



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA

UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE VALENCIA

Programa de Doctorado en Música

Facultad de Bellas Artes

Departamento de Comunicación Audiovisual, Documentación e Historia del Arte

TESIS DOCTORAL

**MÉTODO PROCESAL Y COHERENCIAS ENTRE LA EXPERIENCIA Y
LA NUEVA PROPUESTA INTERPRETATIVA: UNA INVESTIGACIÓN
ARTÍSTICA (AUTO)ETNOGRÁFICA EN TORNO A UN PROGRAMA DE
CONCIERTO Y GRABACIÓN DISCOGRÁFICA DE ENSALADAS DE
MATEO FLECHA Y BARTOLOMÉ CÁRCERES**

Doctorando: Carles Magraner Moreno

Director: Dr. Álvaro Zaldívar Gracia

Codirector: Dr. Héctor Pérez López

Valencia, noviembre de 2012

ISBN-13: 978-84-616-0340-4
Disponible en www.capelladeministrers.es

MÉTODO PROCESAL Y COHERENCIAS ENTRE LA EXPERIENCIA Y LA NUEVA PROPUESTA INTERPRETATIVA: UNA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA (AUTO)ETNOGRÁFICA EN TORNO A UN PROGRAMA DE CONCIERTO Y GRABACIÓN DISCOGRÁFICA DE ENSALADAS DE MATEO FLECHA Y BARTOLOMÉ CÁRCERES

Doctorando: Carles Magraner Moreno

Director: Dr Álvaro Zaldívar Gracia

Codirector: Dr Héctor Pérez López

Trabajo de investigación artística donde se pretende mostrar con total transparencia el proceso que se realiza en la interpretación de la música histórica, desde la fuente original hasta el concierto y el disco, buscando coherencias con los trabajos realizados con anterioridad por el investigador y las influencias que ellos han ejercido sobre la nueva propuesta musical en torno a unas ensaladas musicales de Flecha y Cárceres. Se analiza cómo influye la experiencia en ese nuevo proyecto, desvelando el método que el autor utiliza en el proceso de restauración musical, y qué herramientas son válidas para documentarlo y analizarlo. Para realizar la investigación se recurre a procesos etnográficos en primera persona, de manera que se convierte al mismo tiempo en objeto y sujeto de la investigación. Así pues encontramos un primer estadio en el que se estudia el pasado artístico del autor de la tesis doctoral: su trayectoria musical con Capella de Ministrers. Para ello se recurre a la autobiografía artística, el relato de vida, la evidencia documental y la experiencia revivida. Las diversas entrevistas que se incluyen se intercalan en el cuerpo de la investigación como comentario o análisis. Un segundo estadio presenta un experimento autoetnográfico en torno a una nueva propuesta artística: cuatro ensaladas musicales renacentistas. Para su consecución y evaluación se recurre de nuevo a la etnografía mediante el uso de entrevistas, cine etnográfico y diario de campo. Todo ello sujeto a la continua evaluación del investigador y a las oportunas conclusiones parciales, las autocríticas y sus consecuentes variaciones metodológicas en pro de responder a muchas de las preguntas que van surgiendo a lo largo del trabajo y en concreto a las que se plantean al inicio del mismo: el nivel de coherencia existente entre la práctica de la interpretación de la música con criterios históricos y la nueva propuesta de trabajo en torno a unas ensaladas renacentistas de Flecha y Cárceres; la influencia de la experiencia en un nuevo proceso de creación; las herramientas que se usan para registrar y narrar dicha experiencia; el modelo por el que se opta en los ensayos del repertorio musical y la descripción de un estilo y proceso característico para la interpretación de la música del pasado.

MÈTODE PROCESSAL I COHERÈNCIES ENTRE L'EXPERIÈNCIA I LA NOVA PROPOSTA INTERPRETATIVA: UNA INVESTIGACIÓ ARTÍSTICA (AUTO)ETNOGRÀFICA AL VOLTANT D'UN PROGRAMA DE CONCERT I GRAVACIÓ DISCOGRÀFICA DE LES ENSALADES DE MATEU FLETXA I BARTOLOMÉ CÁRCERES

Doctorand: Carles Magraner Moreno

Director: Dr Álvaro Zaldívar Gracia

Codirector: Dr Héctor Pérez López

Treball de recerca artística que mostra amb total transparència el procés que es realitza en la interpretació de la música històrica, des de la font original fins al concert i el disc, buscant coherències amb els treballs realitzats amb anterioritat per l'investigador i les influències que aquests han exercit sobre la nova proposta musical al voltant d'unes ensalades musicals de Fletxa i Cárceres. S'analitza com influeix l'experiència en aquest nou projecte, desvetlant el mètode que l'autor utilitza en el procés de restauració musical, i quines eines són vàlides per a documentar-lo i analitzar-lo. Per portar a terme la investigació l'autor recorre a processos etnogràfics en primera persona, de manera que es converteix alhora en objecte i subjecte de la investigació. Així, trobem un primer estadi en què s'estudia el passat artístic de l'autor de la tesi doctoral: la seua trajectòria musical amb Capella de Ministrers. Per això es recorre a l'autobiografia artística, el relat de vida, l'evidència documental i l'experiència reviscuda. Les diverses entrevistes que s'hi inclouen s'intercalen en el cos de la investigació com a comentari o anàlisi. Un segon estadi presenta un experiment autoetnogràfic al voltant d'una nova proposta artística: quatre ensalades musicals renaixentistes. Per a la consecució i l'avaluació d'aquesta proposta artística recorre de nou a l'etnografia mitjançant l'ús d'entrevistes, cinema etnogràfic i diari de camp. Tot això subjecte a la contínua avaluació de l'investigador i les oportunes conclusions parcials, les autocrítiques i les seues consegüents variacions metodològiques en pro de respondre a moltes de les preguntes que van sorgint al llarg del treball i en concret a les que es plantegen a l'inici d'aquest: el nivell de coherència existent entre la pràctica de la interpretació de la música amb criteris històrics i la nova proposta de treball sobre unes ensalades renaixentistes de Fletxa i Cárceres; la influència de l'experiència en un nou procés de creació; les eines que es fan servir per a registrar-la i narrar-la; el model pel qual s'opta en els assajos d'aquesta, i la descripció d'un estil i procés característic per a la interpretació de la música del passat.

PROCEDURAL METHOD AND COHERENCE BETWEEN EXPERIENCE AND THE NEW INTERPRETATIVE PROPOSAL: AN ARTISTIC (AUTO)ETHNOGRAPHIC RESEARCH CENTRED AROUND A CONCERT PROGRAMME AND A RECORDING ABOUT THE MATEO FLECHA AND BARTOLOMÉ CÁRCERES *ENSALADAS*.

PhD: Carles Magraner Moreno

Supervisor: Dr. Álvaro Zaldívar Gracia

Co-supervisor: Dr. Héctor Pérez López

Artistic research work which reveals the process that takes place when interpreting historical music, from the original source to the concert and the recording, looking for consistencies with previous works by the researcher and the influences these have exercised upon the new musical proposal which centres around *ensaladas* composed by Flecha and by Cárceres. How the experience influenced this new project is subjected to discussion, revealing the method used by the author in the musical restoration process and the tools which are valid so as to document and analyze the same. To carry out his research the author makes use of ethnographic processes in the first person singular, being both subject and object of study. Consequently, in a first stage, the artistic past of the author of the doctoral thesis is studied: his musical career with Capella de Ministrers. This is done by means of artistic autobiography, life story, documentary evidence and experience lived again. The different interviews that are interspersed in the main body of the research serve as commentary or analysis. A second stage presents an autoethnographic experiment around a new artistic proposal: four Renaissance *ensaladas*. To carry it out and to assess it, ethnography is once again utilised: interviews, ethnographic films and a field journal. The whole is continuously subjected to assessment and the collecting of partial conclusions self-criticism and the resulting methodological modifications that may offer an answer to the many questions that pop up in the course of study. To be more exact, and in particular, those raised at the onset as regard the level of coherence between the interpretation of music with historical criteria and the new working proposal about some of the Flecha and Cárceres Renaissance *ensaladas*; the influence of experience upon a new creative process; the tools used to register and narrate it; the model chosen in the rehearsals; and the description of a style and a process, characteristic for the interpretation of the music of the past.

