



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)”

EDUARDO CONTRERAS SOTO

Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical Carlos Chávez
(CENIDIM) Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), México

Los primeros días del pasado diciembre de 2017 estuve en Andalucía, pues participé en el Congreso Internacional “De Nueva España a México: El universo musical mexicano entre centenarios (1517-1917)”. Este Congreso formó parte del XXI Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza, y aunque ocupó los días 4 a 6 del citado mes de diciembre, tuve la oportunidad adicional de asistir a varios conciertos del Festival, gracias a lo cual puedo reseñar un conjunto de actividades tanto académicas como artísticas, que por añadidura se vieron vinculadas entre ellas de una manera especial, como rara vez se suele ver en actividades de este género.

En efecto, en esta edición de 2017, tanto el Festival como el Congreso tenían un tema monográfico bien definido, y una buena parte de sus conciertos lo tomó en cuenta: el desarrollo de la música en la Nueva España y en México, desde el momento mismo de la Conquista hasta los inicios del siglo XX. Como fecha simbólica se delimitó el año de 1917, más para los objetos de estudio que para la programación artística de los repertorios presentados. Este año implicaba conmemorar dos centenarios: uno, el de la Constitución Política que, hasta la fecha, rige a México, y otro, el de la publicación de *El arte musical en México* de Alba Herrera y Ogazón, quizá la primera historia formal de la música mexicana. Este año, además, permitía indicar de alguna manera el fin de una vida musical, artística y cultural en última instancia, lo que podía enmarcarse en el concepto que rige a estos Festivales de Úbeda y Baeza, de “música antigua”. En realidad, el concepto se volvió bastante elástico, pues difícilmente puede considerarse que el ejercicio musical en el México del siglo XIX y principios del XX respondiera al concepto habitual de “música antigua”, pero ello no impidió generar un ambiente de reflexión sobre los orígenes más remotos de las muy diversas formas musicales presentes en la cultura mexicana, entre las cuales no puede negarse que hay muchas todavía relacionadas, de manera muy estrecha, con los ámbitos sonoros del Renacimiento y el Barroco novohispanos. Por ende, el amplio plazo estipulado como objeto de estudio y de ejecución artística, cuatro siglos de 1517 a 1917, termina por verse justificado en el contexto de lo discutido y reflexionado en el Congreso, más lo que se cantó y ejecutó en muchos conciertos del Festival.

Haré un muy breve y apresurado recuento de las actividades académicas del Congreso, en primer lugar, y después dedicaré algunas palabras a aquellos conciertos del Festival que tuve la oportunidad de presenciar, con gran gusto por lo demás, pues el nivel de calidad artística de quienes se presentaron volvió a esta experiencia algo realmente disfrutable, más allá de los criterios y perspectivas con los que se hizo sonar toda esta música en los espectaculares recintos históricos de estas dos ciudades andaluzas que, no en balde, son museos vivientes con el tiempo detenido en sus paisajes urbanos.

El Congreso

En sus tres días de actividades, el Congreso se llevó a cabo en las instalaciones de la Universidad Internacional de Andalucía (UNIA), en Baeza –su espacio principal está en lo que fuera un espléndido claustro renacentista–; se organizó en nueve mesas con treinta y un ponentes, más una sesión específica de un seminario de la Universidad Nacional Autónoma de México y dos conciertos con carácter académico, a cargo de tres de los mismos ponentes. Es de admirar la capacidad de convocatoria de sus organizadores, por la diversidad de orígenes institucionales de los ponentes que respondimos a la invitación y por las posibilidades reales de diálogo generado por el encuentro de tan variadas personas, incluso en el caso más específico de los que veníamos de México, que en el propio país no solemos reunirnos ni dialogar como pudo hacerse en Baeza. Al haber sido yo uno de los ponentes, me abstendré de juzgar o valorar los contenidos de los trabajos presentados en general, pues no se puede ser juez y parte. Mi reseña será descriptiva. Para el interesado en información más detallada, puede consultarse la versión electrónica del programa del Congreso en la siguiente dirección: <festivalubedaybaeza.com/wp-content/uploads/Programa_Congreso_Baeza_2017.pdf>

