

PERFORMATIVIDADES FOLKLORIZADAS: VISIONES EUROPEAS DE LAS MÚSICAS COLONIALES

Javier MARÍN LÓPEZ
Universidad de Jaén

En la sociedad globalizada contemporánea, la presencia del mundo latinoamericano es cada vez más fuerte en todos los sectores, desde el económico-empresarial hasta el artístico-cultural. Ello se debe, al menos en parte, al enorme potencial y riqueza de su extenso territorio, a las ventajas competitivas que se derivan de su unidad lingüística y cultural, y a los atractivos procesos de hibridación que definen de manera estructural a las sociedades latinoamericanas contemporáneas en todos sus ámbitos. En paralelo a ello (y en parte como consecuencia de lo anterior), hemos asistido en las últimas décadas a un desarrollo exponencial de las llamadas «músicas coloniales»¹. Como refrescante versión latinoamericana de la música antigua europea, estos repertorios atraen cada vez un mayor interés de académicos e intérpretes del mundo entero y gozan de una gran presencia en las programaciones de festivales y en plataformas de música digital, un fenómeno que ni siquiera los más entusiastas del movimiento

¹ No existe un término unánimemente aceptado para definir al conjunto de manifestaciones musicales (importadas o autóctonas) que existieron en el continente americano durante la etapa de administración española. Aquí utilizo el concepto «músicas coloniales» en el sentido en que lo define ILLARI, Bernardo. «La música colonial latinoamericana es...». *Ficta. Difusora de música antigua*, 7 (2005), pp. 5-7. Para un esbozo historiográfico, véase PÉREZ GONZÁLEZ, Juliana. *Las historias de la música en Hispanoamérica (1876-2000)*. Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2010.

se hubieran atrevido a augurar hace un par de décadas cuando se inició el interés por estas músicas al abrigo de los fastos del Quinto Centenario (1992). Este *boom* ha llevado aparejado el surgimiento de nuevos perfiles de intérpretes que cotizan al alza y que han encontrado en estos repertorios un terreno fértil para la experimentación artística y la expresión identitaria latinoamericana más allá de fronteras geográficas. Pero si, como señalan Gilles Lipovetsky y Jean Serroy en su libro *La cultura-mundo*², las fuerzas alienantes y consumistas del tecnocapitalismo planetario están sometiendo la cultura al mercado y al espectáculo (haciendo del oyente un consumidor y del artista un productor de servicios), es necesario interrogarse de qué manera estos imparable procesos globales están afectando no solo a la construcción sonora y a la recepción contemporánea de estas músicas sino también a su propia configuración.

Pese a una historia de más de medio siglo, no existe aún un estudio de conjunto sobre el desarrollo del movimiento del *early music* en Latinoamérica, ni tampoco un intento de trazar una historia de su interpretación a través de los registros fonográficos desde los postulados metodológicos de la discología³. De hecho, tampoco puede decirse que el estudio de las prácticas de ejecución en el contexto latinoamericano haya atraído una atención generalizada⁴. No obstante, algunos investigadores han realizado puntualmente análisis de grabaciones discográficas que permiten extraer algunas conclusiones. Así, y ante el predominio de interpretaciones del repertorio colonial según los paradigmas performativos de la música europea, Leonardo Waisman ha venido cuestionando la aplicación de los conceptos europeos de autor y obra y señalando la necesidad de interpretar y también

² LIPOVETSKY, Gilles; y SERROY, Jean. *La cultura-mundo. Respuesta a una sociedad desorientada*. Barcelona, Anagrama, 2010.

³ Solo el caso chileno ha sido explorado en profundidad por RONDÓN, Víctor. «Música antigua, nueva memoria. Panorama histórico sobre el movimiento en Chile». *Resonancias*, 15 (2004), pp. 7-46. Para una síntesis general, véase BERMÚDEZ, Egberto. «¿Cómo realmente sonaba? Reflexiones personales sobre la interpretación histórica de la música del pasado en América Latina y Colombia». *Arte en los noventa: música*. Susana Friedmann Altmann (ed.). Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2004, pp. 158-194. Sobre la discología como disciplina, véase la introducción de 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 creación sonora*. Barcelona, Icària, 2014, pp. 101-111.

⁴ La excepción son los volúmenes *Música colonial iberoamericana: interpretaciones en torno a la práctica de ejecución y ejecución de la práctica*. *Actas del V Encuentro Simposio Internacional de Musicología*, Santa Cruz, Bolivia, 27-28 abril 2004. Víctor Rondón (ed.). Santa Cruz de la Sierra, Pro Arte y Cultura, 2004; y *Latin American Choral Music: Contemporary Performance and the Colonial Legacy*. Janet Sturman y Cathryn Clayton (eds.). Tucson, Center for Latin American Music, University of Arizona, 2008, ed. electrónica: <<http://web.cfa.arizona.edu/sturman/CLAM/Pub1>> [consulta: 27-12-2015].

escuchar la música colonial (en especial la de las misiones) de una manera distinta a como se interpreta y escucha su contraparte europea debido a que los factores y condicionantes —tanto prácticos como ideológicos— también lo son. Dicho en otras palabras, es en las prácticas de ejecución y escucha, y no tanto en las fuentes escritas, donde se vislumbraba una música colonial con una identidad propia⁵. Es por ello que algunos conjuntos, sobre todo en la última década, han buscado de manera activa la «diferencia latinoamericana» recurriendo al exotismo folklorizante como símbolo genuino de esencialismo y originalidad⁶. El éxito comercial de los primeros experimentos ha provocado un aluvión de grabaciones que, bajo el rótulo de *Latin American Baroque* o «Barroco Latinoamericano», se caracterizan, básicamente, por la incorporación de timbres y técnicas vocales e instrumentales de influencia popular (voces sin impostación, amplio margen para la improvisación y el rasgueo, protagonismo de percusiones, etc.) junto a los propios de la tradición de la música antigua⁷. Esta ficción interpretativa, basada en la ideología del mestizaje y relacionada con el interés casi fetichista de la cultura occidental por el Otro⁸, sigue ganando

⁵ Véase WAISMAN, Leonardo. «¿Cómo escuchar la música colonial latinoamericana?». *Música e Investigación*, 2 (1998), pp. 99-107; «“Sus voces no son tan puras como las nuestras”: la ejecución de la música de las misiones». *Resonancias*, 4 (1999), pp. 50-57; y «La música colonial en la Iberoamérica neo-colonial». *Acta Musicologica*, 76, 1 (2004), pp. 117-127.

⁶ El proceso de folklorización de las músicas coloniales no es más que uno de los falsos mitos existentes en torno a estos repertorios; véase WAISMAN, Leonardo. «La americanidad del barroco americano: quimeras, pretensiones y perspectivas, o la invención del barroco musical americano». Disponible en: <<https://conicet-ar.academia.edu/leonardowaisman>> [consulta: 15-01-2016]. A los efectos del presente texto, empleo el término folklore y sus adjetivaciones en un sentido general para referirme a los repertorios orales de carácter tradicional y popular, excediendo los límites de esta aportación una discusión terminológica y una caracterización en profundidad de los diversos corpus que lo integran en el caso latinoamericano (músicas aborígenes, músicas criollas —rurales y urbanas— en sus distintos grados de mestizaje, etc.).