TESIS DOCTORAL

**MÉTODO PROCESAL Y COHERENCIAS ENTRE LA EXPERIENCIA Y
LA NUEVA PROPUESTA INTERPRETATIVA: UNA INVESTIGACIÓN
ARTÍSTICA (AUTO)ETNOGRÁFICA EN TORNO A UN PROGRAMA DE
CONCIERTO Y GRABACIÓN DISCOGRÁFICA DE ENSALADAS DE
MATEO FLECHA Y BARTOLOMÉ CÁRCERES**

Carles Magraner Moreno

A mis padres, hermanos e hijos

”Musicorum et cantorum magna est distantia,
Isti dicunt, Illi sciunt quae componit musica.
Nam qui facit quod non sapit diffinitur bestia

unde versus:

Bestia non cantor qui non canit arte sed usu.
Non vox cantorem facit artis sed documentum”
(Guido d’Arezzo en *Regulae rhythmicae*).

AGRADECIMIENTOS

No puedo menos que dedicar un breve espacio al apartado de agradecimientos. En el aspecto profesional siempre he tenido la sensación de que todos los resultados obtenidos lo han sido merced al empeño de un colectivo humano al cual nunca podré agradecer lo suficiente su implicación. Lo mismo me sucede con esta tesis doctoral. Empezando por la disposición personal de cada una de las personas que se han visto afectadas por esta nueva empresa que me he propuesto y acabando con aquellas a las que los efectos colaterales les han salpicado, sin ni siquiera tener nada que ver con mi mundo profesional (hablo por ejemplo de amigos o familia).

En primer lugar agradezco la ayuda del Dr. Álvaro Zaldívar, siempre atento y dispuesto a corregir, leer, subsanar, provocar iniciativas y estimular un trabajo tan innovador como el que se presenta. Su docta y paciente actitud ha servido para que este doctorando no desvaneciese en el proceso.

A Maricarmen Gómez Muntané por su continua exigencia en cada investigación o proyecto que hemos realizado conjuntamente, espejo del buen hacer y ejemplo al que humildemente se acerca este músico. A ella y a Josep Lluís Sirera por su tiempo y respeto hacia mi labor. También a todos los músicos que han participado en el proyecto Capella de Ministrers y más aun a los que han dedicado una parte de su tiempo para que los entrevistase o grabase. No es poco que hayan accedido a mi petición y es de mucho agradecer por mi parte que así lo hiciesen. Sin ellos y su colaboración, este trabajo y el proyecto musical que ahora lidero no serían nada.

No puedo dejar de mencionar a Paco Checa, el “Velázquez” de todas las grabaciones que he realizado, siempre detrás de la cámara, colaborador leal y de apasionada, ávida e insaciable conversación. Parte de este trabajo es suyo, como lo es de Annabel Calatayud, que me ha ayudado pacientemente en la organización de todo el trabajo audiovisual, que es mucho. También lo es de Béatrice Traver

que me ha escuchado, transcrito, sugerido y corregido en muchas ocasiones. Especialmente a mi amigo Pau Ballester le agradezco las horas compartidas hablando de estos y otros temas musicales. También a David Antich e Ignasi Jordà con quienes comparto tantas horas de viajes, conversación y música y a Àngels Campos quien pacientemente ha revisado y corregido este trabajo. Cómo no a Juan Carlos Asensio y Josemi Lorenzo de quien tanto he aprendido ya sea conversando con ellos, leyéndoles o escuchándoles.

Mi agradecimiento a todos los que durante años, que no son pocos, me han ayudado en mi formación académica. Desde los profesores de los Conservatorios de Carcaixent y Superior de Valencia hasta todos aquellos con los que he coincidido en cursos, ponencias o seminarios. Gracias a todos mis alumnos por lo que de ellos he aprendido.

También a los que me han ayudado a establecer rigor científico en mi arte; gracias a profesores y alumnos del Máster en Música de la Universidad Politécnica de Valencia (2010/2011) y en especial al codirector de esta tesis Dr. Héctor Pérez quien pacientemente me ha propuesto ideas y sugerencias que he incorporado a este trabajo de investigación. Gracias a los profesores Honorio Velasco y Fernando Hernández por su paciencia para adentrar a un músico en el apasionante mundo de la etnografía y a todos aquellos que me han dejado, desde su sabiduría y mi respeto, citarles.

SOBRE EL MODO DE CITAR

Empleo en esta tesis las notas a pie de página para aclarar cualquier cuestión que aparece en el cuerpo del trabajo de investigación. Prefiero incorporar las notas en cada página por lo cómodo que resulta para la lectura, desechando la moda de algunas publicaciones que desde hace unos años las sitúan al final de cada capítulo o incluso al final de la obra. Las notas a pie de página constituyen así la manera más común de incluir anotaciones al texto con referencias a la fuente, a fuentes adicionales o a fuentes divergentes, e incluso información que no pertenece a la línea general del argumento pero que puede mejorar el entendimiento o complementarlo.

En el caso de las entrevistas transcribo el texto tal y como lo relata el entrevistado respetando su manera de citar obras o artículos periodísticos. Las entrevistas se presentan o todas en castellano o valenciano/catalán, con una sangría completa de texto y un punto menos del cuerpo de letra para distinguirse del texto de la tesis. Téngase en consideración que el mismo autor de este trabajo es también objeto de investigación por lo que al usar esta separación se permite distinguir al actor en ambas facetas.

Uso el sistema *Harvard* para las citas y referencias bibliográficas: el primer apellido del autor, el año de edición del trabajo y la página correspondiente, remitiendo al apartado de bibliografía para que el lector pueda localizar la obra citada, destacando los títulos con tipografía *itálica*. De esta manera descargo las notas a pie de página y evito una excesiva profusión de comillas o cursivas. En el caso de que el texto sea breve lo entrecomillaré. En el caso que sea más extenso opto por reducir el cuerpo de la fuente en un punto y no entrecomillarlo.

En ambos casos, claramente identificables, hago referencia a la fuente al final del texto literal y lo pongo entre paréntesis. Si el nombre del autor de la referencia se menciona en el texto específico, sólo pondré el año entre paréntesis.

Si la fuente citada es de autoría múltiple, indicaré ambos autores en el caso de dos o el primero y otros en el caso de que sean más de dos. Si se menciona más de una obra publicada en el mismo año por los mismos autores una letra minúscula se pospone al año como ordinal para distinguir las obras.

Para los sitios *web* o referencias de Internet la cita es el propio hipervínculo desde el cual se puede acceder a la información específica.

