1702-1768). Miserere. Los Músicos de Su Alteza, Luis Antonio González Marín (dir.). Música Antigua Aranjuez MAA005 (2006). 1:07:40. Textos del libreto: Luis Antonio González Marín. [IX FeMAUB 2005].

Insólito estupor. Villancicos, saynetes, cantadas… y una batalla. Forma Antiqva, Aarón Zapico (dir.). Arsis 4217 (2006). 1:10:40. Textos del libreto: Carlos Martínez Gil. [XII FeMAUB 2008].

Jerónimo de Carrión (1660-1721). "Ah de los elementos". Capilla "Jerónimo de Carrión", Escolanía de Segovia, Grupo Infantil de Danza La Esteva y Danzantes de San Pedro Gaíllos, Alicia Lázaro (dir.). Verso VRS2058 (2007). 55:00. Textos del libreto: Alicia Lázaro. [V FeMAUB 2001].

Martín y Soler. Ifigenia en Aulide. Real Compañía Ópera de Cámara, Juan Bautista Otero (dir. mus. y escénico). K617 192/2 (2007). 2 CDs. 2:38:00. Textos del libreto: Juan Bautista Otero. [VIII FeMAUB 2003].

Serpiente venenosa. Música en las catedrales de Málaga y Cádiz en el siglo XVIII. Orquesta Barroca de Sevilla y Coro Barroco de Andalucía, Diego Fasolis (dir.). Almaviva, Documentos Sonoros del Patrimonio Musical de Andalucía, DS150 (2007). 1:05:41. Textos del libreto: Marcelino Díez Martínez. [X FeMAUB 2006].

Cæli porta. 17th-Century Sacred Music from Lisbon & Granada. The Choir of The Queen's College Oxford; Charlotte Philips, órgano, Owen Rees (dir.). Guild 7323 (2008). 1:00:32. Textos del libreto: Owen Rees. [XI FeMAUB 2007]

Diaspora PT. Sete Lágrimas, Filipe Faria y Sergio Peixoto (dirs.). Arte das Musas, MU0103 (2008). 1:02:53. Textos del libreto: João Soeiro de Carvalho. [XIV FeMAUB 2010].

Arde el furor intrépido. Música de la Catedral de Málaga en el siglo XVIII. Orquesta Barroca de Sevilla, María Espada (soprano), José Hernández Pastor (altus), Diego Fasolis (dir.). OBS Prometeo OBS-01 (2009). Reed. Passacaille PAS1031 (2017). 1:07:19. Textos del libreto: José Manuel Villarreal. Reed. Passacaille PAS1031 (2017). XIII FeMAUB 2009.

Orquestra Barroca Casa da Música - ao vivo 2009. Orquesta Barroca Casa da Música y Coro Casa da Musica, Antonio Florio (dir.). Casa de Música CDM006 (2009). 1:02:00. Sin notas al libreto. [XIV FeMAUB 2010].

Domenico Scarlatti: "Salve Regina". Orquesta Barroca de Sevilla, Carlos Mena (contratenor), Nicolau de Figueiredo (clave y dir.). OBS, Prometeo OBS-02 (2010). 1:06:00. Notas del libreto: Joseba Berrocal [XI FeMAUB 2007].

Daphne sur les ailes du vent. Baroque around the World. Ensemble XVIII 21-Le Baroque Nomade, Jean-Christophe Frisch (dir.). Arion 124 (2010). 2 CDs. 2:20:54. Texto del libreto: Jean-Christoph Frisch y Cyrille Gerstenhaber. [XIII FeMAUB 2009].

Pedro Rabassa (1683-1767). Et in terra pax. Música para la Catedral de Sevilla. Orquesta Barroca de Sevilla y La Hispanoflamenca, Raquel Andueza (soprano), Enrico Onofri (dir.). OBS Prometeo OBS-06 (2010). 58:00. Textos del libreto: Juan María Suárez Martos. [XIV FeMAUB 2010].

Esta Dulzura Amable: Sacred Cantatas by José de Nebra. Al Ayre Español, María Espada, soprano, Eduardo López Banzo (dir.). Challenge Classics CC 72509 (2011). 1:05:12. Textos del libreto: Eduardo López Banzo y Juan Ángel Vela del Campo. [XV FeMAUB 2011].

26 A pesar de que el FeMAUB no posee sello discográfico propio ha impulsado y colaborado en la grabación de diferentes proyectos singulares de recuperación patrimonial. Algunos han sido concebidos, estrenados y/o financiados por el propio FeMAUB. Otros, en cambio, han sido grabados a iniciativa de los artistas, sirviendo el festival como plataforma, ya sea para el rodaje del programa –con vistas a su grabación–, o bien para la presentación y difusión de trabajos discográficos recientemente publicados.

27 Disco grabado en el Auditorio del Hospital de Santiago de Úbeda en diciembre de 2001.

*Juan de Aragüés [*ca. *1710-1793]. ¡Ah de las esferas! Música para la Capilla de la Universidad de Salamanca.* Academia de Música Antigua y Coro de Cámara de la Universidad de Salamanca, Bernardo García-Bernalt (dir.). Verso VRS2009 (2012). 1:05:00. Textos del libreto: Bernardo García-Bernalt. [X FeMAUB 2006].

Espacios sonoros en la Catedral de Jaén. Juan Manuel de la Puente (1692-1753). Orquesta Barroca de Sevilla y Vandalia, María Espada (soprano); Marta Infante (mezzosoprano); Jesús García Aréjula (barítono); Enrico Onofri (dir.). OBS Prometeo OBS-09 (2012). 55:00. Textos del libreto: Javier Marín-López y José Antonio Gutiérrez Álvarez. Reedición: Passacaille PAS1037 (2018) [XV FeMAUB 2011].

Ramón Garay. Las diez sinfonías. Orquesta de Córdoba, José Luis Temes (dir.). Verso VRS2099 (2012). 3 CDs. 3:22:37. Textos del libreto: José Luis Temes. [XV FeMAUB 2011].

Ángeles o calandrias. Cantar al órgano en la España de los siglos XVI y XVII. Mark Chambers (contratenor, tiple) y Andrés Cea (órgano). Lindoro NL3017 (2012). 1:12:00. Textos del libreto: Andrés Cea Galán. [XV FeMAUB 2011].

Alonso Lobo: Misas Prudentes virgines - Beata Dei genitrix. La Grande Chapelle, Albert Recasens (dir.). Lauda LAU013 (2013). 1:01:08. Textos del libreto: Javier Marín-López. [XVI FeMAUB 2012].

Ministriles novohispanos: obras del manuscrito 19 de la Catedral de Puebla de los Ángeles. Ensemble La Danserye, Fernando Pérez Valera (dir.). Sociedad Española de Musicología, El Patrimonio Musical Hispano, n.º 31 (2013). 1:03:29. Textos del libreto: Javier Marín-López. [XVI FeMAUB 2012].

"Yo te quiere matare". Ministriles en Granada en el siglo XVI. Ensemble La Danserye, Fernando Pérez Valera (dir.). Lindoro NL3019 (2013). 1:05:00. Textos del libreto: Juan Ruiz Jiménez y Ensemble La Danserye. [XVIII FeMAUB 2014 y XX FeMAUB 2016].

"Gulumbá, gulumbé". Resonancias de África en el Nuevo Mundo (negrillas de los siglos XVI y XVII. Conjunto de Música Antigua Ars Longa de La Habana. Ars Longa y Colibrí s.n. (2013). 59:25. Textos del libreto: Omar Morales Abril. [XIX FeMAUB 2015].

Patrimonio Histórico Musical de Córdoba. "Stabat Mater" – Conde de Fernán Núñez. "Domine y Dixit Dominus" – Jaime Balius y Vila. Orquesta de Córdoba y Coro Ziryab, Javier Sáenz-López (dir.). Coro Ziryab Ediciones s.n. (2013). 45:48. Textos del libreto: Juan Miguel Moreno Calderón, Luis Pedro Bedmar Estrada y Gonzalo J. Herreros Moya. [XVII FeMAUB 2013].

Francisco López Capillas (1614-1674). Missa Re Sol. Missa Aufer a nobis. Motetes. Capella Prolationum & Ensemble La Danserye, Fernando Pérez Valera (dir.). Lindoro NL3025 (2014). 58:00. Textos del libreto: Javier Marín-López y Fernando Pérez Valera. [XVII FeMAUB 2013].