Los temas principales del Congreso se ven bien reflejados en los títulos de sus sesiones generales: 1) “México ‘de afuera’ y ‘de dentro’: la conformación de la cultura musical mexicana desde la Revolución hasta hoy”. 2) “Sueños rotos: del México insurgente al porfiriato”. 3) “El siglo XVIII novohispano: perspectivas y prospectivas”. 4) “El universo musical colonial de los siglos XVI y XVII: entre mito e historia”. El orden de las sesiones refleja también el viaje inverso que los participantes recorrimos en el tiempo histórico, lo cual les dio una dimensión profunda y crítica a los mismos enfoques historiográficos con los que íbamos comparando los temas más recientes frente a los más distantes y antiguos. Si bien el grueso de lo expuesto se enfocaba, naturalmente, en la música y la vida musical de la Nueva España y del México independiente, varios ponentes ampliaron el encuadre de sus espacios para referirse a situaciones en la Península Ibérica, así como en otras regiones del imperio como la Nueva Granada, el Alto Perú y las Californias, por usar los términos de la época.

Los temas tocaron desde la polifonía más temprana en América, de la segunda mitad del siglo XVI, hasta lenguajes del siglo XX como el Sonido 13 de Julián Carrillo, pasando por revisiones de la vida musical vista desde la prensa, desde la circulación de repertorios y músicos y desde las prácticas musicales dentro de las vidas eclesiástica y escénica. Se ofrecieron enfoques desde perspectivas de sexo, de métodos sociológicos o de revisiones de acervos documentales, así como vínculos entre las músicas que podemos llamar académicas o de salón frente a las populares tradicionales, urbanas o rurales. Al respecto, es interesante que se hayan presentado pocos trabajos que dieran preponderancia al asunto del nacionalismo o la identidad como factor determinante en la historia de la música; es decir, sí se expusieron ponencias con tales aproximaciones y temas, pero considero que, años atrás, este tipo de trabajos eran los que solían predominar en los encuentros académicos. En cambio, un acercamiento que predominó en este Congreso fue el de revisar y replantear lo que se sabe y lo que se puede inferir o deducir sobre la práctica real directa de la música en cada época y espacio de la sociedad; esto no sólo se dio en la mesa de tres ponentes dedicados claramente a hablar del bajón, la guitarra o la flauta travesera, sino que se hizo evidente como elemento en juego dentro de la mayor parte de las ponencias. Al parecer, asistimos a un interés renovado por ejecutar nuestras músicas sometiéndolas a nuevas exploraciones, a experimentos que involucran desde el instrumental elegido hasta la disposición en los espacios y las relaciones entre la ejecución y sus oyentes. Este fenómeno particular se vio reflejado no sólo en varias ponencias, pero sobre todo en varios conciertos del Festival, pues los músicos que los presentaron han venido dialogando con investigadores especializados en sus repertorios con miras a considerar sus investigaciones en la

propuesta misma de sus ejecuciones; sobre este aspecto me extenderé más adelante, cuando haga los recuentos de los conciertos del Festival a los que tuve el muy placentero privilegio de asistir.

Esta relación entre investigación académica y práctica viva se materializó en los dos conciertos que formaron parte del programa del Congreso, ambos efectuados en la Capilla del Antiguo Seminario de la UNIA. La noche del 4 de diciembre, Ricardo Miranda ofreció el concierto comentado “Tres viñetas de música de salón del siglo XIX mexicano”, en el cual, además de realizar una muy elegante interpretación del piano, profundizó en los significados de las piezas ejecutadas mediante una proyección de materiales gráficos de la época. La noche siguiente, la del día 5, tocó el turno a otro instrumento en dos tiempos de su historia, de lo antiguo a lo moderno, en un concierto intitulado “Dos escenas de la guitarra en México: de los sones barrocos a la invención del barroco”. En la primera mitad de este recital, Raúl Zambrano presentó las piezas de inspiración barroca que compusiera Manuel María Ponce para la guitarra moderna; en la segunda mitad, Eloy Cruz ofreció con la guitarra barroca el vínculo entre los sones jarochos en sus formas actuales y las danzas hispánicas barrocas, sobre todo a partir de las ya muy célebres piezas de Santiago de Murcia. Más elocuente no pudo ser el ejemplo de vinculación entre el espacio de academia y el espacio de la representación sonora.