Con respecto a las citas literales, expresiones o notas musicales empleo el siguiente criterio:

negrita	Notas musicales
<i>“palabras en cursiva”</i>	Citas literales en otro idioma
“palabras en redonda”	Citas literales en castellano
<i>cursiva</i>	Palabras aisladas en su idioma original, frases hechas o enfatizaciones del texto
“redonda”	Entrecomillado del texto como uso específico del significado del mismo y citas breves
punto menos en el cuerpo de letra	Citas literales extensas en cualquier idioma
punto menos en el cuerpo de letra con sangría en el texto	Entrevistas o textos de autor extensos

SOBRE LOS DOCUMENTOS AUDIOVISUALES

Todos los documentos audiovisuales que se presentan en esta tesis están en el repositorio *politube* del servidor de la Universitat Politècnica de València. Para aquellos lectores que la lean sobre el papel aconsejo abrir el repositorio *politube* y acceder a los vídeos por su referencia. Aquellos que lo hagan en PDF (que se adjunta en anexo 9), o por cualquier sistema de lectura digital, sólo requerirán *pinchar* el correspondiente hipervínculo para acceder al documento referenciado.

El fin del servicio *politube*, según su normativa, es la publicación por parte de los miembros de la comunidad universitaria de los vídeos relacionados con sus actividades realizadas dentro de la propia Universidad. Los vídeos que se han añadido al servicio *politube* están sujetos al régimen de gestión de derechos de autor vigente en España. Será decisión del autor el establecer cualquier restricción de uso y explotación de los mismos. El vínculo para acceder al repositorio donde he descargado todos los vídeos es:

<http://politube.upv.es/memberprofile.php?uid=29867>

Se pueden localizar también por la abreviatura que va unida a cada vínculo (si no se accede por el hipervínculo).

ÍNDICE GENERAL

Abstracts	3
Agradecimientos	12
Sobre el modo de citar	14
Sobre los documentos audiovisuales	16
Índice general	17
Índice de anexos	21
Introducción	23
¿Quién soy y por qué yo?	26
Método y proceso	30
Cohesión y coherencia	32
Experiencia e interpretación	33
Del qué, por el dónde, al cómo y el con qué	36
Me pregunto	36
Preparando la mente	38
Marco teórico ¿Qué se sabe y dónde recorro?	43
Describiendo la ruta ¿Cómo lo hago?	49
Mi viaje etnográfico	51
Herramientas etnográficas, ¿con qué?: entrevista con Honorio Velasco	53
Autobiografía vs autoetnografía: entrevista con Fernando Hernández	58
Respondiendo a los primeros problemas	63
Cronograma del proceso (auto)etnográfico	68
Desde el pasado al experimento artístico	73
Solucionando problemas de método	78
Del qué, por el dónde, al cómo y el con qué	82

LA HISTORIA DE MIS PROCESOS CREATIVOS

Buscando un estilo propio

Análisis	84
Contexto para mi relato de vida	90
<i>Mi relato de vida</i>	93
Desde la memoria: una autobiografía artística	95
<i>Autobiografía artística</i>	99
<i>Primeros pasos. En busca del objetivo con un texto reflexivo</i>	100
<i>Hacia una evaluación desde el relato, la reflexión y el autoanálisis</i>	107
Otras vías y fuentes de análisis	110
La evidencia documental	111
<i>Audiovisuales y canal YouTube</i>	111
<i>Entrevistas</i>	113
<i>Fotografías</i>	116
<i>Repercusión en medios</i>	118
Experiencias. Rememorar más que recordar	123
<i>Desde la experiencia revivida</i>	124
Entre el pasado y el presente	138
XXV años de Capella de Ministrers	140
El ciclo de la vida: una exposición conmemorativa	141
Reflexión y primer resumen de la investigación	148
Tabla histórica de coherencias	149
Ítems identificables para la descripción de un estilo desde mi experiencia	150

DEL ABSTRACTO A LO CONCRETO

Experimentando para detectar el estilo

Antes de emprender el viaje	166
Qué son las ensaladas musicales: selección de repertorio	167
Cómo genero un nuevo proyecto de interpretación de música antigua	167
Historia y musicología: entrevista con Maricarmen Gómez Muntané	169
Fuentes primarias y secundarias	171
Cómo realizo el análisis del repertorio	172
¿Cantantes? ¿Instrumentos?	175
La técnica musical del Renacimiento: un modelo a seguir	177
Y qué hacemos con la puesta en escena: entrevista con Josep Lluís Sirera	180
Las ensaladas: ¿y por qué no hablamos con Ferran Adrià?	182
Mi diario hasta emprender el viaje	182
Declaración de intenciones	187
Los ensayos	188
Entrevistas con los actores	189
Diario del proceso de ensayos	202
Mis reflexiones ante la prueba general	206
Los dos primeros conciertos	207
Concierto en Alcalá de Henares	207
Comparo los resultados con mi declaración de intenciones	208
Acabó el primer concierto	209
Autocrítica y resultados de las encuestas posconcierto	210
Viaje a Praga, prueba acústica y concierto	213
El tercer concierto	215
Se incorporan más instrumentos	215
Volvemos a los ensayos	217
Otro escenario: Peñíscola	220

Congreso y concierto de Navidad	222
Lectura del trabajo fin de máster y primeras conclusiones parciales	222
Congreso en la Universtat de València	239
Concierto para la Unión Europea de Radiodifusión	243
Entrevista a Eva Narejos	246
Máster en la Universitat Autònoma de Barcelona	247
El Patriarca de Valencia	253
Encuentro con Ferran Adrià	257
Autoevaluación y más conclusiones parciales	264
La grabación del concierto, el disco y el videoclip	268
El DVD del concierto del Patriarca	281
El disco	282
El videoclip	285
Producción, edición y presentación del disco	286
El DVD	287
El disco	288
El videoclip	293
Autoevaluación	294
Presentación del disco	300
Finalizado el viaje	301
Variaciones metodológicas	201
Relación de ítems identificables. Ratificando un estilo	308
Tablas comparativas de coherencias	320
CONCLUSIONES	330
BIBLIOGRAFÍA	341
ANEXOS	353

ÍNDICE DE ANEXOS

Anexo 1	
Herramientas etnográficas	355
Modelo de entrevista con Honorio Velasco	355
Transcripción	358
<i>Repositorio politube</i>	
Anexo 2	
Autobiografía vs autoetnografía	366
Modelo de entrevista con Fernando Hernández	366
Transcripción	369
<i>Repositorio politube</i>	
Anexo 3	
Documentación de la historia de mis procesos creativos	378
<i>DVD adjunto</i>	
Anexo 4	
Entrevistas de mi historia/relato de vida. Autobiografía	379
Modelo de entrevista y transcripción	379
Autobiografía	388
<i>Repositorio politube</i>	
Anexo 5	
XXV años de Capella de Ministrers	402
Documentación	
<i>Repositorio politube y DVD adjunto</i>	
Anexo 6	
Historia y musicología	403
Modelo de entrevista con Maricarmen Gómez Muntané	403
Transcripción	414
<i>Repositorio politube</i>	

Anexo 7	
¿Y qué hacemos con la puesta en escena?	427
Modelo de entrevista con Josep Lluís Sirera	427
Transcripción	430
<i>Repositorio politube</i>	
Anexo 8	
Modelo de entrevista y encuesta con los actores	438
<i>Repositorio politube</i>	
Anexo 9	
Mi diario de campo	445
Diario del proceso de ensayos, conciertos y grabaciones	
Copia de la tesis en formato digital y documentación	
<i>DVD adjunto</i>	
Anexo 10	
Documentos audiovisuales y artísticos	446
Grabaciones de entrevistas, ensayos y conciertos	
<i>Repositorio politube</i>	
Anexo 11	
Presentación resumen en formato audiovisual	447
Complemento audiovisual a esta tesis	
Grabación del concierto del Patriarca, disco y videoclip realizado por el TAU	
<i>Repositorio politube, CD y DVD adjuntos</i>	
Anexo 12	
La danza en la Corte del Duque de Calabria	452
Modelo de entrevista a Eva Narejos	452
Transcripción	458
<i>Repositorio politube</i>	
Anexo 13	
Ensaladas y gastronomía	462
Modelo de entrevista a Ferran Adrià	462
Transcripción	477
<i>Repositorio politube</i>	