*La Dorinda. Francesco Corradini (1690-*ca. *1769).* Harmonia del Parnàs, Marian Rosa Montagut (dir.). Tempus TPM 003 (2017). 57:35. Textos del libreto: Marian Rosa Montagut. [XX FeMAUB 2016].

Chanzonetas. Gaspar Fernández. Alonso de Bonilla (1614-1616). Capella Prolationum & Ensemble La Danserye, Fernando Pérez Valera (dir.). IBS Classical IBS182017 (2017). 1:09:07. Textos del libreto: Javier Marín-López y Fernando Pérez Valera. [XVIII FeMAUB 2014].

Antonio Juanas. Música coral para la Catedral de México. Real Capilla del Pópulo, Jorge Enrique García (dir.). Sociedad Española de Musicología, El Patrimonio Musical Hispano, n.º 38 (2020). 48:36. Textos del libreto: Javier Marín-López. [XXI FeMAUB 2017].

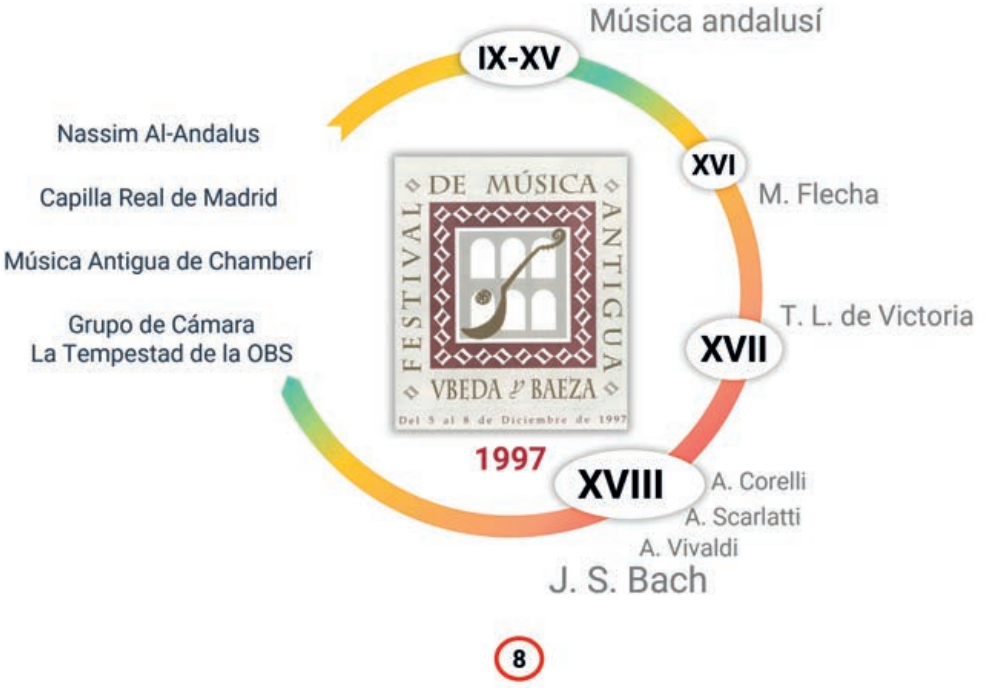
Francés de Iribarren & Cía. De Lamentatione Schola Gregoriana del Pontificio Istituto di Musica Sacra, Pueri Cantores Málaga y Capilla de Música "Maestro Iribarren", Luis M. Pacetti (tenor); Franz Karl Prassl y Antonio del Pino (dirs.). Pontificio Istituto di Musica Sacra y Ediciones Paolinas de Roma s.n. (2020). 51:54. Textos del libreto: sin firma [Antonio del Pino]. [XXIII FeMAUB 2019].

Anexo 1 FeMAUB

Anexos gráficos

Esta serie de gráficos resume visualmente los principales contenidos de cada edición del festival. En torno al cartel de cada año se disponen, a la derecha, unas flechas circulares que funcionan como líneas de tiempo, con los siglos y una lista selectiva de los compositores más interpretados ese año y aquellos protagonistas de conciertos monográficos, adscritos a la centuria correspondiente y en orden cronológico aproximado; las diferencias de tamaño de letra se refieren al mayor o menor protagonismo del siglo –o de los siglos– y del músico en la edición en cuestión. A la izquierda, se incorpora la relación de grupos invitados siguiendo el orden cronológico de cada ciclo en el libro-programa. Los iconos al pie del gráfico –que emergen o desaparecen en función de los contenidos de cada edición– recapitulan en cifras otras informaciones relevantes. En el caso del FeMAAV (hasta 2019 denominado Ciclo "Música en los monumentos de Vandelvira"), el cartel de cada edición se sustituye por un mapa provincial con las ubicaciones de los municipios visitados cada año; en este caso, el único icono que aparece es el del número de conciertos, inscrito en un círculo sobre el mapa provincial.

- conciertos por edición
- conciertos didácticos (D) y familiares (F)
- conciertos sociales
- cursos y talleres (Cu), simposios y jornadas (Si) y congresos internacionales (Ci)
- muestras, exposiciones y pasacalles
- programas de estreno
- efemérides conmemoradas
- grabaciones discográficas
- conciertos grabados por RNE

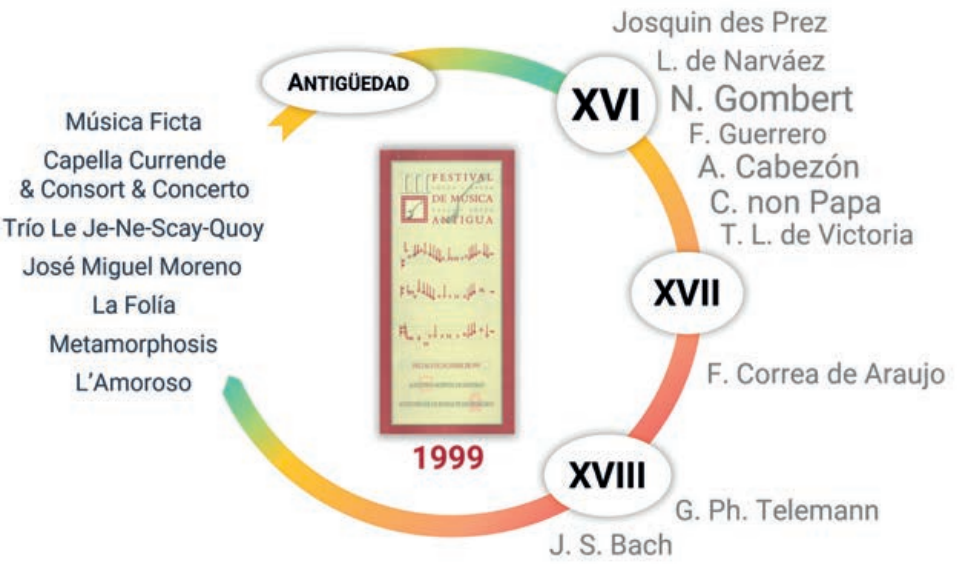

Música andalusí
IX-XV
Nassim Al-Andalus
Capilla Real de Madrid
Música Antigua de Chamberí
Grupo de Cámara
La Tempestad de la OBS
XVI
M. Flecha
T. L. de Victoria
XVII
FESTIVAL DE MÚSICA ANTIGUA
VBEDA & BAEZA
1997
XVIII
A. Corelli
A. Scarlatti
A. Vivaldi
J. S. Bach

8

Huelgas, Montpellier...
Carmina Burana
IX-XIII-XV
Música andalusí
Ensemble Al-Arabi Seghini
Trío Barroco Ensemble Literes
Capilla Real de Felipe II Rex Hispanie
Conjunto Zarabanda
Rosenberg Kapelle
Pere Ros
The Harp Consort
Alia Mvsica
Labyrinto
Poema Harmónico
XVI
L. de Milán
A. Cabezón
D. Ortiz
II FESTIVAL DE MÚSICA ANTIGUA
VBEDA & BAEZA
XVII
1998
XVIII
M. Marais
A. Corelli
G. Ph. Telemann