Otra prueba de la estrecha relación entre estos espacios del conocimiento musical que el Congreso permitió se dio en un acto no programado, una novedad que se dio por afortunada coincidencia mientras corrían las actividades del Festival y del Congreso: la aparición del disco *Chanzonetas* (IBS Classical, IBS182017), con textos del poeta baezano Alonso de Bonilla y música de nada menos que de Gaspar Fernández. Los asistentes al Congreso fuimos virtualmente los primeros en recibir la buena noticia de esta nueva producción que reunió, una vez más, a los instrumentistas del Ensemble La Danserye con los cantores de la Capella Prolationum, y a estas dos agrupaciones con las investigaciones de Javier Marín López con su consiguiente resultado de muy atractiva calidad. Volveré a hablar de todos estos músicos al referirme a un concierto del Festival en el que participaron, y por ahora cerraré con esta noticia el conjunto de experiencias fructíferas, enriquecedoras y de gran espíritu transformador y renovador que constituyeron la médula de este gran Congreso, al término del cual siguieron los varios conciertos del Festival, de los que me ocuparé en seguida.

Algunos conciertos del Festival

Como ya había señalado al inicio de esta reseña, varios de los conciertos programados en la presente edición del Festival de Úbeda y Baeza guardaban una relación directa con su tema monográfico, aunque también tuve la oportunidad de asistir a recitales sin un vínculo directo con dicho tema. En todos los casos, reitero que una buena parte del encanto de tales conciertos radicaba, desde luego, en la elección muy adecuada de los espacios para su ejecución, pues en casi todas las ocasiones el espacio mismo estaba vinculado con la naturaleza del repertorio allí presentado, lo cual enriquecía y redondeaba la experiencia de conocimiento, aprendizaje y gozo de las músicas correspondientes en una percepción sensorial múltiple.

En un tránsito casi natural del cierre del Congreso a los programas musicales, el miércoles 6 de diciembre a medio día escuché al ensamble Vandalia, con un programa de sonetos y villancicos de Juan Vázquez y Francisco Guerrero. El espacio era una nave muy abierta de lo que fuera la bodega de una antigua hacienda olivera, hoy sede del Museo de la Cultura del Olivo y el Aceite. Vandalia está integrado por una mujer, que hace la voz soprano, y tres varones, que cubren las voces de contralto,

tenor y barítono. Estos cuatro cantantes lograron el difícil prodigio de hacer ver como algo sencillo lo que realmente son piezas de compleja polifonía vocal, sin dejar de aportar una expresividad viva y directa a sus interpretaciones, consecuencia evidente de haber estudiado y comprendido muy bien los textos de cada pieza. La muy pulida ejecución, casi diría madrigalesca, hacía evidente lo impreciso de la frontera que podría haber entre las obras a lo divino de Guerrero ante los villancicos muy humanos de Vázquez, muchos de ellos basados en coplas de inspiración u origen popular. Como bis, el grupo ofreció una pieza de Pedro Guerrero y una comparación muy interesante entre la base armónica de *Con qué la lavaré*, de Vázquez, y el himno quechua *Hanac Pachap*, para demostrar, en su ejecución ligada, sus muchas semejanzas. Vandalia ofreció, sin dudas, una de las presentaciones más destacadas y entrañables del Festival.