⁷ Véanse distintas aproximaciones a este fenómeno en DAVIES, Drew Edward. «Nationalism, Exoticism, and Colonialist Appropriation: The Historiographic Decontextualization of Music from New Spain». *Latin American Choral Music*, ed. electrónica: <<http://web.cfa.arizona.edu/sturman/CLAM/Pub1/Davies1.html>> [consulta: 27-12-2015]; PÁRAMO BONILLA, Carlos. «Música colonial: la invención sonora del barroco hispanoamericano». *Acontratiempo. Revista de música en la cultura*, 14 (diciembre 2009), ed. electrónica: <<http://www.territoriosonoro.org/CDM/acontratiempo/?ediciones/revista-14/articulos/msica-colonial-la-invincin-sonora-del-barroco-hispanoamericano.html>> [consulta: 15-12-2015]; BAKER, Geoffrey. «Latin American Baroque: performance as a post-colonial act?». *Early Music*, 36, 3 (2008), pp. 441-448; IRVING, David. «Latin American Baroque». *Early Music*, 39, 2 (2011), pp. 295-298; y KNIGHTON, Tess. «Crossing the Atlantic». *Early Music*, 42, 4 (2014), pp. 659-661.

⁸ Este asunto viene de antiguo y se verifica desde las primeras óperas barrocas hasta la actualidad, según expone TAYLOR, Timothy. *Beyond Exoticism: Western Music and the World*. Durham-Londres, Duke University Press, 2007, pp. 1-13.

adeptos entre los grupos de música antigua; ello ha provocado que los pocos conjuntos que abogan por interpretaciones no exóticas vayan en cierta manera a contracorriente ante el horizonte de expectativas que el *Latin American Baroque* ha generado en un público ávido de novedades y espectáculo⁹.

Aunque toda interpretación es una construcción discursiva del pasado realizada en el presente y, desde esa óptica, ya sabemos que todas las interpretaciones son igualmente válidas y legítimas, cabe establecer algunas diferencias en función de su voluntad (o no) de conciliar los valores del presente con el respeto a ciertas convenciones del pasado, así como su grado de diálogo con las fuentes originales, con los avances paralelos llevados a cabo en el ámbito de la musicología y con la propia historia de la interpretación, sea históricamente informada o no. Y más aún teniendo en cuenta que las grabaciones, como discursos complejos con la misma consideración crítica que otro texto, contribuyen a la creación de cánones interpretativos que, lejos de ser neutrales, revelan valores y actitudes que pueden operar subliminalmente como nuevas formas de colonialismo¹⁰. Un ejemplo conocido son los villancicos de negro o guineos, en los que la visión alegre, festiva y desenfadada que cierta discografía ofrece de los negros contrasta crudamente con la realidad cotidiana de una raza discriminada socialmente y esclavizada laboralmente¹¹. Una revisión de los últimos registros discográficos publicados sobre las músicas coloniales en Europa presenta un panorama de creciente heterogeneidad en el que, sin embargo, se percibe no solo la continuidad de esta moda interpretativa folklorizante sino su auge y diversificación, conformando un paradigma interpretativo con entidad propia en el panorama de la música antigua¹². Es en este contexto en el que se utiliza la palabra performatividad en referencia no tanto a la performance o realización sonora de una obra en

⁹ Véanse tres casos de estudio en 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.). (en prensa).

¹⁰ WAISMAN, Leonardo. «La música de las misiones jesuíticas y su difusión actual». *Boletín Música de la Casa de las Américas*, 3 (2000), pp. 24-37: 36.

¹¹ BAKER, Geoffrey. «The “ethnic villancico” and racial politics in 17th-century Mexico». *Devotional music in the Iberian World, 1450-1800. The Villancico and Related Genres*. Tess Knighton y Álvaro Torrente (eds.). Londres, Ashgate, 2007, pp. 399-408. Por otro lado, y frente a la creencia generalizada en ámbitos no especializados sobre la especificidad americana del villancico de negros, hoy está aceptado el origen peninsular del género.

¹² Antes de su incursión en el mundo de la música antigua, el fenómeno de la folklorización había afectado a las propias músicas populares de tradición oral, tal y como evidenció MARTÍ, Josep. *El folklorismo: uso y abuso de la tradición*. Barcelona, Ronsel, 1996.

vivo desde su más amplia noción (traducción sonora del texto escrito, vestimenta, gestualidad y corporización de músicos y público, escenificación, arreglo, improvisación, etc.), sino a la manera en que esa ejecución produce subjetividades y se convierte automáticamente en una acción que transforma la realidad, con implicaciones que pocos intérpretes parecen plantearse pero que contribuyen a la construcción de nuevos significados y a una (re)conceptualización de la propia música. En virtud de lo anterior, y desde la perspectiva que entiende la música directamente como performance y no como texto escrito, el estudio de las prácticas interpretativas se revela como un campo de importancia nuclear en el quehacer musicológico, tanto en el ámbito de las músicas académicas como en el de las populares¹³. En las siguientes páginas comentaré brevemente las tendencias interpretativas y los criterios de programación de quince grabaciones aparecidas en los últimos cuatro años en once países distintos y que son representativas de lo que se hace de forma predominante en el mercado discográfico hoy, con las lógicas y consabidas excepciones. Dado que me centraré en grabaciones europeas y anglosajonas solo de audio, esta discusión deberá completarse en el futuro desde una doble perspectiva que incorpore la fonografía colonial editada en Latinoamérica (Brasil incluido) y un análisis de la dimensión visual de la interpretación (atmósfera y puesta en escena, aspectos fisionómicos y gestualidad expresiva, vestuario y movimientos sobre el escenario, etc.), que condiciona de manera determinante no solo la recepción de estas músicas entre el público, sino la propia plenitud expresiva de estas performances.

Una de las características de gran parte de la discografía colonial de los años 90 y que aún persiste en ciertos conjuntos es el seguimiento de pautas interpretativas derivadas del Renacimiento y del Barroco europeos (en particular italiano y alemán), aplicando sus criterios a una realidad como la del mundo colonial, que poco o nada tenía que ver con la europea. Ejemplo de ello es el CD *Los Ministriles in the New World* [Navona Records NV5875 (2012)] del veterano grupo estadounidense Piffaro, The Renaissance Band. La grabación incluye una variada antología de autores americanos y peninsulares de los siglos XVI al XVIII, además de varios

¹³ Véase Cook, Nicholas. *Beyond the Score. Music as Performance*. Oxford, Oxford University Press, 2014, que sintetiza aportaciones previas del autor y reúne una amplia bibliografía sobre el tema; y MADRID, Alejandro L. «¿Por qué música y estudios de performance? ¿Por qué ahora?: una introducción al dossier». *Trans. Revista Transcultural de Música*, 13 (artículo 4) (2009) <<http://www.sibetrans.com/trans/articulo/2/por-que-musica-y-estudios-de-performance-por-que-ahora-una-introduccion-al-dossier>> [consulta: 7-01-2016].