10

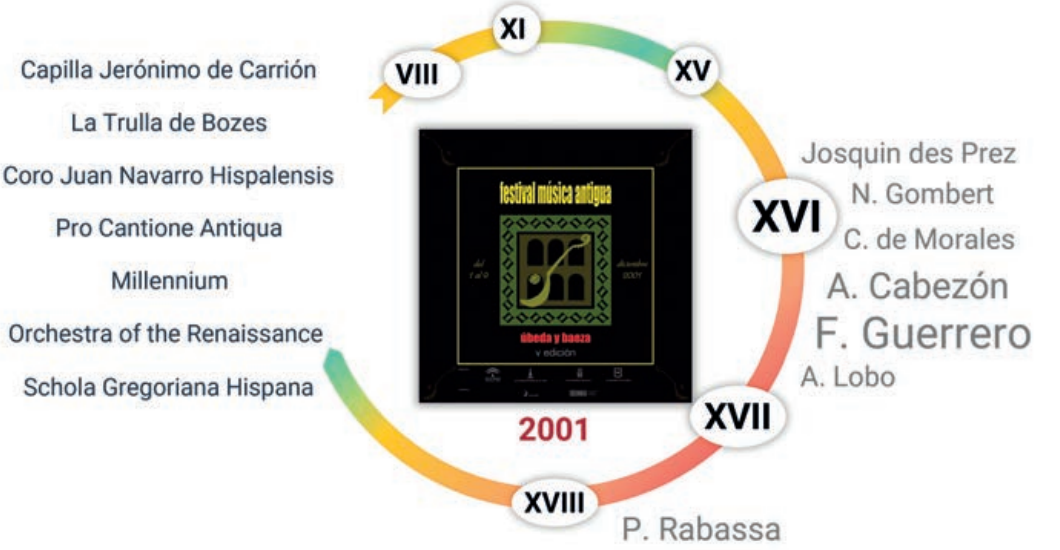
2


ANTIGÜEDAD
Música Ficta
Capella Currende
& Consort & Concerto
Trío Le Je-Ne-Scay-Quoy
José Miguel Moreno
La Folía
Metamorphosis
L'Amoroso
1999
XVI
Josquin des Prez
L. de Narváez
N. Gombert
F. Guerrero
A. Cabezón
C. non Papa
T. L. de Victoria
XVII
F. Correa de Araujo
XVIII
G. Ph. Telemann
J. S. Bach

7 2

IX-XV
XII-XIII
B. de Palou
R. de Vaqueiras
Alfonso X el Sabio
XVI
J. del Encina
L. de Milán
L. de Narváez
A. Mudarra
D. Pisador
XVIII
J. S. Bach
P. Fuentes
Cinco Siglos y
Ensemble Ibn Zaiyun
Capella de Ministrers
Marta Almajano y
Juan Carlos Rivera
Artefactum
Estil Concertant
Música Práctica
Orquesta Barroca de Sevilla
2000

7 1 1 1



7 4 3

Cu 2

6 1 1

D 2 Cu 3

Orquesta Barroca de Sevilla
Capella Mediterránea
El Concierto Español
Real Compañía de Ópera de Cámara
Gabinete Armónico
2003
XVII
J. B. Lully
J. B. Cabanilles
XVIII
J. de Torres
J. Facco
F. Corselli
J. Fábrega
G. Brunetti
L. Boccherini
V. Martín y Soler
6
3
2
2
D 2
Cu 2

Orquesta Barroca de Sevilla
Flanders Recorder Quartet
Viana Consort
Ensemble Plus Ultra
Capilla Real de Madrid
Armoniosi Concerti
2004
XVI
C. de Morales
E. de Valderrábano
L. de Narváez
D. Pisador
XVIII
A. Literes
D. Scarlatti
J. de Nebra
7
1
D 2
Cu 1

Orquesta Barroca de Sevilla
La Grande Chapelle
Los Músicos de Su Alteza
Ensemble Argento
Orpheon Consort
XVI
C. de Morales
H. Franco
XVII
J. Gutiérrez de Padilla
A. Salazar
S. Durón
D. J. de Salazar
J. de Nebra
C. Ordóñez
F. J. García Fajer
XVIII
2005
6
D 2
Cu 1
2
1
2
Premio a la Mejor Institución Cultural de Andalucía 2005

Orquesta Barroca de Sevilla y Coro Barroco de Andalucía
Harmonica Sphaera
Los Músicos del Buen Retiro
La Trulla de Bozes
Academia y Coro de Música Antigua de la Universidad de Salamanca
Concerto Brandenburg
Alfred Fernández
C. Mena y J. C. Rivera
Jesús Sánchez
Ch. Goodwin & H. Soeiro Sanches
Paul O'Dette
Michel Cardin
Ensemble La Danserye
XV
A. da Rippe
E. Valderrábano
XVI
J. Vázquez
L. de Narváez
M. Fuenllana
XVII
D. Pontac
XVIII
S. L. Weiss
J. Mir y Llusá
J. Francés de Iribarren
2006
14
D 2
Si 1
Cl 1
2
5
2

Orquesta Barroca de Sevilla
Coro Barroco de Andalucía
El Cortesano
Solistas de la Compañía Teatro del Príncipe
Les Sacqueboutiers de Toulouse y La Caravaggia
Ensemble Elyma
A Capella Portuguesa
Camerata Iberia
E. Landart Ercilla y F. Rubio Martínez
Andrés Cea Galán
XV
XVI
L. de Narváez
F. Guerrero
G. Fernández
XVII
F. Correa de Araujo
J. Gutiérrez de Padilla
XVIII
J. Araujo
D. Scarlatti
F. Manalt
2007
10
D 2
Cu 1
2
5
2
2
radio 5 clásica

Accademia del Piacere
Coro Barroco de Andalucía
The Flanders Recorder Quartet
Orquesta Barroca de Sevilla
Forma Antiqva
The Tallis Scholars
La Grande Chapelle y Coro de Cámara del Festival
Triorganum
Andrés Cea Galán
XV
H. Isaac
M. Flecha
XVI
C. de Morales
T. L. de Victoria
P. Bermúdez
XVII
P. Bruna
XVIII
M. Pignolet de Montéclair
XIX
R. Garay
2008
9
D 2
Cu 1
2
7
1
1
radio 5 clásica

Coro Barroco de Andalucía
Ensemble Lucidarium
Orquesta Barroca de Sevilla
Lachrimae Consort Paris
La Folía
José Miguel Moreno
Le Baroque Nomade
Discantus
The Hilliard Ensemble
Ensemble Música Liberata
Triorganum
Coro Llama de Amor Viva
Herman Stinders
Ministriles de Marsias
H. von Bingen
XII
XIII
XIV
XV
XVI
XVII
XVIII
P. de Escobar
A. de Cabezón
J. S. Bach
D. Zipoli
J. Torrens
E. Salas de Castro
J. M. de la Puente
J. Francés de Iribarren
2009
14
D 2
Cu 1
6
3
2
radio 5 clásica

Capela Joanina y
Flores de Música
Solistas del Coro Barroco
de Andalucía y Ministriles
Orquesta Barroca de Sevilla
y La Hispanoflamenca
Grupo Alfonso X El Sabio
Sete Lágrimas
Orquesta Barroca y
Coro Casa da Música
The Brabant Ensemble
Ensemble Turicum
Triorganum
Filipe Veríssimo
Andrés Cea Galán
João Vaz
Joris Verdin y Wim Becu
Rui Paiva
Alfonso X el Sabio
XIII
XVI
XVII
XVIII
XIX
XX
A. de Cabezón
M. Rodrigues Coelho
F. da Madre de Deus
P. Rabassa
C. Seixas
J. J. dos Santos
2010
14
F 2
D 2
Cu 1
Si 1
6
2
3
radio 5 clásica

Iván Martín
Orquesta Barroca de Sevilla y
Coro Juan Manuel de la Puente
Laberyntos Ingeniosos
Fahmi Alqhai
Capella de Ministrers y
Coro de la Generalitat Valenciana
Ensemble La Chimera
Ensemble Plus Ultra
Orquesta de Córdoba
Al Ayre Español
Triorganum
Grupo de Música Antigua
Ensemble Organum
Ensemble Mudéjar
Cinco Siglos
Schola Gregoriana Hispana
Canto Coronato
Andrés Cea Galán
Lorenzo Ghielmi

Ricardo Gallén
M. Almajano y E. Mayhuire
A. Fernández y M. Craddock
M. Casas y F. Stehouwer
Delitiae Musicae
D. García y J. L. Pastor
Benjamin Narvey
La Grande Chapelle
M. Ruiz y C. González
Solistas Orquesta Barroca de Sevilla
Ensemble Andalusí de Tetuán
Alia Mvsica (Voz Feminae)
Hespèrion XXI
Juan María Pedrero
Trombetta Antiqua
Jesús Sampedro