Por la tarde del mismo miércoles 6, se presentaron el contratenor Jorge Enrique García Ortega y la organista Sandra Massa Santos, en la Iglesia de Santa María del Alcázar y San Andrés, en Baeza. El órgano de esta iglesia, construido a fines del siglo XVIII, se halla en buenas condiciones y tiene una sonoridad imponente para las dimensiones del templo en el que se halla. El programa de este recital se organizó en torno de autores peninsulares y novohispanos, en relación con la influencia y la distancia tomada por dichos autores respecto de la obra de Claudio Monteverdi, referente obligado de su época en todo el mundo musical. Se interpretaron diversas piezas sueltas, sin referentes de entorno litúrgico, y con más interés en señalar las transformaciones graduales en la conducción de voces hacia el predominio de líneas melódicas individuales. Junto a himnos y villancicos de Juan Gutiérrez de Padilla y Francisco López Capillas, se interpretaron tres piezas en náhuatl, las cuales generan siempre consecuencias particulares en razón de lo poco habitual del manejo de este idioma fuera de México.

La jornada de este miércoles concluyó en el magnífico Hospital de Santiago de Úbeda, en cuyo Auditorio se presentó la célebre agrupación italiana Il Giardino Armonico, bajo la dirección de Giovanni Antonini, con un programa conmemorativo del aniversario 250 del fallecimiento de Georg Philip Telemann. A esta gran orquesta no la escuchaba desde hacía una década, cuando se presentó en el Festival de Música y Musicología de Ensenada, en Baja California, México –un festival, por cierto, organizado por Álvaro G. Díaz Rodríguez con un entusiasmo y una entrega que guardan muchos puntos en común con la heroica actitud de Javier Marín en Úbeda y Baeza. No tengo mucho que decir sobre el fraseo y la articulación fluidos y naturales de los cuerdistas italianos, ni sobre los momentos destacados de Antonini y Tindaro Capuano como solistas de sus instrumentos de aliento –flauta dulce y salmoe–, más allá de señalar cómo todos estos músicos talentosos y fuera de serie nos permitieron apreciar el manejo cosmopolita de los diversos estilos sonoros, habitual en Telemann, sobre todo a la francesa y a la italiana.

El jueves 7 por la noche tocó el turno al conjunto mexicano La Fontegara, el cual se presentó en el Auditorio de San Francisco de Baeza –un espacio reconstruido sobre la base de una antigua iglesia– con un programa de música instrumental proveniente de diversos acervos novohispanos. La grata ejecución de los cuatro músicos del conjunto nos hizo viajar por un variopinto catálogo de autores, en una muestra de la gran diversidad de fuentes sonoras de que se disponía en los inicios del siglo XVIII en la Nueva España, desde Pietro Locatelli a Luis Misón, pasando por obras atribuidas a famosos como Antoine Mahaut o Franz-Joseph Haydn, y sin faltar las piezas de Santiago de Murcia hoy tan gustadas por todos los músicos especialistas en el periodo. Al exponer los músicos de La Fontegara algunas breves explicaciones sobre la forma de ejecución de las piezas del programa, me vino a la mente que varias de dichas piezas tenían un claro origen como música para los teatros de la época, lo cual les otorgaba un carácter señaladamente lúdico y festivo.

Una de las características más especiales de este Festival de Música Antigua es la realización de varios conciertos en el filo de la media noche, los cuales, si consideramos que se llevan a cabo en recintos de singular valor histórico y artístico, terminan por generar una experiencia de ambiente que enriquece en grado sumo la experiencia sonora. La primera ocasión en que pude vivir esto se dio al terminar este jueves 7, ya en el inicio del viernes 8, cuando se presentó la Schola Gregoriana Hispanica, bajo la dirección de F. Javier Lara, en la Iglesia de la Santa Cruz de Baeza, un edificio de planta románica y dimensiones discretas. No podían haberse hallado un espacio ni una hora más adecuados para la experiencia de escuchar dos tipos de repertorio de canto llano que actualmente existen al margen de la corriente más oficial para esta música: primero, una selección de los cantorales supervisados por el cardenal Francisco Jiménez de Cisneros, testimonios de la liturgia del rito mozárabe; segundo, una antología de los libros de canto llano conservados en la Catedral de México, cuya liturgia, si bien postridentina, tampoco se ejerce de manera cotidiana en la actualidad. Como contraste y complemento de cada selección regional, se incluyeron en este programa algunas piezas polifónicas contemporáneas de los cantorales monódicos, es decir de fines del siglo XVI, vinculadas con el mundo de Cisneros y con el de la catedral mexicana, además de un peculiar *Gloria in excelsis Deo* proveniente de la misma iglesia, aunque de época tardía –finales del siglo XVIII o principios del XIX–, y cuyo particular estilo de escritura, en “canto mixto” –es decir, medido a compás y de nueva composición– se contraponía de un modo singular con el resto del repertorio aquí cantado. He de conservar un recuerdo único de la experiencia acumulada al oír estos cantos en un espacio que nos transporta en el tiempo, logrando acercarnos con esta proyección a la ejecución historicista y cuidada. Escuchar el *O Redemptor* de Hernando Franco en un entorno de tan afortunados elementos conjuntados desplegó las posibilidades para imaginar a aquellos que pudieron ser los primeros oyentes de este repertorio litúrgico en los templos americanos.