INTRODUCCIÓN

Me encuentro ahora ante un proyecto de recuperación musical, que emprendo junto a este trabajo de investigación, en torno a unas ensaladas musicales renacentistas de Mateo Flecha el Viejo y Bartolomé Cárceres. Con la propuesta de este nuevo repertorio musical, desde la perspectiva de la experiencia acumulada, pretendo hacer transparente el proceso que realizo en la interpretación de la música histórica, desde la fuente original hasta el concierto y el disco, buscando coherencias con los trabajos realizados con anterioridad y las influencias que ellos han ejercido sobre la nueva propuesta musical que emprendo. Intentaré analizar cómo influye mi experiencia en este nuevo proyecto, desvelar el método que utilizo en el proceso de *restauración*¹ musical y qué herramientas son válidas para documentar y analizar este proceso creativo.

Tenía dudas sobre si realizar un trabajo de carácter musicológico o adentrarme en este nuevo mundo de la investigación *desde* el arte.² Leer el decálogo propuesto por Álvaro Zaldívar³ para la investigación desde los procesos artísticos me hizo ver clara mi necesidad de ser transparente en la misma, asegurar la comunicabilidad en los resultados, narrar mi experiencia sin vanidad ni engaño, aprovechar mis conocimientos y años de *batalla* en el mundo de la música antigua, usar la tecnología, dejar caminos abiertos a nuevas interpretaciones que mejorasen la calidad humana⁴ y la cultura artística, derrumbar el *status* gremial de ciertos estamentos musicales y la idealización de lo inefable, contribuir a delimitar nuevas estrategias y metodologías y utilizar todos los conocimientos que, desde mi humilde preparación, pueda aportar de campos como la musicología, la

¹ Siempre he sido defensor de entender la reinterpretación de la música del pasado como una *restauración* en el sentido de recuperar, recobrar, reparar o renovar algo en el estado o estimación que antes se le tenía.

² La tricotomía que propone Henk Borgdorff (2006) distingue en investigación *sobre, para* y *en* las artes. Ya en 1944 Herbert Read diferenciaba entre investigación *dentro, para* o *a través* del arte. “La investigación *en* las artes es el más comprometido de los tipos ideales de investigación... no asume separación de sujeto y objeto y no contempla ninguna distancia entre el investigador y la práctica artística” (Borgdorff, 2006: 34).

³ En su ponencia “Investigar *desde* el arte” leída en Santa Cruz de Tenerife en marzo de 2008.

⁴ “Si una investigación no te hace mejor persona no es una buena investigación” me decía el profesor Fernando Hernández en su entrevista (EF1 <http://politube.upv.es/play.php?vid=51614> minuto 2’01).

estética, la historiografía o la filosofía.⁵

Reflexionar. Antes de realizar las entrevistas que incluyo en esta tesis siempre intercambiaba una conversación con el entrevistado. Con el profesor Fernando Hernández hablé en la librería Laia de Barcelona el 2 de febrero de 2012 antes de iniciar la entrevista que presento como anexo a este trabajo de investigación. En esos momentos, sin empezar a grabar todavía, me preguntaba sobre la necesidad que yo pudiese tener de hacer esta investigación. ¿Qué tiene que ver esta tesis en mi trayectoria? En mi vida hay un nombre, una señal de marca, pero necesito hacer una parada. ¿Cómo hago una mirada al pasado desde el presente y qué evidencias, en qué ámbitos y con qué perspectiva construiré el relato de todo eso? O sea, ¿qué metodología voy a utilizar? Seguramente lo haga, en primer lugar, por mi propia necesidad artística e intelectual. Segundo porque considero que en el campo de la música se requiere más transparencia. Tercero, por la comunicabilidad de mis procesos. Comentábamos que a la música, más bien dicho a los músicos, les cuesta mucho compartir problemas.

En mi trabajo de fin de máster (TFM)⁶ abordé una parte de lo que se incluye en esta tesis doctoral. En esa investigación ya planteaba la motivación que me llevó a enfocar el trabajo para favorecer así la transparencia en mi proceso de *creación* artística y por la necesidad de registrar esa experiencia en el mismo momento en el que la realizaba: “si habláramos de palabras clave tendríamos que referirnos a dos protagonistas: innovación y claridad” (Pérez-López, 2010:15). Con el proceso autoetnográfico se vive y narra el presente en primera persona desde la sinceridad y el convencimiento: “la validez de una Práctica Analítica Creativa proviene de su capacidad para evocar que el sentimiento de la

⁵ En *El Cortesano* Luis Milán (2011, edición facsímil de 1561: 468 y ss.) da sus cuatro razones para que un libro sea bueno: “La primera que ha de tener, ser útil, porque todo lo que hay en el libro pueda aprovechar para lo que es hecho. La segunda ser delectable, prosiguiendo de bien en mejor todo lo que tratáre. La tercera ser inventivo, para que no sea aborrecido. La cuarta que ha de tener es arte, servando las partes de la retórica, tratar cada cosa en su lugar, principio, medio y fin, con sus preparaciones y medios retóricos para autorizar lo que propone y acaba. Esto es lo que ha de tener buen libro y un buen orador en el hablar y escribir, que si tú la tuvieses, no tenías de qué tener envidia, que el envidioso mostrase defectuoso, y á su envidiado hace más aventajado”.

⁶ Leído en la Universidad Politécnica de Valencia en septiembre de 2011.

experiencia narrada es plausible, que lo contado es verosímil, posible, factible” (Feliu y Lajeunesse, 2007: 69). La necesidad de comparar el proceso de creación con mi experiencia, en busca de posibles coherencias, me obliga a ampliar el método y usar herramientas etnográficas que faciliten el análisis del pasado. Es el momento de recurrir a la etnografía mediante la autobiografía o el relato de vida, a la memoria revivida escrita desde el momento presente, para construir “un relato en el que el investigador da cuenta de manera reflexiva de la memoria de un aspecto de su historia vital” (Hernández, 2011: 7).

Como nos detalla Alejandro Moreno hay que considerar varios aspectos a la hora de investigar, ante todo el problema de la terminología para definir lo que sería una biografía, autobiografía, historia de vida, relato de vida o documento biográfico. “Ha sido necesario el vuelco epistemológico de los últimos años que reivindica la subjetividad como forma de conocimiento para que la historia de vida vuelva a ser considerada como de pleno valor científico” (Moreno, 2005: 5). En el caso concreto de esta tesis opto por el relato de vida de carácter autobiográfico. “Cuando no se narra toda una vida sino parte de ella, o episodios determinados de la misma, hay que hablar de relatos de vida que pueden ser autobiográficos... narrados a un interlocutor, escritos u orales. Una clase particular de estos relatos de vida la constituyen aquellos que se limitan y refieren a un aspecto, tipo de actividad o tema de la vida del sujeto” (Moreno, 2005: 9).