Música sefardí
Capella Prolationum y Ensemble La Danserye
Agrupación Cantoría de Jaén y Vientos del Sur
Ensemble Ars Ibérica
Orquesta de Córdoba y Coro Ziryab
Al Ayre Español
Axivil Aljamía
Ensemble La Chimera
Café Marenzio
Música Ficta
J. C. Mulder, M. Pupulin y E. Egüez
La Grande Chapelle
Ensemble La Fenice
Trombetta Antiqua
A. Ramírez
XV
XVI
XVII
XVIII
XX
F. López Capillas
T. de Torrejón y Velasco
A. de Salazar
J. de Torres
C. Gutiérrez de los Ríos
J. Balius y Vila
2013
13
7
3
2
D 2
CI 1

Música sefardí y andalusí
Joven Orquesta Barroca de Andalucía
Capella Prolationum y Ensemble La Danserye
La Ritirata
Ensemble Kalenda
H. Kurosaki, L. Tur Bonet y J. Obregón
Accademia del Piacere
Gargulae Vocis
Mor Karbasi y Salvador Gutiérrez
Christian Zacharias
A. Alcaide, R. Seiferth y B. Colley
A. Samsaoui y M. Kouraichi
Numen Ensemble
Roberto Fresco
Juan de la Rubia
IX-XV
XVI
XVII
XVIII
XIX
XX
G. Fernández
J. Hidalgo
J. F. Rebel
D. Scarlatti
J. S. Bach
G. Brunetti
L. Boccherini
2014
14
6
4
2
D 2
CI 1

Conjunto de Música Antigua Ars Longa de La Habana
Profesores y alumnos del Taller
Capilla de Santa María
Capella Prolationum y Ensemble La Danserye
V. Plata y A. Duro
Al Ayre Español y Vozes del Ayre
Cordis Deliciae
Andaraje
La Real Cámara
Bruno Forst
João Paulo Janeiro

2015

XVI
G. Fernández
XVII
M. Tavares
D. Fernández Garzón
F. de Santa María
XVIII
J. B. Cabanilles
L. Misón
F. Moretti
F. Sor
F. Carulli
J. M. de la Puente

11 D 2 Cu 1 2 7 4 1 radio 3 clásica

Conjunto de Música Antigua Ars Longa de La Habana
Harmonía del Parnàs
Psallentes
Orfeón de Granada
Las Arpas Sonorosas
Capella Prolationum y Ensemble La Danserye
Los Músicos de Su Alteza
Contrapunctus
José Luis Pastor
Orquesta Barroca de Sevilla
Los Músicos de Urueña
Armonía Concertada
Xauen Cathedral Brass
Sparus Aurata

Música sefardí
Canto llano
IX-XIII-XV
J. des Prez
XVI
J. Vázquez
F. Guerrero
T. L. de Victoria
XVII
G. Gabrieli
D. Lobo

2016

XVIII
G. B. Bassani
F. J. García Fajer
J. Pascual Valdivia

16 D 2 Cl 1 5 9 2 radio 3 clásica

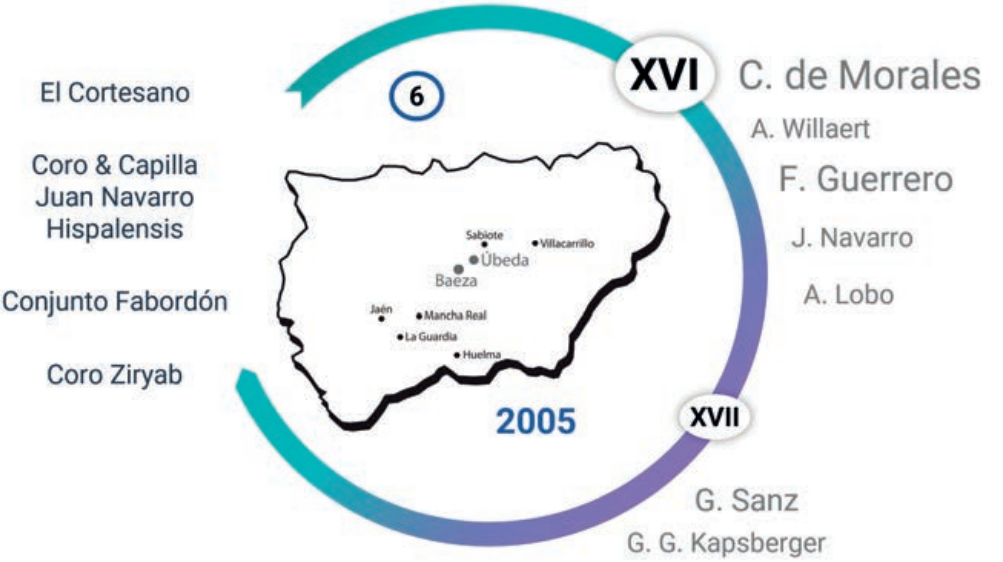
Varvara
Agrupación Cantoría de Jaén, Orquesta del Conservatorio Superior de Granada y Escolanía S. I. Catedral de Jaén
Conjunto Vocal Virelay
Vandalia
Concerto 1700
Il Giardino Armonico
La Fontegara México
Schola Gregoriana Hispana
Solistas Orquesta Barroca de Sevilla
Forma Antiqva
Capella Prolationum y La Danserye
Ensemble Mare Nostrum
Choir of the Queen's College
J. Rozemblum y E. Paniagua
E. Cruz y R. Zambrano
Ricardo Miranda
Gustavo Delgado
Sparus Aurata
XI
XIV
Música sefardí
XVI
J. Vázquez
T. L. de Victoria
XVII
J. Gutiérrez de Padilla
XVIII
J. de Torres
S. de Murcia
G. Ph. Telemann
XIX
Sones jarochos
XX
M. M. Ponce
2017
18
F 2
Cl 1
9
5
1
radio 4 clásica

Schola Pueri Cantores, Escolanía de la S. I. Cat. de Jaén y Capilla de Seises de El Salvador
Klezmática
Ensemble La Fenice
Laura Granero y Aldo Mata
Coro Gulbenkian
Collegium Marianum
Ensemble La Fenice, Capella Prolationum y Ensemble La Danserye
Euskal Barrokensemble
La Bellemont
L'Apothéose
Recóndita Armonía Ensemble
Ensemble Peregrina
XIII-XIV
XV
XVI
F. Guerrero
XVII
F. Garro
C. Monteverdi
XVIII
J. S. Bach
J. I. Brentner
J. de Nebra
E. Salas
F. J. Haydn
L. v. Beethoven
XX
J. Paris
2018
12
D 2
Cu 1
2
3
5
radio 5 clásica

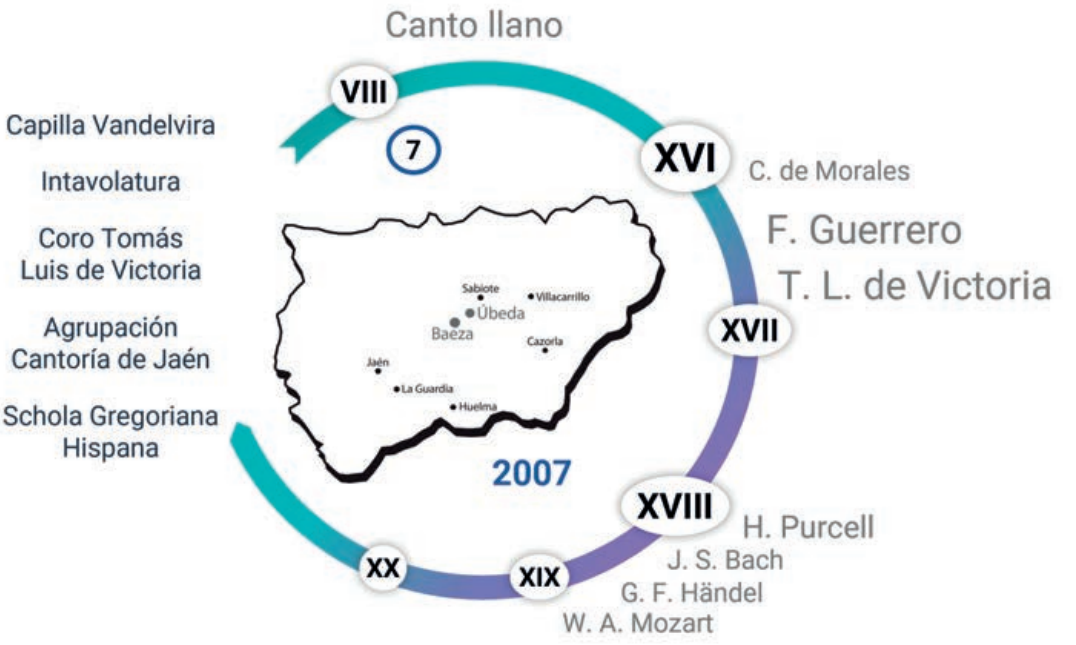
Orquesta Sinfónica Ciudad de Baeza,
Coral Polifónica de Baeza
y Agrupación Coral Ubetense
Coro de Cámara y Ensemble Barroco de Granada
Orquesta Barroca de Sevilla
Capella Prolationum y La Danserye
Ignacio Prego
Schola Gregoriana del PIMS
Música Alchemica
Europa Galante
Compagnia Teatri 35 y Tiento Nuovo
Inés Moreno Uncilla
L'Estro d'Orfeo
The Marian Consort
Neapolis Ensemble
Sollazzo Ensemble
Alejandro Villar
S. Águeda y J. Núñez
Nereydas