La noche de este mismo viernes 8 volvimos al Auditorio de San Francisco en Baeza, para escuchar en esta ocasión al conjunto español Forma Antiqua. El programa de su recital, titulado “*Con afecto y armonía*”: *La circulación de música y músicos entre España, Portugal, Italia y América*, ilustra muy bien su contenido, que en lo cronológico correspondía a los repertorios profanos y sacros de finales del siglo XVII y la primera mitad del siglo XVIII. Aunque hubo varias modificaciones respecto del programa anunciado, se mantuvo el criterio general de alternar cantadas para solista e instrumentos con piezas puramente instrumentales, estas últimas provenientes de dos fuentes precisas: el ya muy célebre *Códice Saldívar 4*, con la música para guitarra de Santiago de Murcia, y el *Libro de música de clavicímalo del Sr. D. Francisco de Tejada*, un hallazgo relativamente reciente que proviene, al parecer, de Sevilla, y hoy se resguarda en la Biblioteca Nacional de España. Como en la mayoría de los conciertos de esta edición del Festival, el resto del repertorio ejecutado provenía de diversas fuentes, sobre todo de Guatemala, pero también de Lima y Lisboa, y desde luego eran más diversos aun los orígenes de los autores presentados. Además de la audición bastante placentera, interpretada con solvencia y elegancia por el conjunto instrumental, y en particular por la soprano canaria Raquel Lojendio, este recital dejó muy claro el ambiente de predominio absoluto que tuvo el estilo italiano de composición en el periodo abarcado, lo mismo en los autores peninsulares que en los de tantos orígenes que concurrieron en su trabajo por las ciudades americanas; aunque, a pesar de este hecho evidente, la parte instrumental sí conservaba elementos distintivamente hispánicos, e incluso afrohispanicos, representados en las piezas del tipo de *Marizápalos*, las *Folías* y los *Cumbées*.

El concierto siguiente se realizó de manera análoga al de la media noche pasada. En esta ocasión, pasamos del viernes 8 al sábado 9 instalados en la Catedral de Baeza, un edificio de formato muy similar al de varias catedrales barrocas americanas. Y en este caso, la similitud arquitectónica

venía muy a cuento para el concierto que presentaron dos agrupaciones ya mencionadas: la Capella Prolationum y el Ensemble La Danserye, bajo la dirección de Fernando Pérez Valera. El programa de este concierto consistió en una selección de las músicas que se utilizaron para las ceremonias de consagración de la Catedral de Puebla, en México, entre abril y mayo de 1649. Gracias a las profundas y detalladas investigaciones de Luisa Vilar Payá –que ella había expuesto apenas tres días atrás en el Congreso–, se ha podido reconstruir, con bastante precisión en cuanto a piezas, órdenes y fechas, el ambicioso programa musical diseñado para para tal consagración por el principal promotor de la edificación de dicha Catedral, el siempre polémico Juan de Palafox y Mendoza, quien dejó el virreinato de Nueva España a poco de haberse terminado estas ceremonias. Toda una cadena de intenciones y significados se vio plasmada en las peculiares selecciones de material sonoro por parte de Palafox para defender su persona y su trayectoria política y eclesiástica en la consagración catedralicia, y la Capella y el Ensemble participaron con gran entusiasmo para evocar una hipotética reconstrucción de las condiciones en que pudo ejecutarse el programa musical dentro de las ceremonias litúrgicas, incluso con el criterio –ya habitual en las ejecuciones de estas dos agrupaciones– de leer la escritura copiada directamente de los manuscritos de la época, no mediante transcripciones en notación moderna.