anónimos, configurando un formidable popurrí de villancicos, motetes, secciones de misa, danzas y versos sin ninguna unidad de estilo, cronología o geografía. Todas las piezas se interpretan de manera instrumental con los aerófonos típicos de las capillas del periodo acompañados ocasionalmente de cordófonos pulsados y rasgueados y —algo que nunca falta en los conjuntos del *Latin American Baroque*— una colorista percusión. Son destacables en este registro los logrados arreglos para ministriles de piezas para teclado y guitarra de Diego Ortiz, Lucas Ruiz de Ribayaz o Santiago de Murcia. Según la contraportada del CD, la pista 17 contiene la grabación de la canción *Yyaî Jesucristo*, pero su música no coincide con la popular nana misional del mismo nombre, que es ofrecida más adelante (pista 24) con su título en castellano *Dulce Jesús mío* en versión para arpa y flautas dulces. Dado que nada se apunta en las escuetas notas del libreto, ignoramos si se trata de un error inadvertido en la maquetación, de una nueva versión o de un fragmento desconocido hasta la fecha (aunque son dos piezas radicalmente distintas en técnica y estilo). En todo caso, la obra ejemplifica el criterio interpretativo y la sonoridad de conjunto que plantea esta grabación y que está en la línea de su anterior trabajo discográfico sobre polifonía inglesa: versiones camerísticas «a la europea», con un sonido redondo, vigoroso y afinado, alejado del que producirían las nutridas orquestas jesuíticas conformadas por instrumentos de manufactura local¹⁴.

También tiene mucho de ministriles el trabajo de La Compañía, un conjunto australiano de instrumentistas que en su último registro, *Destino Mexicano: Baroque rhythms from the New World [La Compañía Records LCR4632 (2013)]* incorpora una pareja de cantantes. El programa, más centrado cronológica y temáticamente, se articula en torno a un puñado de negrillas poblanas de Gaspar Fernández y Juan Gutiérrez de Padilla a las que añaden otras piezas sudamericanas emblemáticas como *Hanacpachap cussicuinin* o *Ay andar, andar* de Juan de Araujo, algunas interpretadas instrumentalmente. Al igual que Piffaro, La Compañía ofrece interpretaciones brillantes y llenas de contrastes tímbricos, otorgando un mayor protagonismo a la ornamentación y las disminuciones instrumentales, aunque con una excesiva rigidez en el manejo de los *tempi*, una articulación no siempre nítida de las frecuentes hemíolas y una inteligibilidad de los

¹⁴ Véase la alternativa sonora que propone el Ensemble La Danserye en sus grabaciones sobre los manuscritos para ministriles Puebla 19 y Falla 975, reseñadas por 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.

textos manifiestamente mejorable (compárense, por ejemplo, las versiones de *A la xacara xacarilla* y *Fransiquiyya donde vamo* [pistas 8 y 12] con las expresivas y sabrosas grabaciones que ofrece el Conjunto Ars Longa de La Habana en sus registros monográficos dedicados a Gutiérrez de Padilla y Fernández). En términos análogos, The Toronto Consort, dirigido por David Fallis, se suma a la moda del *Latin American Baroque* con *Navidad. Christmas Music from Latin America and Spain* [Marquis 81435 (2012)], añadiendo a su amplio catálogo discográfico una selección de villancicos navideños y danzas que comparte obras y autores con las dos grabaciones comentadas¹⁵. Los modelos interpretativos del conjunto canadiense remiten inequívocamente a la tradición interpretativa de la *early music* europea en versión más libre y desenfada, trufada con percusiones y, en algunos casos como *Tleycantimo choquiliya* (pista 8), con forzadas impostaciones vocales para hacer creer (erróneamente) que los guineos catedralicios eran cantados por negros. En su conjunto, estas tres grabaciones anglosajonas presentan un «Barroco Latinoamericano» estilizado y más contenido del que ofrecen los representantes de la Europa continental, en los que la incorporación de músicos latinoamericanos emigrados se configura como un factor determinante.

Paraguay Barroco [K617 241 (2012)] es el primer trabajo discográfico del ensemble del mismo nombre, fundado por el joven músico franco-paraguayo Alexandre Chauffaud a iniciativa de Le Couvent-Centre International des Chemins du Baroque de Sarreburgo que dirige desde su creación en 1990 el productor musical Alain Pacquier¹⁶. Siendo la mayoría de los músicos paraguayos resulta lógico que en su primer CD incorporen músicas del ámbito misional, en este caso bolivianas, ya que en el actual Paraguay —que toma su nombre de la antigua Provincia Jesuítica— lamentablemente no sobreviven testimonios musicales escritos del período colonial. Así, junto a una cantata del periodo romano de Domenico Zipoli, el legendario misionero que pasó de Italia a las misiones sudamericanas, se incorporan dos cantos en lengua chiquitana (*Zuipaqui*) y guaraní (*Tu-*

¹⁵ Con anterioridad a The Toronto Consort otro grupo canadiense había realizado incursiones en el repertorio colonial: Ensemble Caprice, *Salsa Baroque* [Analekta AN29957 (2010)].

¹⁶ Todas las grabaciones vinculadas al Centro son editadas por el sello francés K617 y distribuidas mundialmente por Harmonia Mundi. Sobre el surgimiento de este Centro y sus proyectos relacionados con las músicas coloniales, véase PACQUIER, Alain. *Le retour des caravelles: voyage au coeur du baroque d'Amérique latine*. París, Fayard, 2015, publicado con ocasión del 25 aniversario del nacimiento del proyecto. Con anterioridad, el mismo autor publicó otro volumen de divulgación en el que sintetiza investigaciones previas sobre la música colonial: *Les chemins du baroque dans le Nouveau Monde*. París, Fayard, 1996.

pasy Maria) procedentes de archivos bolivianos y dos piezas del «Códice Martínez Compañón», compilado en los Andes peruanos. En este contexto, podría resultar sorprendente a priori la incorporación de dos obras de Vivaldi (*Sinfonía para cuerdas y continuo RV 116* y *Concerto para dos violoncellos en sol menor RV 531*) pero no lo es tanto considerando la temprana recepción del veneciano en España (ya en 1726 Juan Francisco Corominas lo cita en su *Aposento anti-crítico*) y su natural difusión al mundo americano junto a contemporáneos italianos como Corelli, Locatelli o Sammartini, entre otros. No en vano, cierra la grabación una trío-sonata manuscrita (pistas 15-18) procedente de la misión de San Rafael de Velasco claramente inspirada en el op. 5 de Corelli, del que se extraen técnicas y motivos¹⁷. Sin embargo, la manera de interpretar estos Vivaldi tiene poco que ver con cómo pudo sonar en Chiquitos; se impone un estereotipo interpretativo inconfundiblemente eurocentrista, efectista, contrastante y virtuosístico, que se desliza también a una canzona instrumental a dúo procedente de Cusco (pista 9). Aunque instrumentistas de formación, los integrantes de Paraguay Barroco tiene una gran versatilidad y en sus conciertos no solo tocan, sino que teatralizan, bailan y hasta cantan (como ocurre en la grabación con la nana en náhuatl *Xicochi xicochi* [pista 12]), lo que confiere a sus versiones una inmediatez y naturalidad totalmente alejada de las artificiales impostaciones del canto lírico. Son destacables —por su lamentable ausencia en otras de las grabaciones que comentamos— las precisas referencias del libreto a las fuentes, aclarando su ubicación y referenciando —como es de justicia— a los autores de las transcripciones.