Emilio Villalba
El León de Oro
Orquesta Barroca de Sevilla
Al Ayre Español y Vozes del Ayre
Concerto 1700
Los Afectos Diversos
Miguel Rincón
Íliber Ensemble y Coro T. L. de Victoria
La Guirlande
Joan Boronat Sanz
Patricia García Gil
Capella de Ministrers
La Real Cámara
Grupo Barroco de la Escuela Superior Reina Sofía
A. Pinto, M. Cruz, J. Puerta y M. Lamazares

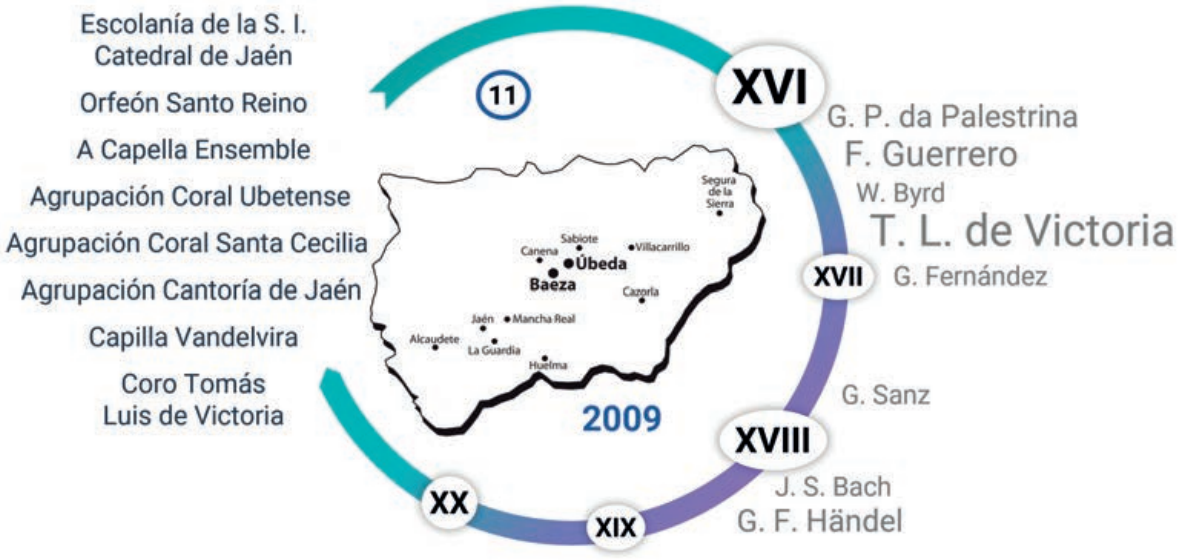
Anexo 2 FeMAAV[1]