Puestos en tales contextos, se revistieron de un peso y de significados muy poderosos las piezas instrumentales de Philippe Rogier y los cantos de Juan Gutiérrez de Padilla, incluyendo el *Kyrie* de su hoy ya famosa *Misa Ego flos campi* –la cual Vilar ha afirmado que fue compuesta específicamente para la consagración catedralicia–, así como los materiales de canto llano, ejecutados en una forma melismática cuyo timbre y modulaciones parecían seguir, en varios pasajes, el estilo del canto corso, estilo que también han adoptado algunos coros con el repertorio medieval. Como en toda exploración pionera, hubo momentos en la ejecución que podrían haberse prestado a diversas soluciones, y quedará para el futuro seguir explorando sobre estos atractivos y poderosos materiales de Gutiérrez de Padilla. Pero ello no impide valorar la suma de dos trabajos: el académico – exhaustivo– con el artístico –enjundioso y propositivo–, cuyo resultado dio esta velada, recompensada con un justo aplauso como uno de los momentos estelares del Festival.

La tarde del sábado 9 nos trasladamos a Úbeda, y en su Iglesia de San Lorenzo escuchamos al Ensemble Mare Nostrum, dirigido desde la *viola da gamba* por Andrea de Carlo. Este templo ya no está consagrado al culto religioso, y su estado de abandono, casi en el límite de lo ruinoso, le da una calidad muy especial, podría decirse mágica, a la atmósfera que se forma en su interior –no es gratuito que el espacio se use hoy, sobre todo, como teatro. El sitio se prestaba muy bien para el repertorio presentado por esta agrupación romana, bajo el título *La Nueva España: de la música renacentista a los sonos jarochos*. Y en efecto, el recital consistió en la combinación de danzas y cantos provenientes de fuentes hispánicas e italianas, de los siglos XVI a XVIII, con sonos mexicanos, principalmente jarochos, en arreglos que combinaban la instrumentación propia de esta música con la tímbrica renacentista y barroca. Este manejo mixto de materiales sonoros se hace eco de una tendencia ya en uso por lo menos desde finales del siglo pasado, practicada por músicos que han sabido ligar aquellos elementos rítmicos y armónicos de la música de los sonos, más su lírica de evidente genealogía en el Siglo de Oro, con los elementos análogos presentes en la música renacentista y barroca. De hecho, los arreglos del Ensemble Mare Nostrum reflejan el trabajo de estos años recientes, al tomar en cuenta lo realizado por agrupaciones como el Ensemble Continuo – también conocido como Tembembé Ensemble Continuo–, o grupos populares como Inti-Ililmani, el cual pasó la mayor parte de su exilio en Italia, con su consecuente influencia en los ámbitos musicales de este país. De la primera agrupación, Mare Nostrum ha tomado su versión de combinar la pieza Los

Ympossibles, de Santiago de Murcia, con el son jarocho *La Lloroncita*; del conjunto chileno, es evidente que se basaron en el arreglo que éste realizara del clásico son *La Petenera* para elaborar el suyo. En su conjunto, y a pesar del sonido ya muy alejado de las fuentes populares vivas en que se basa su material, fue una experiencia alegre y festiva escuchar a Mare Nostrum.