Otra importante tendencia interpretativa que pervive en la actualidad también se originó en los años 90: es lo que podríamos denominar «sonido Elyma», modelado a su vez sobre el «sonido Savall». Esta sonoridad tiene su base en las exitosas interpretaciones del Ensemble Elyma del argentino Gabriel Garrido, iniciadas en 1992 para K617, y que sirvieron para forjar el *Latin American Baroque* en Europa. En la mentalidad de Garrido —como en la de Savall— es evidente que una interpretación es mucho más que

¹⁷ Véase WAISMAN, Leonardo. «Corelli entre los indios, o utopía deconstruye Arcadia». *Concierto Barroco. Estudios sobre música, dramaturgia e historia cultural*. Juan José Carreras y Miguel Ángel Marín (eds.). Logroño, Universidad de La Rioja, 2004, pp. 227-254 y 359-388, así como su más reciente visión del tema en «Arcadia Meets Utopia: Corelli in the South-American wilderness». *Arcangelo Corelli fra mito e realtà storica: nuove prospettive d'indagine musicologica e interdisciplinare nel 350° anniversario della nascita*. Gregory Barnett, Stefano La Via y Antonella de Ovidio (eds.). 2 vols. Florencia, Leo S. Olschki, 2007, vol. 2, pp. 651-685. Hay una edición del mismo autor en *Un ciclo musical para la misión jesuítica: los cuadernos de ofertorios de San Rafael, Chiquitos*. 3 vols. Córdoba, Editorial Brujas, 2015.

una realización neutra de las notas especificadas en la fuente: se trata de un proceso creativo que entiende la partitura solo como un punto de partida para la construcción sonora de la obra. Son algunas características de este modelo: (1) la presencia de *tempi* bastante rápidos; (2) la búsqueda deliberada y exagerada de contrastes; (3) la existencia de un elevado número de intérpretes y un gran volumen sonoro que proyecta una idea de masa (y a veces dificulta la inteligibilidad de los textos); (4) la poca ortodoxia histórica de los timbres, concediendo un inusitado protagonismo a los instrumentos de percusión, que acentúan los patrones rítmicos; (5) un desarrolladísimo y exuberante continuo donde no faltan guitarra, tiorba, arpa, además de clave y órgano, reforzado por bajón, violín, viola y violón; y (6) un gran peso de la improvisación, tanto vocal como instrumental. Estos rasgos confieren una gran brillantez y espectacularidad a sus versiones, acentuadas por una toma de sonido muy cercana, efectista y teatral que convierte al ingeniero de sonido en una figura creativa cuyo rol va mucho más allá de una mera función técnica. Aunque a la estela de Elyma han surgido nuevos conjuntos con sus mismos intereses, pocos se han preocupado de grabar nueva música (como sí hizo Garrido gracias al espléndido trabajo de selección y transcripción de Bernardo Illari), limitándose —salvo muy honrosas excepciones— a repetir hasta la saciedad un puñado de obras que conforman el canon discográfico de la música colonial.

La actividad de Elyma ya no es la de antes y el conjunto que mejor refleja actualmente sus ideales es la Cappella Mediterránea del también argentino Leonardo García Alarcón, quien fue alumno de Gabriel Garrido y colaboró en muchos proyectos de Elyma. Aunque el conjunto está especializado en ópera italiana de principios del *Seicento* dedicó un trabajo reciente al repertorio colonial junto al Ensemble Clematis y al Choeur de Chambre de Namur: *Carmina Latina [Ricerca RIC334 (2013)]*¹⁸. La propuesta de García Alarcón incluye piezas dadas a conocer por Elyma, como la hermosa *Salve Regina* a 8 de Juan de Araujo o el *Desvelado dueño mío* de Tomás de Torrejón, a las que se añade en esta ocasión una espléndida versión de la imponente *Missa de Batalla* a 12 de Joan Cererols. Las notas al libreto son del gambista belga Jérôme Lejeune, director artístico de la grabación, y se presentan en cuatro idiomas, si bien la traducción castellana adolece

¹⁸ Actualmente la Cappella Mediterránea graba para sellos franceses, pero su primer CD fue publicado en España: *Maestros andaluces en Nueva España* [Almaviva, Documentos Sonoros del Patrimonio Musical de Andalucía DS-0139 (2004)].

de algunas inconsistencias a nivel formal y conceptual. Así, se transmiten una serie de generalidades y tópicos en torno a la música española e hispanoamericana del Renacimiento tales como su retraso estilístico con respecto a las tradiciones europeas contemporáneas, su carácter vivo, sus ritmos populares y, en definitiva, su feliz multiculturalidad marcada por la presencia de tradiciones musicales judías y árabes pero también «atada a otras tradiciones musicales europeas y esencialmente al “saber hacer flamenco”». Estamos ante una producción de gran formato que supera la treintena de intérpretes (diecisiete cantantes y catorce instrumentistas), lo que otorga a la grabación una sonoridad tan grandiosa como idealizada. Véase, por ejemplo, la versión del villancico a 8 *Vaya de gira* de Araujo (pista 2) que comienza con una bucólica introducción instrumental de carácter pastoril, inexistente —como casi todas— en la fuente original. Le sigue a continuación el estribillo, del que se omite la primera mitad para comenzar con un verso que incluye la palabra «castañetas», prestándose al obvio facilismo de introducir este instrumento, no documentado en ninguna capilla catedralicia indiana hasta donde tenemos noticia¹⁹. Ya Elyma grabó esta pieza, aunque interpretó el estribillo completo y solo introdujo las castañuelas cuando se citaba esa palabra; García Alarcón, en cambio, les concede mayor protagonismo, situándolas en un primer plano, aunque sea a costa de mutilar el estribillo. Otra de las piezas que Garrido llevó al estrellato de la discografía colonial fue el villancico de toros *Salga el torillo* del compositor sevillano Diego José de Salazar, que también aborda la Cappella Mediterránea (pista 5). En este caso, la pieza se inicia con una veloz y extemporánea improvisación «de concierto» a cargo del corneto que contrasta con la mayor contención expresiva de la versión de Elyma con el Coro de Niños Cantores de Córdoba [K617 025 (1992), pistas 1 y 14].