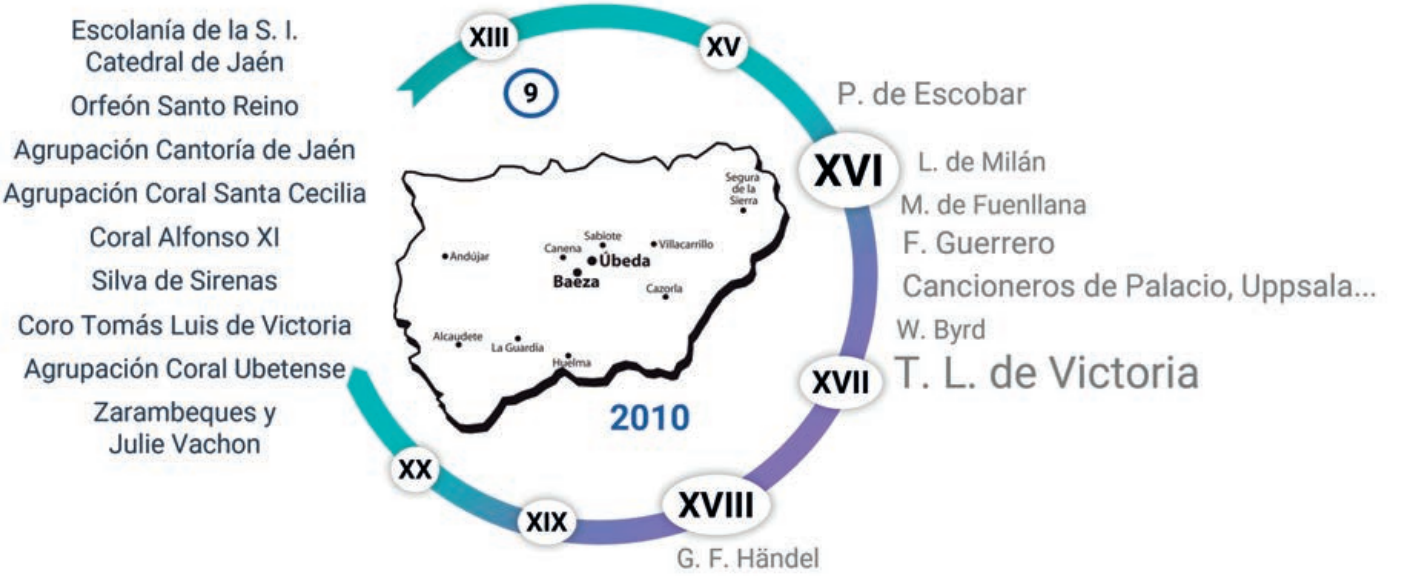


1 Hasta 2019 este ciclo de conciertos recibió la denominación de "Música en los monumentos de Vandelvira".

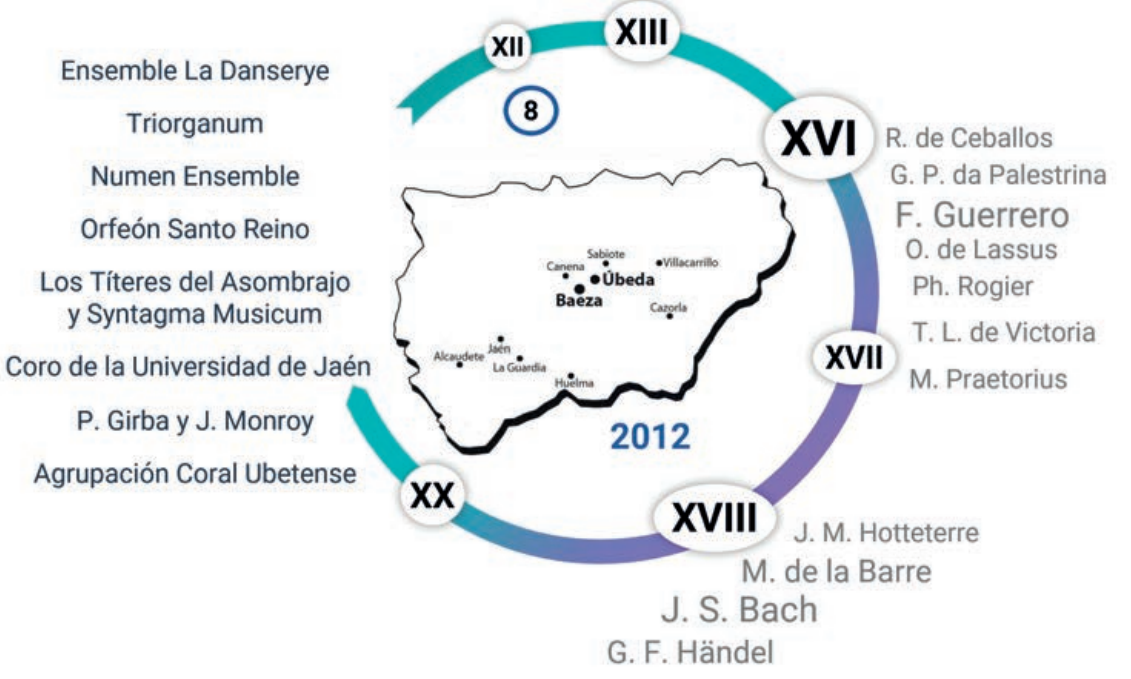

Canto llano
VIII
7
XVI
C. de Morales
F. Guerrero
T. L. de Victoria
XVII
Capilla Vandelvira
Intavolatura
Coro Tomás Luis de Victoria
Agrupación Cantoría de Jaén
Schola Gregoriana Hispana
Sabiote
Villacarrillo
Úbeda
Baeza
Cazorla
Jaén
La Guardia
Huelma
2007
XVIII
H. Purcell
J. S. Bach
G. F. Händel
W. A. Mozart
XX
XIX

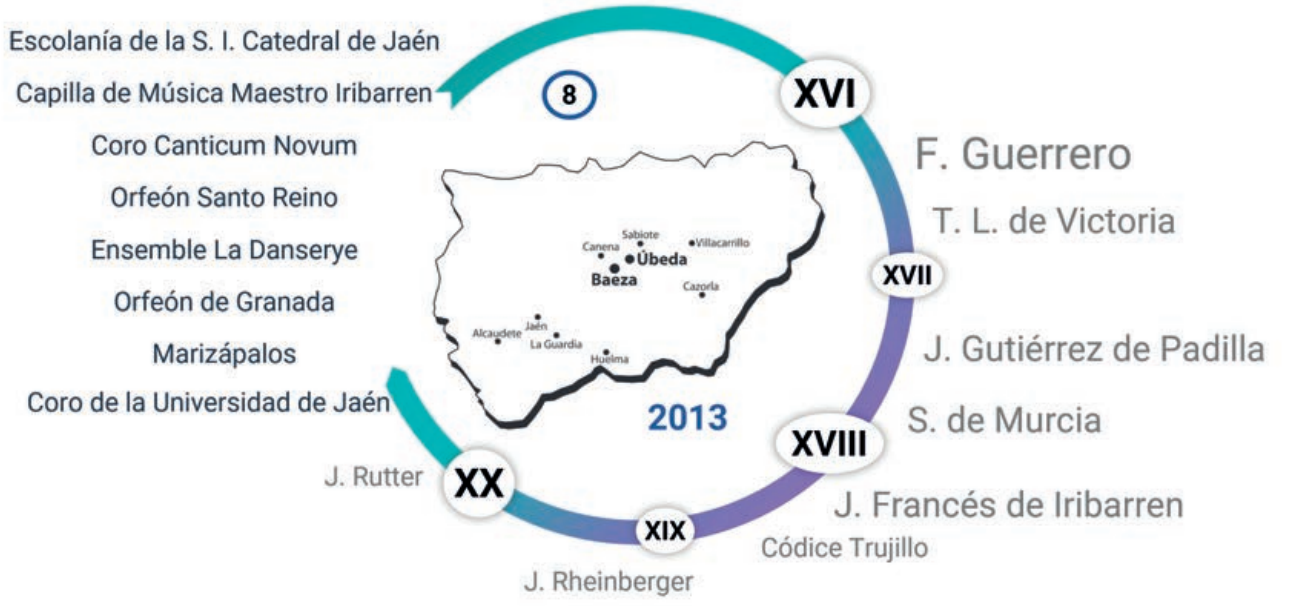
XV
9
XVI
C. de Morales
G. P. da Palestrina
F. Guerrero
T. L. de Victoria
XVII
A. Lobo
M. Romero
Orfeón Santo Reino
The Cambridge Vocal Quartet
Coro Tomás Luis de Victoria
Agrupación Cantoría de Jaén
Capilla Vandelvira y Conjunto Fabordón
Agrupación Coral Ubetense
Segura de la Sierra
Sabiote
Villacarrillo
Úbeda
Baeza
Cazorla
Jaén
La Guardia
Alcaudete
Huelma
2008
XVIII
XX
XIX

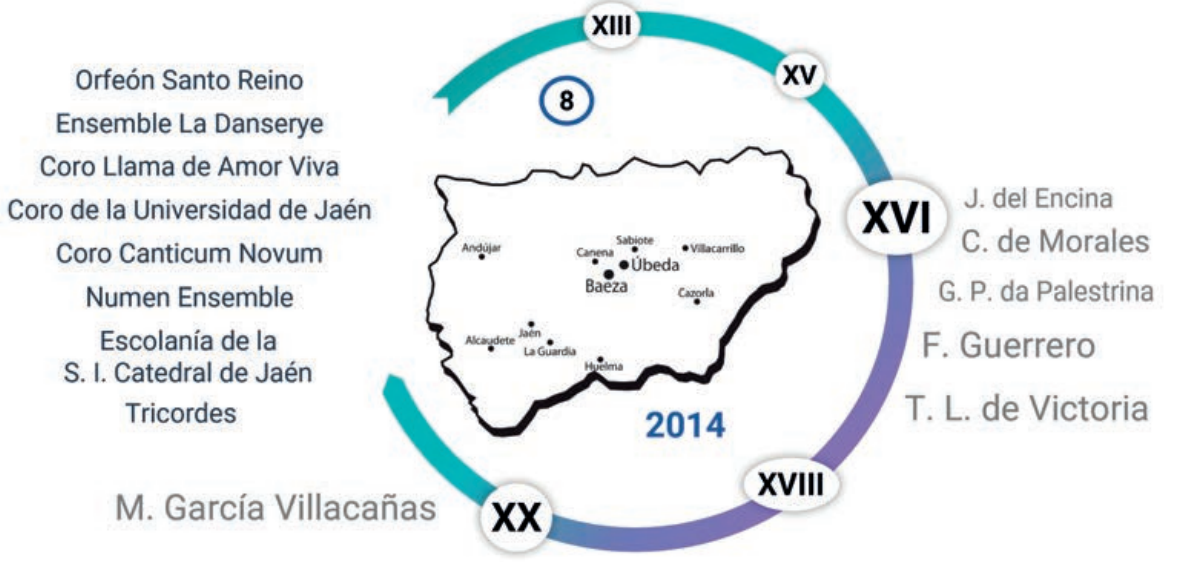

Escolanía de la S. I. Catedral de Jaén
Orfeón Santo Reino
A Capella Ensemble
Agrupación Coral Ubetense
Agrupación Coral Santa Cecilia
Agrupación Cantoría de Jaén
Capilla Vandelvira
Coro Tomás Luis de Victoria
11
2009
Segura de la Sierra
Sabiote
Canena
Villacarrillo
Úbeda
Baeza
Cazorla
Jaén
Mancha Real
Alcaudete
La Guardia
Huelma
XVI
G. P. da Palestrina
F. Guerrero
W. Byrd
T. L. de Victoria
XVII
G. Fernández
G. Sanz
XVIII
J. S. Bach
G. F. Händel
XIX
XX