Me decía Honorio Velasco en su entrevista que en ciencias sociales existen dos posiciones extremas. Por un lado el objetivismo, que concede a la realidad una fuerza poderosa y determinante y para el cual el mejor conocimiento es el que no deforma la realidad. Por otro el subjetivismo, destinado a aquellas personas con una enorme capacidad de reflexión y que se puede transmitir en forma de discurso, en el que la realidad exterior no es tan relevante. “El método evoluciona y mucho desde la fijación objetivista hasta la asunción subjetivista. Una manera de conceptualizar un desplazamiento de dos polos”.⁷ Entre estos dos extremos la antropología se posicionó al principio al lado del objetivismo. Ahora, sobre todo

⁷ (EH1) Minuto 19'14 de la entrevista a H.Velasco <http://politube.upv.es/play.php?vid=51745>.

por las historias de vida y las biografías, la antropología ha ido derivando hacia la subjetividad. “La traslación hacia la subjetividad encuadra bien en lo que se pretende en esta investigación quieres hacer. El investigador está como sujeto, pero a la vez se tiene el reflejo que es la obra”.⁸

Fernando Hernández me habló sobre la fortaleza del paradigma realista (que es como una religión) y el problema derivado de la integración de estas nuevas ciencias en la investigación: “es que nosotros no estamos trabajando con las proteínas de la leche, no trabajamos con la idea de la reproductividad de un tipo de fenómeno, trabajamos con la experiencia de los seres humanos”.⁹ Para eso se necesita entrar en otra dinámica, el relato de lo que se vive pasa a ser el proceso de la investigación, el lector ha de pensar que estuvo allí sin estarlo. En ciencias sociales se han buscado números para tomar decisiones, “pero los números no cambian la realidad sin ninguna interpretación, en las ciencias sociales si no hay interpretación no hay investigación”.¹⁰ Abogó el profesor Hernández por la necesidad del tiempo para una plena aceptación de este tipo de investigaciones.

¿Quién soy y por qué yo?

Después de muchos años dedicándome a la música antigua me he planteado realizar esta tesis con el objetivo de buscar coherencias entre mi pasado y el nuevo resultado artístico y así intentar clarificar un estilo. Mi experiencia valida y me hace competente para abordar esta investigación por lo que al convertirme en el sujeto de análisis pretendo en cierta manera “hacer lo personal social y lo privado público... las representaciones artísticas se vuelven el medio para los mensajes que necesitábamos escuchar y mostrar a los otros para quebrar las narrativas y visiones hegemónicas” (Hernández, 2008: 110). Mediante la narración etnográfica de mi experiencia y de mi vivencia, mediante el relato de vida y la autoetnografía promuevo “el *yo* moderno que invoca al lector y lo

⁸ (EH1 I parte) Minuto 22’50 de su entrevista.

⁹ Fernando Hernández en el minuto 4’02’’ de su entrevista. La parte primera de la entrevista se puede ver en el sitio *web* de la UPV *politube*. <http://politube.upv.es/play.php?vid=51614> (EF1).

¹⁰ Fernando Hernández en el minuto 6’40’’ de la entrevista citada anteriormente (EF1).

implica, que elige relatarse a sí mismo frente a la presión creciente de la sociedad y sus prescripciones es, sin embargo, un yo privado que se hace público al constituirse en historia... El yo que enuncia su propia historia ilumina, en realidad, fenómenos colectivos. Ejercicio de autorreflexión y relevación, surge de un proceso de interiorización como revelador de la verdad. Dicha visión interiorizada se vuelve *verdad revelada* a través del relato que pone en juego la temporalidad de toda existencia humana en una historia ejemplar” (Callegaro, 2007: 1).

Y es que es un reto la investigación creativa realizada desde los procesos artísticos: “las enseñanzas artísticas no universitarias serán de verdad tales cuando en ellas tenga eficaz presencia la investigación en el ámbito de las disciplinas que les sean propias” (Zaldívar, 2006). Se trataría así de garantizar a los graduados en dichas artes “su perfecta acogida en trayectorias de investigación reconocibles y evaluables, lo que supondrá superar con éxito una exigencia básica de su propia condición de enseñanzas y docentes de auténtico nivel superior” (Zaldívar, 2005:121).

Esta investigación artística “se centra en los procesos (y no necesariamente en sus resultados) de la práctica artística, es decir en el *durante* de la creación de las obras de arte o en la recreación (o co-creación) en directo de las mismas mediante la interpretación... se parte, en definitiva, de que el conocimiento también puede derivar de la experiencia” (Zaldívar, 2010:125).

Varios son los problemas, *a priori*, a los que me enfrento ante un trabajo de carácter etnográfico como el que presento. Tengo que describir un pasado y un presente y para ello recurrir a métodos y herramientas etnográficas. El pasado mediante el relato de vida en primera persona, narrada en solitario o mediante la relación con un interlocutor de manera escrita u oral. Sin olvidar que “la escritura en primera persona no es una confesión”.¹¹ Todo ello sin dejar de lado una aportación documental que testimonie también el pasado desde otras fuentes

¹¹ Fernando Hernández en el minuto 13’58” de la entrevista citada antes (EF1).

escritas, orales o audiovisuales: críticas, entrevistas con músicos, fuentes hemerográficas o las propias grabaciones de discos, entrevistas o conciertos.

“Muchos autores tienden a pasar por alto las diferencias entre autobiografía e historia-de-vida¹² como si fueran sólo de forma. En realidad, son diferencias esenciales. En la literatura común tampoco se hace distinción en la terminología. Una y otra son conocidas como historias de vida e, incluso, como autobiografías. Si las diferencias son esenciales, se impone la distinción terminológica” (Moreno, 2005: 8).¹³

Las diferencias entre ambos métodos son muchas y esenciales y sobre todo tendré que valorar si quiero una narración basada en la falta de espontaneidad de la autobiografía en forma de relato de vida escrito u oral en solitario, en donde “hay tiempo y posibilidad para corregir, eliminar lo dicho o escrito, añadir, modificar, es decir, para reducir la espontaneidad y falsear más o menos lo que se expresa sin represión. No es que la espontaneidad necesariamente sea mejor garantía de veracidad si es ésta la que se busca, sino que, al eliminar los errores de expresión, de sintaxis, las repeticiones, las desviaciones, las incongruencias, etc., cosa que puede hacerse muy bien en la autobiografía, se eliminan significativos elementos para el análisis de la realidad tal como se presenta en la vida cotidiana” (Moreno, 2005: 8).

En la acción artística que estoy llevando a cabo en el presente me pregunto ¿cómo puedo registrar mi experiencia y cómo la narro usando métodos autoetnográficos? Además no puedo dejar de considerar “las críticas a la autoetnografía, entre ellas las relativas a sus tendencias narcisistas y supuestamente esencialistas” (Valdez, 2007:73) y las planteadas desde las ciencias sociales a los “modos positivistas de investigación y a su epistemología realista” (Hernández, 2011: 25).

¹² El autor distingue dos tipos de historia de vida ya bien sean escritas o grabadas: la autobiografía (narrada en solitario) y la historia-de-vida (*sic*, con los guiones de unión, que la identifican como una narración a un interlocutor físicamente presente).

¹³ Una exhaustiva bibliografía sobre estudios, tesis, seminarios y publicaciones recientes en torno a la autobiografía se puede encontrar en el trabajo de José Romera Castillo (2003).