Este tipo de licencias se han exportado con algunas variantes al medio español, como ejemplifica el primer trabajo discográfico de Música Prima, conjunto sevillano dirigido por el polifacético colombiano afincado en París Francisco Orozco: *Nuevos Mundos. De las músicas indígenas al Códice Trujillo* [Lindoro NL-3013 (2013)]. Como otras grabaciones que reseñamos, el CD está planteado como un viaje musical por el variado panorama de la América multicultural desde músicas «de raíz» y de la América criolla hasta las de influencia europea, centrando la segunda parte

¹⁹ Como es sabido, las referencias a estos instrumentos son retóricas y un lugar común en los textos de los villancicos que en ningún caso llevaban aparejada su utilización, al menos en el entorno catedralicio.

en el «Códice de Trujillo», del que se ofrecen seis piezas. En el contexto de la discografía colonial resulta novedosa la presencia de cantos aborígenes y mestizos como el elegíaco y conmovedor *Jalecuma* del Orinoco colombiano, recuperado de la tradición oral por el antropólogo Jorge López Palacio, o la canción guadalupana *De Nepa Tepatzin*, recopilada por el folklorista mexicano Vicente Mendoza en 1949. Más convencional resulta la inclusión de *Un sarao de la chacona* de Juan de Arañés, al que erróneamente se ubica en la Catedral de Oaxaca (México), y del juguete-guaracha *Convidando está la noche* de García de Céspedes, que se ha convertido en una suerte de «obra obligada» en la que alcanza su clímax la orgía colorista y fantasiosa de los grupos del «Barroco Latinoamericano»²⁰. Acompañan la voz directa, semi-declamada y no impostada de Orozco una instrumentación integrada por laúd, vihuela, violas, flautas (instrumento de gran protagonismo, con frecuentes improvisaciones a cargo de Vicente Parrilla) y otros más extraños en el contexto de la cronología del repertorio como el organeto y la zanfoña medievales que confieren una sonoridad característica (pero flagrantemente anacrónica) a piezas como la contradanza *La libertadora*, de 1819 (pista 14), a cuyo historicismo no ayuda la presencia de un güiro. Aún mayor libertad de aproximación se aprecia en la plegaria en nahualt *In ilhuicac* (pista 3) que incluye un amplio preludio instrumental improvisado (58'') inspirado en la conocida melodía tradicional inglesa *Greensleeves*.

Otros registros ejemplifican el giro copernicano operado en la interpretación de las músicas coloniales desde principios del siglo XXI, y que podría categorizarse bajo la etiqueta de «fusión de la música antigua» (*early music fusion*), llegando a convertirse en algunos casos en una variante de la *World music*. En esta corriente aflora, más que en cualquier otra, lo que Richard Taruskin afirmó en relación a que la interpretación de la música del pasado nos habla mucho más de los criterios y prácticas de los intérpretes contemporáneos que de la propia música pretérita²¹. Esta tendencia encuentra justificación teórica en la noción de «culturas híbridas» formulada en los años 90 por la antropología latinoamericana²², y se caracteriza por la incorporación como invitados de músicos procedentes

²⁰ Véase un detallado análisis de la genealogía discográfica de esta obra en DAVIES, Drew Edward. «Villancicos, performance y comunidades». *Músicas coloniales a debate...*

²¹ TARUSKIN, Richard. «The Pastness of the Present and the Presence of the Past». *Authenticity and Early Music*. Nicholas Kenyon (ed.). Oxford, Oxford University Press, 1988, pp. 137-210.

²² Uno de los textos fundacionales es el de GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México D.F., Grijalbo, 1990.

del ámbito popular, siguiendo una tendencia inaugurada exitosamente por Jordi Savall en varias de sus grandes producciones interculturales²³. A su estela han surgido varios conjuntos con este planteamiento, entre ellos el italiano Ensemble Mare Nostrum que dirige Andrea de Carlo, exgambista de Elyma. Aunque su interés se centra en el barroco romano, su trabajo *Nueva España [Alpha 533 (2012)]* combina obras hispánicas de distintos periodos (desde las *Tres morillas* hasta Rafael Castellanos, maestro galante de Guatemala) con los denominados «sones de la tierra», canciones populares danzadas de los siglos XVII y XVIII, basadas en patrones rítmico-armónicos recurrentes. Tal y como explica Eloy Cruz en las notas, estas piezas se perdieron en la Península Ibérica en la segunda mitad del siglo XVIII, pero se han preservado por tradición oral en distintos países hispanoamericanos con distintas denominaciones, en especial en México²⁴. El son jarocho veracruzano *La Morena* (pista 15) es un buen ejemplo: se subrayan sus orígenes barrocos por medio de su interpretación con violas de gamba y guitarra barroca y su realidad popular con la incorporación del arpa jarocho y un variado conjunto de jaranas, mezclando también el timbre académico de la soprano clásica argentina Nora Tabbush con la voz natural (sin vibrato ni impostación) del guatemalteco Josué Meléndez, a quien se deben las fantásticas improvisaciones de corneto en algunos sones como *El guajolote* (pista 11). La danza *Los imposibles* de Santiago de Murcia (pista 10), basada —como tantas otras piezas instrumentales del barroco— en un esquema armónico repetitivo (en este caso, el de la romanesca) permite a Mare Nostrum enlazar —a partir del minuto 2'22— la versión histórica de Murcia con el son jarocho tradicional *La lloroncita*, basado en la misma secuencia armónica²⁵. Técnicas, procedimientos y timbres de la

²³ Algunas de ellas se han editado en formato disco-libro como *Francisco Javier. La ruta de Oriente* [Alia Vox AVSA9856 (2007)], *Jerusalem* [Alia Vox AVSA9863 (2007)] o *Mare Nostrum* [Alia Vox AVSA9888 (2012)]. El equivalente latinoamericano se editó en CD bajo el título *El Nuevo Mundo. Folías criollas* [Alia Vox AVSA9876 (2010)].

²⁴ En México se denominan propiamente sones y adquieren diversas variantes regionales (jarocho, huasteco, mixteco, planeco, calentano, jarabes de Oaxaca, etc.). En el caso de Colombia y Venezuela reciben en el nombre genérico de «música llanera».

²⁵ Ya en los años 90 se plantearon algunas propuestas discográficas que vinculaban la música instrumental barroca con el son jarocho; véase el CD *La guitarra en el México Barroco*. Isabelle Villey, guitarra barroca, y Enrique Barona, jaranas y guitarra huapanguera [Quindicims, 1996], con notas de Antonio Corona, quien subrayó las similitudes entre la guitarra barroca y la jarana jarocho (ambas comparten forma, variedad de tamaños, encordatura y técnica de rasgueado). Esta aproximación fue desarrollada con posterioridad —y con una plantilla más amplia— por el Tembembe Ensemble Continuo en varios proyectos discográficos que culminaron en sus colaboraciones con Jordi Savall; véase <<http://www.tembembe.org/discografia.html>> [consulta: 13-01-2016].

música tradicional mexicana se mezclan de manera desprejuiciada con los de tradición clásica en una vistosa *jam session* jarocho que encuentra su sustento en la evidencia disponible y confirma que, en determinados casos, la actual música de tradición oral puede aportar información relevante sobre la praxis instrumental del barroco²⁶.