El concierto siguiente, en la noche de este sábado 9, se dio en la imponente Sacra Capilla de El Salvador, en la misma Úbeda. El coro del Queen's College, de Oxford, bajo la dirección de Owen Rees, ofreció un programa dedicado íntegramente a polifonía litúrgica de fuentes novohispanas. Con la excepción de Tomás Luis de Victoria –aunque los motetes que de él se ejecutaron provienen de fuentes mexicanas–, todos los compositores del programa fueron maestros de capilla activos en las catedrales de México y Puebla entre los finales del siglo XVI y los finales del siglo siguiente: Hernando Franco, Juan Gutiérrez de Padilla, Francisco López Capillas y Juan García de Céspedes. Para esta espléndida galería de compositores, correspondió la ejecución muy pulida y detallada del coro, integrado por jóvenes estudiantes de la famosa universidad inglesa. El estilo de ejecución fue más apegado a los usos concertísticos convencionales de lo que vimos la noche anterior con la Capella Prolationum y el Ensemble La Danserye, si bien el programa tuvo una alternancia de himnos sueltos con la presentación completa de la Misa *Ego flos campi* de Gutiérrez de Padilla. El tema que regía el contenido total del programa era el culto mariano, por lo cual se cantaron los típicos materiales relacionados: *Magnificat*, *Stabat Mater*, *Salve Regina*... El cuidado con que el coro montó esta música se hacía manifiesto en su manejo notoriamente contrastado de texturas, grupos vocales y conducción de voces; al dedicar tanta atención a estos manejos, se realizaban los efectos en aquellas piezas que ya presentan estos contrastes en su estructura, en especial en el *Stabat Mater* y la Misa de Gutiérrez de Padilla, cuyo Credo se presta para un manejo espectacular de las voces en contrastes responsoriales por la reiteración de la misma palabra: *Credo*. De hecho, *credo*, *digo*, *creo* que toda la música del gran malagueño se presta para contrastes dramáticos de voces de una manera muy señalada, como en pocos autores del periodo. Fue una experiencia de aprendizaje intenso, profundo, complejo y muy placenteramente sensorial poder escuchar, de un día para otro, dos ejecuciones tan diversas del mismo Kyrie de la Misa de Gutiérrez de Padilla.

Y ya sin salir de Úbeda, en la media noche del sábado 9 al domingo 10, llegamos por fin al cierre del Festival, con la presentación de Eduardo Paniagua y Jorge Rozemblum. Una vez más, el espacio estaba en perfecta consonancia con el recital: la Sinagoga del Agua, ubicada en los sótanos de una muy antigua casa del centro de la ciudad, y que siempre ha mantenido sus usos rituales, tenía que ser la sede para un programa en el que se combinaron las canciones sefaradíes tradicionales con contrafacturas de poemas hebreos rituales de la época medieval, adaptados a melodías de inspiración andalusí. El concierto, con los dos ejecutantes a cargo de varios instrumentos y con la voz cantante de Rozemblum, tuvo un notorio carácter de panorama didáctico; lo panorámico se daba en el recorrido de un repertorio que estos dos músicos han trabajado a lo largo de ya muchos años y que ha generado una gran cantidad de recitales y grabaciones. De manera análoga a la de varios de los conciertos anteriores, fue una experiencia de auténtico viaje en el tiempo el escuchar cómo suenan el hebreo y el ladino entre las paredes subterráneas de una casa hispánica medieval.

A manera de conclusión

Los congresos y festivales suelen condensar experiencias sensoriales e intelectuales intensas en pocos días, y a menudo la acumulación de tantos participantes puede generar resultados desiguales, en los que no todo lo presenciado deja el mismo gozo, o bien se termina por generarse una cierta

fatiga de recepción ante la saturación de lo ofrecido. Creo que la experiencia de este XXI Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza, con todo y su Congreso Internacional “De Nueva España a México: El universo musical mexicano entre centenarios (1517-1917)”, no cayó en estos extremos de la desigualdad ni de la saturación, a pesar de la gran cantidad de música ofrecida y escuchada y disfrutada. Esto merece un reconocimiento a todos los que intervinieron en su organización, aunque yo me permitiré precisar una parte importante de tal reconocimiento en la persona de Javier Marín López, pues su incansable labor, tanto académica cuanto logística y diplomática, se ha traducido en estos felices resultados académicos y artísticos, de los que todos hemos sido beneficiarios. Espero que sigan existiendo futuras ediciones de este gran Festival, y que éstas generen experiencias de crecimiento académico y artístico tan plenas y gratificantes como las que yo he vivido en esta edición de 2017.

EDUARDO CONTRERAS SOTO. “Reseña de 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, no. 2 (2018): 84-91.