Como comentan Joel Feliu y Samuel-Lajeunesse (2007: 269), intentaré con este trabajo una conexión entre mi experiencia personal y lo social, aportando mi humilde contribución a la comprensión de las interrelaciones humanas, intentando facilitar su lectura e invitando a la reflexividad, entendida como la capacidad humana de evaluar la propia acción y sus contextos en un entorno determinado. En la autoetnografía esto implica el análisis de los procedimientos de investigación, desde el doble lugar de investigador y actor social... la capacidad de analizar estas condiciones y sus efectos en el proceso investigativo serían la característica principal de la reflexividad.¹⁴ Asimismo la reflexividad “conecta las distancias entre el yo y el nosotros, actuando como espejo, la autoexpresión artística nos pone en relación con cómo nos sentimos realmente, cómo miramos y actuamos, pudiendo llevarnos a un mayor estudio de uno mismo y produciéndonos una intensa reflexión crítica en la medida en que tiene lugar un proceso en el que el autor hace público los mecanismos de su propia labor” (Hernández, 2008: 107).

A pesar de estos problemas, y los que puedan surgir al respecto, siempre será mejor compartirlos para al mismo tiempo poder compartir la solución de los mismos. Joel Feliu y Samuel-Lajeunesse nos adentran ya en la solución a estos *cómo*:

Éste es un trabajo sobre el momento de escribir el proceso de investigación, sobre el poder de la escritura. Nos proponemos ir a la búsqueda de nuevas formas literarias que cuestionen los efectos de poder habituales, sin perder de vista el objetivo final de la producción de conocimiento, que es la reflexión de la sociedad sobre sí misma. La idea es abandonar la escritura habitual, hecha por nadie... a favor de una escritura en la que el investigador se implica y responsabiliza (Feliu y Lajeunesse, 2007: 262/270).

¹⁴ Concepto de reflexividad desarrollado por Facundo Ponce en su proyecto de tesis (julio de 2006) sobre la “Memoria, representaciones sociales y discursos mediáticos de las dictaduras militares en América Latina” para el programa de doctorado de la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales.

El impacto lo buscaré provocando nuevas preguntas desde el realismo de mi experiencia vivida. Todo ello desde las peculiaridades y exigencias del método: 1) *what?*: plantear la hipótesis para después llegar al 2) *how?*: referirme al método y “la propia estructuración del experimento, al grado de ingenio puesto en su diseño” (Pérez-López, 2010: 14). Intentaré así, desde la investigación etnográfica, analizar los distintos niveles de coherencia musical entre mi experiencia y la nueva propuesta interpretativa que estoy llevando a cabo, con el conocimiento de que adopto líneas de investigación aplicadas ya en el campo de la educación: “De la interrelación entre el análisis de las autobiografías y los marcos contextuales de la vida académica emerge un cuadro complejo sobre los significados de la experiencia docente en la universidad” (Hernández, 2011: 17).

Todo ello teniendo como “precedentes de la investigación artística a todos los antiguos tratadistas, muchos de ellos músicos prácticos también” (Zaldívar, 2010: 126) y esperando con esta tesis ofrecer nuevos conocimientos que se complementen con los que nos facilitan otras ciencias para “conseguir hacernos tan autorreflexivos como imaginativos, y sin duda enriquecernos como personas emocional e intelectualmente” (Zaldívar, 2010: 127).

Método y proceso

Al establecer un marco terminológico, en el que se delimita el significado del título de esta tesis: “Método procesal y coherencias entre la experiencia y la nueva propuesta interpretativa: una investigación artística (auto)etnográfica en torno a un programa de concierto y grabación discográfica de ensaladas de Mateo Flecha y Bartolomé Cárceres”, quiero acotar las posibles acepciones que pueden tener las palabras que constituyen ese enunciado para aclarar al lector en el significado que para mí tienen dichos vocablos en ese contexto, sin pretender con ello un exhaustivo análisis terminográfico o terminológico, que nunca se plantea como objeto de esta investigación.

MÉTODO (Del lat. *methōdus*, y éste del griego *μέθοδος*).¹⁵

1. m. Modo de decir o hacer con orden.
2. m. Modo de obrar o proceder, hábito o costumbre que cada uno tiene y observa.
3. m. Obra que enseña los elementos de una ciencia o arte.
4. m. Fil. Procedimiento que se sigue en las ciencias para hallar la verdad y enseñarla.

Entiendo el método como un conjunto de pasos fijados de antemano, de hacer con orden, por una disciplina con el fin de alcanzar conocimientos válidos mediante instrumentos confiables. El método científico por lo tanto ha de ser racional y lógico, analítico, claro y preciso. María Moliner¹⁶ lo describe como “cada uno de los dos procedimientos, analítico y sintético, de razonar. Particularmente, procedimiento que se sigue en la investigación científica para descubrir y demostrar algo”. Así pues pretendo un método que parta del análisis y me permita la síntesis del proceso mediante el raciocinio y al que se le aplique un proceso temporal.

PROCESAL. Adjetivo relativo al PROCESO (Del lat. *processus*).

1. m. Acción de ir hacia adelante.
2. m. Transcurso del tiempo.
3. m. Conjunto de las fases sucesivas de un fenómeno natural o de una operación artificial.
4. m. Der. Agregado de los autos y demás escritos en cualquier causa civil o criminal.
5. m. Der. Causa criminal.

Calificar el método de procesal significa estratificarlo desde las acepciones temporales del término. El proceso, entendido como las fases sucesivas del hecho

¹⁵ Todas las definiciones que siguen son según el diccionario de la Real Academia Española. En la red <http://buscon.rae.es/drae/>. Las abreviaciones son las usadas por la RAE en su diccionario.

¹⁶ En su diccionario <http://www.diclib.com> (en la red).

a investigar, permite evaluar el fenómeno desde la perspectiva del transcurso del tiempo posibilitando una metodología comparativa entre el pasado y el presente. Es fundamental en mi investigación poder comparar el método en ese proceso temporal, desde la nueva intervención artística que llevo a cabo hasta las que realicé en tiempos pasados.

Cohesión y coherencia

Cada uno de los discos grabados o conciertos que he dado, vistos por separado, tienen un significado unitario, la cohesión de cada uno de ellos ayuda a formar el sentido unitario de la obra de un autor: su coherencia.

La coherencia, en lingüística, es una propiedad de los textos que permite concebirlos como entidades de contenido unitarias, en las que entonces las ideas secundarias aportan información relevante para llegar a la idea principal, de manera que el lector puede encontrar el significado global de la obra. Lo mismo sucede con la coherencia musical. La coherencia y la cohesión están estrechamente ligadas, la primera es global, la segunda local. La coherencia musical afecta en este caso a un todo, a lo que da sentido a una obra: a un singular método. Roberto De Beaugrande y Wolfgang Dressler definen coherencia como “continuidad de sentidos” y “del acceso y de la importancia mutuos dentro de una configuración de conceptos y de relaciones”.¹⁷ De tal modo que en el mundo textual las discusiones también tienen que ser conectadas lógicamente de modo que el lector o el oyente pueda producir coherencia. Los elementos puramente lingüísticos que hacen un texto coherente se incluyen bajo el término cohesión.

COHESIÓN (Del lat. *cohaesum*, supino de *cohaerēre*, estar unido).

1. f. Acción y efecto de reunirse o adherirse las cosas entre sí o la materia de que están formadas.

¹⁷ De Beaugrande, Roberto y Dressler, Wolfgang: *Introducción a la lingüística del texto*. Nueva York, 1996:112.

2. f. enlace (unión de algo con otra cosa).
3. f. Fís. Unión entre las moléculas de un cuerpo.
4. f. Fís. Fuerza de atracción que las mantiene unidas.