De este mismo *crossover* participan conjuntos europeos de otras latitudes como Música Temprana, grupo holandés que dirige el argentino Adrián Rodríguez Van der Spoel. *Bailes, tonadas & cachuas. Songs and dances from Trujillo, Peru (18th century)* [Cobra 0036 (2013)] se dedica monográficamente al «Códice de Trujillo», manuscrito conservado en la Biblioteca del Palacio Real de Madrid, también denominado «Códice Martínez Compañón» por recopilarse a instancias de Baltasar Jaime Martínez Compañón, entonces obispo de la diócesis trujillense, con ocasión de una visita pastoral realizada entre 1782-85. No se trata de un código musical en sentido estricto, sino de una monumental compilación etnográfica en nueve volúmenes sobre la vida cotidiana de sus pobladores denominada *Trujillo del Perú*. El segundo tomo presenta veinte ejemplos de canciones (doce tonadas, cinco cachuas y tres bailes) que quedaron fijadas a la europea, es decir, en pentagrama, con indicaciones de tempo, instrumentación —violines y bajo— y, en algunos casos, el lugar de origen²⁷. Por su sencillez y frescura, las canciones del «Códice Compañón» figuran entre las más interpretadas y grabadas del repertorio colonial, si bien casi siempre por medio de selecciones. El monográfico de Música Temprana, que tuvo su antecedente en el registro de once piezas en el primer CD del grupo [*Al uso de nuestra tierra. Chants et danses du baroque péruvien. Voice of Lyrics* BL702 (2001)], se suma a otras integrales existentes en el mercado²⁸, y se ve enriquecida por la publicación de un libro con el estudio y edición práctica de las canciones a cargo del propio director²⁹. La naturaleza oral de estas

²⁶ El tema ha sido desarrollado, en el ámbito académico, por GARCÍA DE LEÓN, Antonio. *El mar de los deseos: el Caribe Hispano Musical. Historia y contrapunto*. México D.F., Siglo XXI, 2002.

²⁷ El manuscrito se encuentra digitalizado en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: <<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/patr/80771096008914356746280/thm0007.html>>.

²⁸ Ensemble Albalonga: *Perú. El Diamante. Música peruana del siglo XVIII* [Opus 111 OPS30-265 (1999)]; Capilla de Indias: *Codex Martínez Compañón* [K617 179 (2005)]; y diversas formaciones infantiles cubanas en el marco del Proyecto «Pequeñas Huellas» de La Habana Vieja: *Decir lo que el alma siente. Códice Baltasar Martínez Compañón (1782-1785)* [Armando Records VA-448 (2006)].

²⁹ RODRÍGUEZ VAN DER SPOEL, Adrián. *Bailes, tonadas & cachuas. La música del Códice Trujillo del Perú en el siglo XVIII*. La Haya, Deuss Music, 2013. Con anterioridad, existía la edición de GARCÍA MUÑOZ, Carmen. *El Códice de Martínez Compañón*. Buenos Aires, Facultad de Artes y Ciencias Musicales, 1988.

canciones (son música folklórica del siglo XVIII, ya hibridada, a caballo entre las tradiciones andinas y las europeas), y el hecho de estar precedidas de acuarelas con representaciones de danzantes e instrumentistas, sustenta plenamente tanto la instrumentación empleada en la grabación (guitarras, kenas, flautas, violines y arpas) como el estilo vocal popular por el que Música Temprana siente verdadera pasión, dando lugar a unas versiones llenas de vida. El mismo eclecticismo aflora en su siguiente grabación, *Misa criolla and popular devotion in Early Music* [Cobra 0044 (2014)], que conmemora el cincuentenario de la *Misa criolla* (1964) de Ariel Ramírez³⁰. Acompañan a la célebre misa «bailecitos» de Bolivia, Venezuela y Chile y obras del periodo barroco, consideradas todas ellas expresiones espontáneas de religión popular y cultura folklórica; bajo esta categoría se incluye a piezas como *Hijos de Eva tributarios* de Tomás de Herrera («Códice Zuola») o los gozos a Nuestra Señora de la Antigua *El cielo y tierra os bendiga* de Juan Bautista Comes que, en opinión de su director, reproduce «los rigurosos ritmos y cadencias que podrían haber sido oídos en una taberna andaluza» (libreto, p. 15); quizá por ese motivo en la introducción instrumental de esta pieza mariana se incorpora un acompañamiento acompasado de palmas flamencas y castañuelas (pista 3). Tampoco podía faltar a esta «fiesta» la archimanida guaracha de García de Céspedes (pista 6), que aquí escuchamos en una lenta, hierática y repetitiva versión (más de seis minutos y medio), que crea una sensación hipnótica cercana al *New Age*.

La ideología del mestizaje que pregona el *Latin American Baroque* ha llegado hasta Escandinavia, donde radica el Ensemble Villancico, conjunto sueco creado en 1995 por Peter Pontvik —danés formado en Montevideo y Estocolmo— con el propósito de difundir músicas antiguas europeas vinculadas a los países nórdicos, así como repertorios latinoamericanos. ¡*Tambalagumbá! Early World Music in Latin America* [CPO 777-811-2 (2013)] es uno de sus varios trabajos dedicados al barroco colonial. De hecho, dos años antes de lanzarlo el Ensemble Villancico realizó una meritoria aportación al rescate y difusión de las músicas latinoamericanas de una región inexplorada como el actual Ecuador a partir del fondo musical del Convento de Ibarra [¡*Una tonadilla nueva! Baroque music from Ecuador*. CPO777-568-2 (2011)]; ello permitió recuperar para la historia de la música colonial del siglo XVII un buen puñado de nuevas obras escritas

³⁰ Un proyecto análogo fue desarrollado en paralelo por el Ensemble La Chimera bajo la dirección de Eduardo Egúez: *Misa de Indios - Misa criolla* [La Música LMU001 (2014)].

en ese territorio. A diferencia de lo que ocurre en *¡Una tonadilla nueva!, ¡Tambalagumbá!* opta por la más cómoda vía de ofrecer una recopilación de algunos de los *hit-parade* —fonográficamente hablando— del repertorio colonial. Sin embargo, ambas comparten el enfoque interpretativo, que se anuncia en el propio subtítulo: «“Early World Music” en América Latina». En las notas al libreto Pontvik pregona las bondades del mestizaje y la fusión étnica y afirma que «la música renacentista y barroca en América Latina es en tal contexto, conjuntamente con otras expresiones artísticas, portadora y testimonio de esa multiculturalidad, única en el mundo» (p. 18). Esa concepción se transfiere a la realización sonora, que tiene el villancico religioso y el subgénero de los guineos como epicentro, junto a varios anónimos de Bolivia, Chile, Guatemala, Brasil y Cuba. Como es tradición, se alternan piezas vocales —algunas en pulidas versiones *a cappella* como *Tristis est anima mea* de Juan de Lienas (pista 8)— e instrumentales con el propósito de subrayar la ascendencia popular del repertorio y su carácter danzable, enfatizado artificialmente a través de nutridos acompañamientos de flautas (instrumento de gran protagonismo, desde su versión renacentista en distintas tesituras hasta la zampoña andina), varios cordófonos de mango (guitarra barroca, laúd y tiorba) y, lo que es más sorprendente, hasta ¡catorce! instrumentos distintos de percusión, incluyendo idiófonos africanos como el caxixi o el udu, el cajón peruano y la darbuka árabe. Las versiones ofrecidas resultan un tanto naïves y planas (tampoco ayuda una toma de sonido carente de profundidad), pero valiosas por el trabajo fonético de los cantantes y también como reflejo de una sensibilidad interpretativa netamente septentrional. Su versión del *Convidando* de García de Céspedes (pista 7) incluye gritos de alegría que recrean el típico ambiente festivo y trivial que el imaginario europeo ha forjado sobre estos repertorios; la «diferencia latinoamericana» aparece convenientemente subrayada mediante pintorescos toques de silbato que recuerdan los de la moderna samba brasileña. La difusión de los repertorios coloniales en los circuitos nórdicos presenta un interés innegable, pero la manera en que lo hace el Ensemble Villancico contribuye a la perpetuación de estereotipos raciales e históricos de dudoso fundamento.