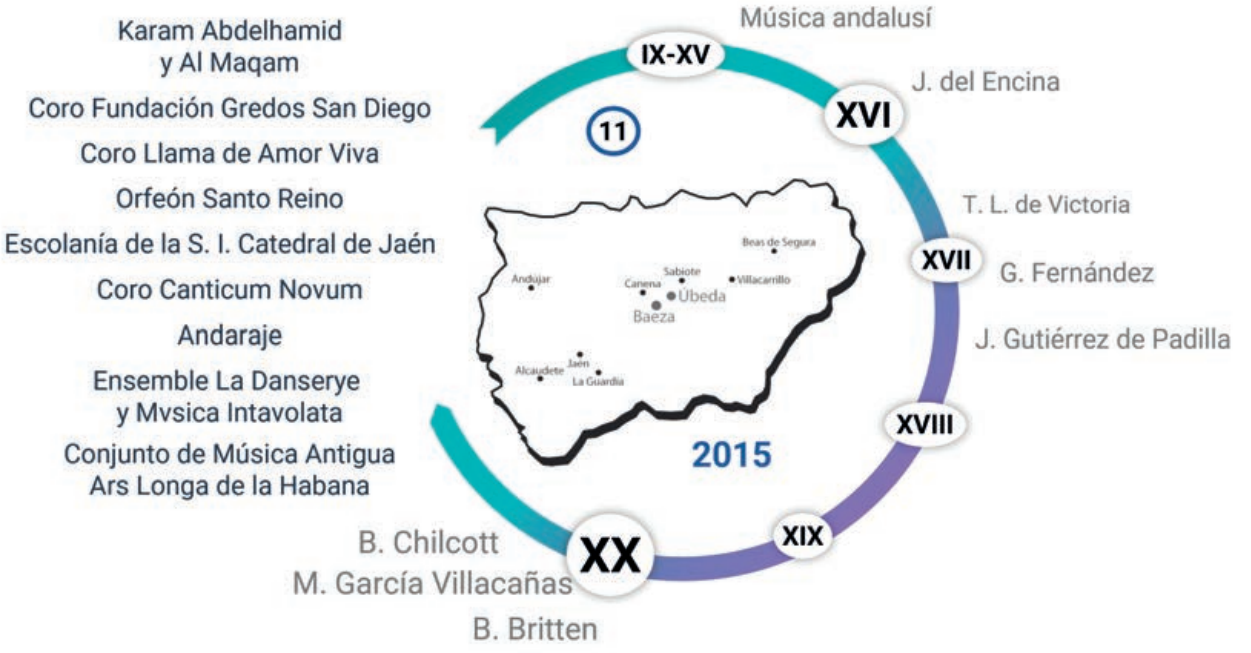

Escolanía de la S. I. Catedral de Jaén
Orfeón Santo Reino
Agrupación Cantoría de Jaén
Agrupación Coral Santa Cecilia
Coral Alfonso XI
Silva de Sirenas
Coro Tomás Luis de Victoria
Agrupación Coral Ubetense
Zarambeques y Julie Vachon
9
2010
Segura de la Sierra
Andújar
Sabiote
Canena
Villacarrillo
Úbeda
Baeza
Cazorla
Alcaudete
La Guardia
Huelma
XIII
XV
P. de Escobar
XVI
L. de Milán
M. de Fuenllana
F. Guerrero
Cancioneros de Palacio, Uppsala...
W. Byrd
XVII
T. L. de Victoria
XVIII
G. F. Händel
XIX
XX

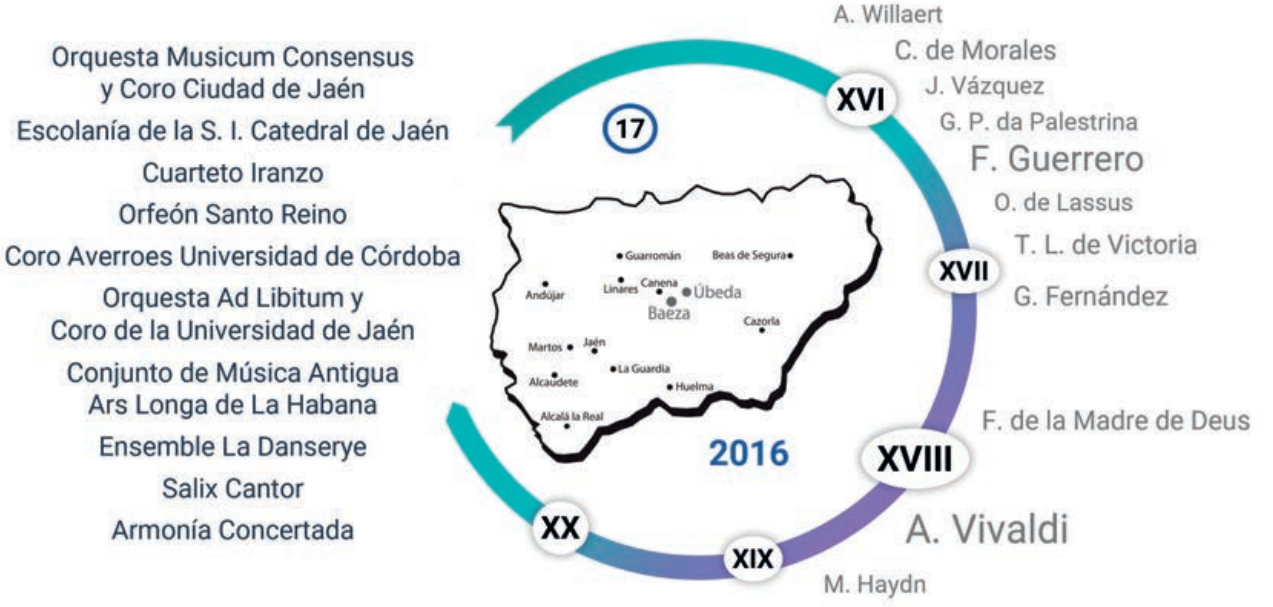
Coro de la Universidad de Jaén
Agrupación Cantoría de Jaén
Cinco Siglos
Escolanía de la S. I. Catedral de Jaén
Coro Tomás Luis de Victoria y Ensemble La Danserye
Orfeón Santo Reino
More Hispano
XII
7
XVI
T. L. de Victoria
XVII
XVIII
J. S. Bach
G. F. Händel
XIX
J. Rutter
J. A. García
G. Fauré
XX
Santa Elena
Baños de la Encina
Sabiote
Villacarrillo
Canena
Úbeda
Baeza
Cazorla
Alcaudete
Jaén
La Guardia
Huelma
Alcalá la Real
2011


Ensemble La Danserye
Triorganum
Numen Ensemble
Orfeón Santo Reino
Los Títeres del Asombrajo y Syntagma Musicum
Coro de la Universidad de Jaén
P. Girba y J. Monroy
Agrupación Coral Ubetense
XII
XIII
8
XVI
R. de Ceballos
G. P. da Palestrina
F. Guerrero
O. de Lassus
Ph. Rogier
XVII
T. L. de Victoria
M. Praetorius
XVIII
J. M. Hotteterre
M. de la Barre
J. S. Bach
G. F. Händel
XX
Sabiote
Villacarrillo
Canena
Úbeda
Baeza
Cazorla
Alcaudete
Jaén
La Guardia
Huelma
2012


Escolanía de la S. I. Catedral de Jaén
Capilla de Música Maestro Iribarren
Coro Canticum Novum
Orfeón Santo Reino
Ensemble La Danserye
Orfeón de Granada
Marizápalos
Coro de la Universidad de Jaén
8
XVI
F. Guerrero
T. L. de Victoria
XVII
J. Gutiérrez de Padilla
S. de Murcia
XVIII
J. Francés de Iribarren
Códice Trujillo
XIX
J. Rheinberger
XX
J. Rutter
Sabiote
Villacarrillo
Canena
Úbeda
Baeza
Cazorla
Alcaudete
Jaén
La Guardia
Huelma
2013


Orfeón Santo Reino
Ensemble La Danserye
Coro Llama de Amor Viva
Coro de la Universidad de Jaén
Coro Canticum Novum
Numen Ensemble
Escolanía de la
S. I. Catedral de Jaén
Tricordes
M. García Villacañas
8
XIII
XV
XVI
J. del Encina
C. de Morales
G. P. da Palestrina
F. Guerrero
T. L. de Victoria
XVIII
XX
Andújar
Sabiote
Villacarrillo
Canena
Úbeda
Baeza
Cazorla
Alcaudete
Jaén
La Guardia
Huelma
2014


Karam Abdelhamid
y Al Maqam
Coro Fundación Gredos San Diego
Coro Llama de Amor Viva
Orfeón Santo Reino
Escolanía de la S. I. Catedral de Jaén
Coro Canticum Novum
Andaraje
Ensemble La Danserye
y Mvsica Intavolata
Conjunto de Música Antigua
Ars Longa de la Habana
11
2015
Música andalusí
IX-XV
J. del Encina
XVI
T. L. de Victoria
XVII
G. Fernández
J. Gutiérrez de Padilla
XVIII
XIX
XX
B. Chilcott
M. García Villacañas
B. Britten
Beas de Segura
Sabiote
Andújar
Canena
Villacarrillo
Úbeda
Baeza
Alcaudete
Jaén
La Guardia