La cohesión se suele usar para explicar fenómenos sociales, textuales e incluso químicos. Me interesa el sentido de cohesión en el momento en que tiene relación con la coherencia. En lingüística la cohesión y la coherencia están ligadas íntimamente, algunos llaman a la cohesión coherencia textual (Van Dijk, 1983). Un texto cohesivo permitirá mayor coherencia al facilitar las relaciones textuales que nos remiten al significado global del mismo, para promover así una actitud consecuente con postulados y prácticas anteriores. En mi caso buscando un método desde la coherencia mediante un proceso temporal.

COHERENCIA (Del lat. *cohaerentia*).

1. f. Conexión, relación o unión de unas cosas con otras.
2. f. Actitud lógica y consecuente con una posición anterior. *Lo hago por coherencia con mis principios*
3. f. Fís. cohesión (unión entre moléculas).
4. f. Ling. Estado de un sistema lingüístico o de un texto cuando sus componentes aparecen en conjuntos solidarios.

Experiencia e interpretación

Buscando sobre significados de “experiencia” encontré algunas citas célebres que creo relevantes para definir lo que pretendo con este trabajo de investigación al referirme a ella. Algunas están atribuidas al historiador ateniense Tucídides: “Entre hombre y hombre no hay gran diferencia. La superioridad consiste en aprovechar las lecciones de la experiencia”. Otras a Oscar Wilde: “Sólo una cosa es más dolorosa que aprender de la experiencia, y es, no aprender de la experiencia”.

Entiendo por experiencia una forma de conocimiento o de habilidad, la

cual viene de la observación, la vivencia, la práctica prolongada o bien de cualquier otra cosa que nos suceda en la vida y que es plausible de dejarnos una marca, por su importancia o por su trascendencia. Si la experiencia la veo una forma de conocimiento, no quiero dejar de analizar sus influencias sobre mi nuevo proceso de interpretación de un repertorio del pasado: las ensaladas de Flecha y Cárceres.

EXPERIENCIA (Del lat. *experientia*).

1. f. Hecho de haber sentido, conocido o presenciado alguien algo.
2. f. Práctica prolongada que proporciona conocimiento o habilidad para hacer algo.
3. f. Conocimiento de la vida adquirido por las circunstancias o situaciones vividas.
4. f. Circunstancia o acontecimiento vivido por una persona.

Así pues voy desde mi experiencia en la música antigua (con todas las enseñanzas recibidas, conciertos ofrecidos o discos grabados) a la nueva interpretación de un repertorio en torno a algunas ensaladas renacentistas de Flecha y Cárceres, pero siempre en el sentido de interpretación o representación de una obra musical.

INTERPRETACIÓN (Del lat. *interpretatio*, *-ōnis*) como acción y efecto de INTERPRETAR (Del lat. *interpretari*).¹⁸

1. tr. Explicar o declarar el sentido de algo, y principalmente el de un texto.
2. tr. Traducir de una lengua a otra, sobre todo cuando se hace oralmente.
3. tr. Explicar acciones, dichos o sucesos que pueden ser entendidos de diferentes modos.
4. tr. Concebir, ordenar o expresar de un modo personal la realidad.
5. tr. Representar una obra teatral, cinematográfica, etc.
6. tr. Ejecutar una pieza musical mediante canto o instrumentos.

¹⁸ De gran ayuda en este epígrafe me ha sido la búsqueda terminológica en las bases de datos <http://www.jstor.org/> y <https://www.educacion.gob.es/teseo/>. La primera en cuanto a búsqueda en artículos especializados y la segunda en tesis doctorales españolas.

7. tr. Ejecutar un baile con propósito artístico y siguiendo pautas coreográficas.

La interpretación ha tomado en nuestros días un sentido hermenéutico más que performativo (que no de *performance* en el significado de su expresión inglesa). Usar la acepción *tañer* en el contexto del título de esta tesis se me quedaría inconcreto ya que con ella se identificaría más al hecho de “tocar un instrumento musical de percusión o de cuerda (en especial una campana)”, según la definición de la RAE en la vigésimo segunda edición de su diccionario.¹⁹ O en todo caso recurrir a significados pretéritos del verbo (ya sea mediante diccionarios especializados en música o históricos como el de Covarrubias de 1611²⁰) tampoco me permitiría abordar el sentido que pretendo al usar el término *interpretación*.

Para mí, el significado de interpretar es mucho más amplio que el que se pueda entender con el de la mera ejecución de una partitura o el tañer o cantar. Como músico de música antigua la lectura del repertorio del pasado me es como la traducción de un texto, una nueva concepción y reordenación personal de la realidad que se aproxima más al concepto de *restauración* que al de *arqueología musical*, en el que prima tanto la estética como el valor histórico de la obra que se interpreta, todo ello con la intención de examinar, preservar, conservar y difundir el patrimonio musical sin olvidar el valor artístico y espectacular (en el sentido de espectáculo) que conlleva la propia interpretación.

¹⁹ <http://www.rae.es>

²⁰ *Tesoro de la lengua castellana o española*. Sebastián de Covarrubias Orozco define tañer como ‘tocar algún instrumento’ (folio 183r de su edición facsímil en <http://www.cervantesvirtual.com>).

DEL QUÉ, POR EL DÓNDE, AL CÓMO Y EL CON QUÉ

Una vez establecido este marco terminológico como manifiesto personal de intenciones etimológicas, planteo *el qué* de esta investigación.

Me pregunto

¿Qué nivel de coherencia existe entre mi práctica en torno a la interpretación de la música con criterios históricos y la nueva propuesta de trabajo en torno a unas ensaladas renacentistas de Flecha y Cárceres? ¿Cómo influye mi experiencia en un nuevo proceso de creación y qué herramientas utilizo para registrarla y narrarla? ¿Es bueno el modelo por el que opto en los ensayos de la misma? ¿Qué influencia ejerce sobre una nueva propuesta interpretativa mi experiencia musical? ¿Puedo hablar de un estilo y de un proceso que caracterice mi manera de reinterpretar la música del pasado?

Es esta tesis doctoral una investigación artística²¹ que se alimenta de las experiencia y las herramientas de la etnografía. “La expresión *investigación artística* evidencia no sólo el vínculo comparativamente íntimo entre teoría y práctica, sino que también encarna la promesa de un camino diferente, en un sentido metodológico, que diferencia la investigación artística de la investigación académica predominante” (Borgdorff, 2006: 35). Me convierto así en sujeto y objeto de la investigación.

El investigador se convierte en actor social y participa de la vida de los actores que trata de conocer compartiendo sus mismos lugares de interrelación y sus mismas formas de vida. Así, conoce directamente y por experiencia compartida las representaciones simbólicas mediante las cuales construyen su mundo. Por

²¹ Como comentaba el profesor Fernando Hernández, en la sesión del Máster de Música de la UPV de 6 de abril de 2011, la investigación artística es aquella en la que yo detallo mi proceso y explico cómo tiene lugar el mismo con un sistema que lo valide.

ello, se insistirá en el uso de documentos personales, en el trabajo de campo sistemático, en la interpretación de todo tipo de fuentes documentales. El enfoque es, por tanto, claramente cualitativo y encaminado a estudiar la realidad social desde dentro de ella misma (Moreno, 2005: 2).

Los documentos biográficos que propongo pretenden contribuir a un análisis fruto del vuelco epistemológico de los últimos años que reivindica la subjetividad como forma de conocimiento para que métodos etnográficos sean considerados y validados como científicos.