A tal punto ha llegado esta tendencia que incluso grupos con una trayectoria consolidada en el ámbito de la música barroca europea se han lanzado a la grabación de repertorios latinoamericanos, ya sean de raíz culta o popular. *Nouveau Monde. Baroque Arias and Songs [Deutsche Grammophon 001759002 (2012)]* es la propuesta del conjunto vocal e instrumental suizo La Cetra junto con la soprano francesa Patricia Petibon,

todos bajo la dirección de Andrea Marcon. El objetivo de este proyecto discográfico es mostrar la vieja fascinación europea por lugares remotos y exóticos a través de una selección musical ciertamente heterogénea: un aria y una seguidilla de la zarzuela *Vendado es amor, no es ciego* de José de Nebra se mezclan con números sueltos de piezas teatrales inglesas (*King Arthur* y *Dido & Aeneas* de Henry Purcell) y francesas (*Médée* de Marc-Antoine Charpentier y *Les Indes galantes* de Jean-Philippe Rameau, con las brillantes *entrées* *Les Sauvages* y *Le Turc généreux*), junto a la cantata «spagnuola» *No se enmendará jamás* HWV 140 de Handel y varias canciones tradicionales europeas (*Greensleeves*, un branle francés y *J'ai ve le loup*, una melodía folklórica de supuestos orígenes medievales). Las músicas coloniales, francamente descontextualizadas, se limitan a tres canciones del «Códice Compañón»: la cachua *Denos licencia señores* y las tonadas *La Lata* y *El Congo*. El título *Nouveau Monde* se utiliza, pues, en un sentido figurado para referirse no al contenido del CD sino al imaginario viaje musical emprendido por la celeberrima soprano, que utiliza estas músicas como laboratorio para experimentar relajadamente nuevas sonoridades. La excelencia artística de la grabación es innegable, pero se moldea como un producto de clichés que tiene en mente los consumidores centroeuropeos a los que se dirige (el libreto solo ofrece los textos en inglés y alemán). Así, el dramatismo, seriedad e introspección de los fragmentos de la *tragédie* francesa *Médée* contrasta con la energía rítmica y la ligereza con que se interpretan las músicas hispanas, a las que se asocia un estilo interpretativo caracterizado, en la esfera instrumental, por un omnipresente y nutrido acompañamiento de percusiones e instrumentos exóticos desde la perspectiva europea (guitarra barroca y arpa «sudamericana») y, en la vocal, por la presencia de portamentos y voces de jaleo. Su aplicación a las piezas del «Códice Compañón» no me resulta tan sorprendente como al aria romana de Handel (pista 7), cuyo carácter «español» parece justificar, según el autor de las notas al libreto Olivier Lexa, una amplia introducción improvisada (más de un minuto) con un inédito acompañamiento de castañuelas, instrumento ajeno a la tradición performativa de la cantata romana de cámara.

Un ejemplo extremo de *early music fusion* es *Los pájaros perdidos. The South-American Project* [Virgin Classics LC7873 (2012)], producción experimental del prestigioso conjunto austriaco L'Arpeggiata que dirige Christina Pluhar y que, en cierta manera, es una continuación de su anterior trabajo discográfico dedicado a las músicas antiguas y tradicionales de España, Portugal y Latinoamérica, el superventas *Los*

Impossibles [Naïve V5055 (2006)]³¹. Aunque algunas plataformas de música digital lo catalogan dentro de la categoría «Classical music», *Los pájaros perdidos* —que toma el título de una canción de Ástor Piazzola— es, en realidad, un producto inclasificable: sobre la base del placer estético por el sonido puro y el *crossover* como rasgo identitario (especialidades de L'Arpeggiata) se exploran distintos géneros de la música folklórico-popular latinoamericana (polo, tango, bolero, polca, zamba), pero utilizando para ello instrumentos habituales de la música barroca (violín, tiorba, arpa y guitarra barroca, archilaúd, clave y contrabajo) y puntuales tímbricas folklóricas (arpa llanera, cuatro y charango), junto a una pareja de salterios que otorgan al registro una sonoridad del todo distintiva. En sentido cronológico, solo se encuadra en el ámbito de la música antigua el *Fandango* de Soler, cuya base armónica es tomada como excusa para la realización de electrizantes improvisaciones durante más de nueve minutos (pista 19). En el terreno vocal confluyen artistas de timbres singulares: junto a la soprano española Raquel Andueza y al mediático contratenor Phillipe Jaroussky, figuran una mezzosoprano chileno-sueca que utiliza un registro popular (Luciana Mancini), una cantante folk italiana (Lucilla Galezzi) y un bailarín y cantante napolitano con voz de tenor que canta en registro de contratenor, y cuyo timbre —de singular belleza y expresividad— es indiscernible del de una mujer (Vincenzo Capezzuto); escúchese si no la *Zamba para no morir* (pista 9)³². No resulta extraño, pues, que temas como *Duerme negrito* o *Como la cigarra* nos suenen familiares pero atractivamente distintos, lo mismo que el seductor *Bésame mucho* (pista 20), en una versión a dúo de Andueza y Jaroussky a caballo entre la música antigua y el *Latin jazz*. Solo cabe calificar de extraordinarias por su precisión técnica e imaginación las improvisaciones altamente virtuosísticas de Doron Sherwin con el corneto renacentista, destacando sus efusivas y teatrales intervenciones en los joropos venezolanos *Pajarillo verde* o *El curruchá* (pistas 6 y 11). Desde el punto de vista de la fruición estética y la vinculación de estilos y épocas diferentes por medio de la improvisación, *Los pájaros perdidos* es un trabajo sencillamente impresionante.

La fascinación por las conexiones multiculturales y las mezclas aparentemente imposibles se sitúa en el corazón de proyecto ideado por la Accademia del Piacere de Fahmi Alqhai y el cantaor flamenco Arcángel:

³¹ Tal fue el éxito que el conjunto editó en 2010 una edición especial en la que participan como músicos invitados The King's Singers y el guitarrista flamenco Pepe Habichuela, entre otros.

³² Existe también una versión en directo de 2012 desde la Salle Gaveau de París: <<https://www.youtube.com/watch?v=JkbH0qK3xM0>>.