Orquesta Musicum Consensus
y Coro Ciudad de Jaén
Escolanía de la S. I. Catedral de Jaén
Cuarteto Iranzo
Orfeón Santo Reino
Coro Averroes Universidad de Córdoba
Orquesta Ad Libitum y
Coro de la Universidad de Jaén
Conjunto de Música Antigua
Ars Longa de La Habana
Ensemble La Danserye
Salix Cantor
Armonía Concertada
17
2016
A. Willaert
C. de Morales
J. Vázquez
G. P. da Palestrina
F. Guerrero
O. de Lassus
XVI
T. L. de Victoria
XVII
G. Fernández
F. de la Madre de Deus
XVIII
A. Vivaldi
XIX
M. Haydn
XX
Guarromán
Beas de Segura
Andújar
Linares
Canena
Úbeda
Baeza
Cazorla
Martos
Jaén
La Guardia
Alcaudete
Huelma
Alcalá la Real

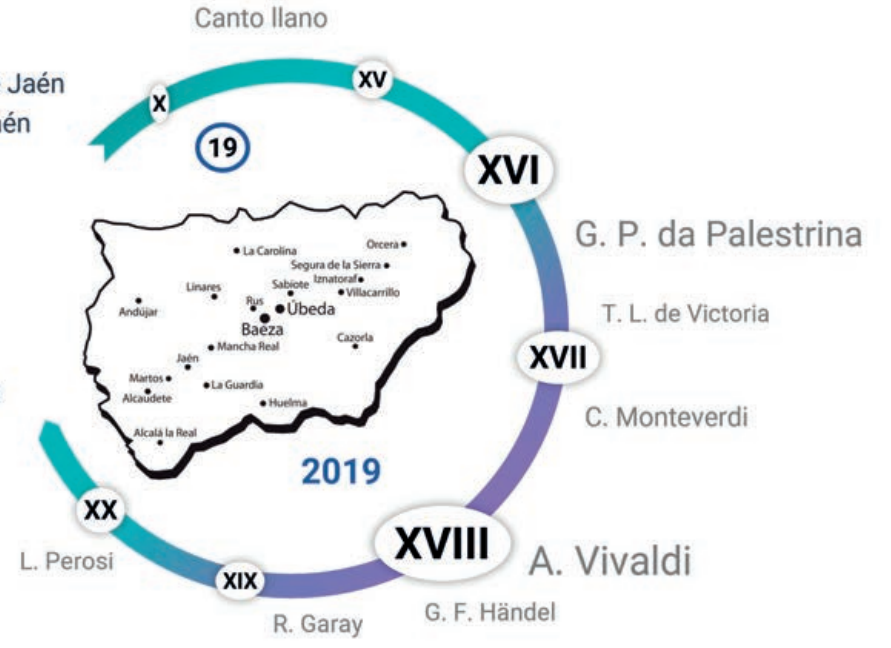
Escolanía de la S. I. Catedral de Jaén
Coro Tomás Luis de Victoria
Cuarteto Vandelvira
Coro y Orquesta MusicAlma
Orfeón Santo Reino
Real Capilla del Pópulo
Ensemble La Danserye
Conjunto Vocal Virelay
Raúl Zambrano
Yolotli
Orfeón de Granada
Coro y Orquesta Universidad de Jaén
Silva de Sirenas
Grupo Polifónico Real Sociedad Amigos del País de Jaén

XVI A. Mudarra
M. de Fuenllana
XVII T. L. de Victoria
A. Lobo
XVIII G. F. Händel
T. Calvo
A. Juanas
W. A. Mozart
XX M. M. Ponce

Coro Tomás Luis de Victoria
Orfeón Santo Reino
Agrupación Isaac Albéniz
Escolanía de la S. I. Catedral de Jaén
Coro y Orquesta MusicAlma
Syntagma Musicum
Orquesta y Coro Universidad de Jaén
Veterum Mvsicae
Sparus Aurata
Schola Antiqua y J. Artigas
Capilla de los Seises de El Salvador

J. del Encina
XVI F. Guerrero
XVII T. L. de Victoria
XVIII A. Vivaldi
XIX W. A. Mozart
XX C. Criado

Agrupación Isaac Albéniz
Xauen Cathedral Brass
Orquesta Prof. Conservatorio Profesional de Jaén
Grupo Polifónico Amigos de El País de Jaén
Capilla de los Seises de El Salvador
Coral Polifónica Basílica de San Juan de Dios de Granada
Coro y Orquesta MusicAlma
Orfeón Santo Reino
Orfeón de Granada
Coro Averroes Universidad de Córdoba
G. Turina, C. Montesinos, A. Orcha y E. del Campo
Escolanía de la S. I. Catedral de Jaén y CEMMEC Ensemble
Coro y Orquesta Universidad de Jaén
Schola Gregoriana del PIMS
Ensemble La Danserye



Ensemble La Danserye
Dúo Lorca
Capilla de los Seises de El Salvador
Serendipia Ensemble
Twelve Strings
Ars Cantus Ensemble
Íliber Ensemble
Charanda
Real Capilla del Pópulo
Aquel Trovar

Acabose de imprimir esta obra
el día 5 de diciembre del año 2021
en los talleres de la Diputación Provincial de Jaén.
Ese mismo día, veinticinco años antes,
tuvieron lugar las actuaciones de Nassim Al-Andalus en Úbeda
y la Capilla Real de Madrid en Baeza,
primeros conciertos en la historia del FeMAUB

fe
ma
UB

Esta obra en dos volúmenes analiza de manera comprensiva el proceso de surgimiento, transformación y consolidación del Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza (FeMAUB) en el contexto nacional e internacional del movimiento de la música antigua. El primer volumen, preparado por un equipo internacional y multidisciplinar de autores, contiene una colección de estudios articulada en torno a ocho ejes temáticos: el marco europeo y español del festival (bloque 1); la imagen gráfica y el proceso de construcción de identidad corporativa (bloque 2); los espacios empleados y los artistas invitados (bloque 3); la recepción por parte de la prensa y el público (bloque 4); los proyectos de recuperación de patrimonio musical y la consideración misma del FeMAUB como plataforma de innovación y transferencia de conocimiento (bloque 5); las actividades académicas y el proyecto educativo (bloque 6); el legado sonoro del festival en forma de grabaciones en vivo y en estudio (bloque 7); y el impacto socio-económico del evento en el territorio (bloque 8). El primer volumen se completa con un directorio que compendia y categoriza datos de diversa naturaleza sobre la historia del festival. El segundo volumen reúne una recopilación de testimonios de distintos actores sociales –incluyendo obras literarias y musicales dedicadas al festival–, una galería fotográfica, una antología de críticas musicales y enlaces a una selección de grabaciones sonoras en vivo. La perspectiva multidimensional adoptada para el análisis y la incorporación de las últimas tendencias teóricas y metodológicas en los estudios académicos sobre festivales hacen de esta obra no solo una completa historia del FeMAUB con ocasión de su 25º aniversario, sino una relevante aportación al emergente campo de los *festival studies*.

This two-volume work analyses in a comprehensive way the origin, transformation and consolidation of the Early Music Festival of Úbeda and Baeza (FeMAUB) in the national and international context of the so-called early music movement. The first volume, which has been prepared by an international and multidisciplinary team of authors, contains a collection of studies which is structured into eight thematic lines: the European and Spanish frame of the festival (section 1); the graphic image and the process of construction of a corporative identity (section 2); the spaces used as venues and the artists who have been invited (section 3); the reception of the festival by the media and the audience (section 4); the projects of musical heritage recovery and the consideration of the FeMAUB as a platform for the innovation and the knowledge transfer (section 5); the academic activities and didactic project (section 6); the sounding legacy of the festival in the form of live and studio recordings (section 7); and the socioeconomical impact of the event on the area (section 8). The first volume is complemented by a directory which brings together a variety of date on the history of the festival. The second volume presents a compilation of testimonies of different people –including literary and musical works dedicated to the festival–, a photo gallery, an anthology of music reviews, and links to a selection of live sound recordings. Due to the multidimensional perspective of the texts and to the incorporation of the last theoretical and methodological trends, this work is not only a comprehensive history of the FeMAUB on the occasion of its 25th anniversary, but also a relevant contribution to the emergent field of the festival studies.

DIPUTACIÓN
DE JAÉN