Las idas y las vueltas. Músicas mestizas [Alqhai&Alqhai 004 (2012)], trabajo que aspira a fusionar la música barroca con los cantos «de ida y vuelta». Si bien la idea central (la búsqueda de convergencias entre la música antigua y la tradicional) ya se había explorado, nunca antes tal experimento se había llevado a cabo con el flamenco. El proyecto subraya la importancia crucial de los arreglos (que en este caso tienen mucho de recomposición) para buscar espacios de encuentro entre históricos y flamencos, así como el carácter colectivo y «en progreso» de la empresa; basta comparar la versión discográfica con uno de los conciertos en directo disponible en Internet para entender su condición de espectáculo «abierto» que se construye de manera distinta en cada performance³³. La grabación discográfica se ve enriquecida por un interesante *making-of* en DVD que muestra el desarrollo de la producción y las visiones de los protagonistas. Tímbicamente, la voz de la soprano lírica Mariví Blasco se combina con la del cantaor Arcángel, acompañada cada una de ellas de su correspondiente contingente instrumental (vihuelas, tiorba, guitarra, violas de gamba, violón, flautas de pico y laúd la primera; guitarra y percusión flamenca —a cargo de David Jiménez «Chupete»— el segundo). El contenido del CD puede dividirse en dos grupos de piezas. El primero incluye obras de los siglos XVI y XVII o flamencas interpretadas por soprano, cantaor o sus respectivos acompañamientos, caso de las *Tres morillas* aflamencadas o la *Vidalita* flamenca con violas de gamba (pistas 4 y 6). Más arriesgadas resultan las piezas del segundo grupo en las que se enlazan o alternan sin solución de continuidad músicas históricas y palos flamencos como si de una única pieza se tratase, haciendo en algunos casos que las tres violas de gamba y el violón toquen en pizzicato para emular un acompañamiento guitarrístico. No dejan indiferentes las versiones del romance *Paseábase el rey moro* de Luis de Narváez combinado con una granaína (pista 3), o las dos piezas finales en las que el compás de amalgama de 6/8 y 3/4 sirve para encajar métricamente (aunque dentro de un marco rítmico muy elástico) una animada jácara barroca con la bulería (pista 9) o el estribillo de «guaracha» del villancico sacro de García de Céspedes con la guajira, género aflamencado de procedencia cubana (pista 10); en esta última propuesta, la rítmica es perfectamente compatible, si bien resulta inverosímil, desde el punto de vista de la coherencia textual, la yuxtaposición de unas inocentes zagalas que se abrasan de fervor al adorar

³³ Me refiero al concierto celebrado en el Auditorio Nacional de Madrid en 2011: <<https://www.youtube.com/watch?v=Nw9qDauqaWs>>.

con su canto al Niño Dios con un ocioso paseante que alaba las delicias de La Habana mientras se fuma un cigarro y lee el periódico tras tomarse un café. Aunque la propuesta de Alqhai y Arcángel escandalizaría tanto a los puristas del flamenco como a los de la música antigua constituye un imaginativo y loable esfuerzo por establecer paralelismos entre estilos muy distintos, dando como resultado un producto nuevo que ya no es ni barroco ni flamenco, sino una creación contemporánea.

Los Tempramentos es uno de los más jóvenes productos europeos del «Barroco Latinoamericano». Fundado en 2009 en Bremen, integra a músicos de formación germana provenientes de Alemania, Hungría, Colombia y México y aspira a integrar la herencia musical de estos países desde la perspectiva de un barroco moderno y actual. El atractivo musical de sus versiones es inmediato por la sobresaliente calidad de los artistas, y el debate ya no radica en la mayor o menor adecuación a los postulados de una utópica autenticidad o Interpretación Históricamente Informada (asunto que las estrellas del *Latin American Baroque* ni siquiera se plantean) sino, directamente, en qué grado se van a ver transformadas las propias composiciones y los nuevos elementos que intervienen en la mezcla. Al igual que algunos de los CDs comentados, *El Galeón 1600 [Arcantus ARC15002 (2015)]* imagina un viaje musical entre Europa y Latinoamérica. La instrumentación elegida se circunscribe a la típica de la música antigua (flauta, violín, cello, guitarra y clave) pero, en su afán de poner en un diálogo muy libre las músicas académicas y las tradiciones orales improvisadas, realizan algunas modificaciones estructurales en la *Sonata en re menor* K 89 de Domenico Scarlatti, que pasa de tres a cuatro movimientos. Así, entre el segundo y el tercer movimiento originales (pistas 17 y 19) se intercala con categoría de movimiento (en pista independiente, nº 18, y con la numeración «III») lo que parece ser una improvisación inspirada en el italiano a la que ponen hasta un nombre, *El cortesano de Rodas*, equiparándola *de facto* con el resto de movimientos de autor (la denominación pudiera hacer referencia al guitarrista del conjunto, el mexicano Hugo Miguel de Rodas Sánchez, probable creador de la pieza). A mayor abundamiento, hacia el final del tercer movimiento original, ahora reconvertido en «IV» (pista 19), y tras presentar el «Allegro» scarlattiano, Los Tempramentos realizan una transición improvisada de un minuto y enlazan con una nueva sección de propia cosecha que denominan «Quasi tumbao» y a la que incorporan (a partir del minuto 3'14) el canto de «Ay a remar», la última estrofa del *Fandanguito*, un son jarocho creado por el jaranero Arcadio Hidalgo sobre estribillos tradicionales. Algo similar

realizaron en un trabajo anterior de título poscolonial, *De la conquista y otros demonios* [Lindoro NL-3020 (2014)], en el que, para sorpresa del celoso prelado Martínez Compañón, las *Lanchas para baylar* de Trujillo del Perú (pista 7) son precedidas de una inédita y extensa introducción para clave (hasta el minuto 1'30 en que irrumpe abruptamente la música anotada en el manuscrito). Más llamativa si cabe es la asociación que Los Temperamentos establece entre la rítmica del joropo colombo-venezolano y la del tercer movimiento de la *Sonata para cello* op. 4 n.º 5 (pista 6) del desconocido compositor holandés Jakob Hermann Klein (1688-1748). En las notas del libreto, firmadas por tres de los intérpretes, se afirma que «el recurrente uso de una ligadura sobre las tres primeras corcheas del compás [de 3/4] y, a la vez, el acento sobre las [dos] últimas crea un efecto de compás binario dentro de uno ternario y esta es la base del 80% de la música del folklor [sic] latinoamericano» (p. 9)³⁴. Al ser Klein un compositor activo en la portuaria e internacional ciudad de Ámsterdam —justifican— «pudo tomar un poco de aquí y de allá para darle un toque exótico a su obra» (p. 10). Realidad, ficción o sobreinterpretación, el futuro nos dirá si la inquietante propuesta de Los Temperamentos es el inicio de una nueva performatividad folklorizada en la que los repertorios coloniales se toman la revancha y ahora es la música barroca europea la que sucumbe a la fantasía del mestizaje latinoamericano.

³⁴ Las seis sonatas de Klein están digitalizadas en la Petrucci Music Library: <[http://imslp.org/wiki/6_Cello_Sonatas,_Op.4_\(Klein,_Jacob\)](http://imslp.org/wiki/6_Cello_Sonatas,_Op.4_(Klein,_Jacob))> [consulta: 15-01-2016]; véase la p. 30 del manuscrito para el tercer movimiento de la sonata 5.