El relato de vida surge como investigación social al margen de que, hasta principios del siglo XX, todo este tipo de documentos pertenecieran al campo de la historia o de la literatura. “Sólo con la aparición de las ciencias sociales empiezan a surgir documentos biográficos con intención de servir como bases de datos o textos para el estudio científico de la sociedad, de la cultura, de la psicología, del ser del hombre en general” (Moreno, 2005: 5).

La autoetnografía se practica hoy en día como una escritura de datos sobre un sujeto por un único autor individual, preocupándose por la ventaja de escribir dentro del entorno que se está estudiando. Pero para llegar al momento en el que me convierta en sujeto propio de la investigación tengo que prepararme adecuadamente: realizar el plan de acción de mi viaje etnográfico. Aquí empieza la exigencia sobre la

claridad, el orden, la forma, el significado y la lógica que se espera encontrar en la investigación, pero también la pasión, el erotismo y la vitalidad que son características de las artes. Llevar a cabo un IBA²² (Investigación Basada en las Artes) significa mostrar la imaginación no sólo en la formación de conceptos sino en la manera de llevar a cabo el proyecto, cuya materialización debería no sólo darnos una nueva visión del problema sino una nueva concepción de nosotros mismos (Hernández, 2008: 114).

²² La IBA que señala el profesor Hernández se refiere a una investigación socioeducativa en la que el arte es un medio y no un protagonista como en esta tesis.

Preparando la mente

Divido en cinco bloques el proceso de investigación. El **primero** de ellos manifiesta el estado de la investigación actual con referencias bibliográficas de las cuestiones que aborda esta tesis y síntesis realizadas por expertos de las mismas. Con este bloque establezco un marco teórico que muestra la validez y tradición que en el campo de las ciencias sociales tiene esta investigación de carácter artístico y que ahonda en temas literarios, musicológicos y sociales. La hipótesis de trabajo tiene consecuencia en las preguntas planteadas en la introducción y que intentan resolverse mediante una metodología que recurre a la etnografía, con herramientas como el relato de vida, el diario de campo o la entrevista, además de alimentarse de las oportunas fuentes documentales: “Fuentes documentales culturales (en el aspecto cualitativo) son todas las existentes que no son arqueológicas, todas aquellas habladas o escritas, simbólicas o audiovisuales que transmiten un mensaje en lenguaje más o menos formalizado” (Aróstegui, 1995: 383).

Después de planteada la hipótesis de mi trabajo me adentro en el **segundo** bloque para abordar la historia de mis procesos creativos. Pretendo así mostrar lo que hice en el pasado mediante un proceso autobiográfico en donde el investigador lo que hace es “hablar no de sí, sino desde sí” (Hernández, 2011:7).

Me hago unas preguntas previas para empezar a “desatar el proceso de la escritura” (Hernández, 2011: 9):

-¿Cuáles eran mis experiencias antes de adentrarme en el mundo de la música antigua?

-¿Cómo he ido construyendo mi espacio en el espacio de la música histórica?

Después de planteadas las preguntas tengo que estructurar la manera de procesar la autobiografía considerando que (Hernández, 2011: 10):

-Narrar no es sólo realizar la descripción de una experiencia, hay que redactarla como si fuera una fábula y describir cómo los sentimientos o la memoria han influido en nuestra trayectoria.

-Es posible que la línea del tiempo se interrumpa y deje de ser una narración cronológica.

-La autobiografía puede adquirir una función moral o ética.

-Tengo que incorporar un proceso reflexivo en la escritura.

-He de tener en cuenta el diálogo pasado-presente-futuro, fundamental en un relato autobiográfico.

Las referencias a los enunciados posicionales de Brockmeier²³ realizados por Fernando Hernández (2011: 11/12) llevan a postular seis maneras de encarar la narración autobiográfica: lineal, circular, cíclica, espiral, estática o fragmentaria planteándose la pregunta de ¿cuál sería la frontera que hace de una narración autobiográfica una investigación y no una pieza literaria?

“Escribir en primera persona y convertirse en el propio sujeto de la investigación conlleva más de un problema” (Hernández, 2011: 13). Los criterios necesarios para diferenciar una investigación autobiográfica de un relato que persigue una finalidad literaria serían según Fernando Hernández (2011: 14) los siguientes:

-Revelar los referentes que motivan la investigación autobiográfica.

-Desglosar la posición y la metodología adoptada.

-Afrontar por qué el problema de la investigación reclama afrontarlo desde ésta y no desde otra perspectiva.

-Explicar el qué y el cómo de las decisiones en la construcción del relato.

-Mantener una estrategia de reflexividad.

²³ Brockmeier, J. 2000. Autobiographical time. En *Narrative Inquiry*, 10 (1), 51-73.

- No perder de vista la finalidad del relato/investigación.
- Elaborar formas de representación que permitan visualizar procesos, recorridos y aportaciones.
- Construir un relato verosímil.

Desde mi relato de vida autobiográfico, las oportunas entrevistas a músicos y personas vinculadas a mi pasado musical y la documentación que testimonia ese pasado desde otras fuentes audiovisuales, escritas u orales, tales como críticas a conciertos o discos, fuentes hemerográficas o las propias grabaciones de conciertos o discos, podré efectuar un primer resumen de mi investigación: mi forma de trabajo. Intentaré *desvelar* el método que he seguido en el pasado para cada una de las producciones que he realizado, describiendo los ítems más significativos, con la intención de tener elementos de comparación de mi experiencia con los que genere el nuevo proceso artístico que estoy realizando en torno a las ensaladas de Flecha y Cárceres.

El **tercer** bloque se adentra en el estudio y preparación de la obra musical y no está exento de enfoques paradigmáticos del campo de la musicología y la organología, la filosofía y la estética, la sociología, la etnomusicología y la historiografía. Es éste un bloque que me sirve como preparación para comenzar mi aventura autoetnográfica y que detallaré sin pretender hacer con él más que una mera explicación de cómo me acerco al repertorio a interpretar. No es objeto de esta investigación realizar un estudio musicológico, histórico o estético de las ensaladas de Flecha y Cárceres, pero sí que es necesario definir cómo el actor se prepara para así tener en consideración esa misma preparación en el momento de la evaluación o el análisis comparativo con la experiencia.

¿Cuál es entonces la distinción entre la perspectiva autobiográfica y la autoetnográfica que marcan las dos metodologías significativas de esta tesis? En el capítulo dedicado a este tema el profesor Fernando Hernández (2011: 29-31) nos marca una serie de diferencias, sutiles pero importantes entre ambas perspectivas. “El énfasis en las marcas sociales y culturales que se hace presente

en la narrativa del yo es el carácter diferencial del planteamiento autoetnográfico” (2011: 29). Pero también hay entre ambas disciplinas un puente que las vincula: “texto y cuerpo se redefinen... el cuerpo y la subjetividad del investigador se reconocen como parte integrante y destacada del proceso de investigación” (2011: 29). La autoetnografía pretende implicar al investigador en el contexto mediante una escritura que recree su experiencia con un lenguaje escrito o visual, “el lector de la autoetnografía debe ser movido emocional y críticamente. Este movimiento no ocurre sin habilidad literaria, una lógica persuasiva y una densa narrativa personal y cultural” (Hernández, 2011: 31).

Hay que actuar como persona para sintonizar con el ambiente con el que se está, no se puede ser un observador frío ni hacer evidente que se está con una cámara fotográfica. “Son herramientas elásticas, cualitativas, porque mantienen la posibilidad de que se puedan usar en distintos ámbitos científicos... En ese sentido la observación participante tiene una estructura abierta: mantienes tu condición de investigador; persona y observador que sabe dirigir la mirada”.²⁴ Se refería el profesor Honorio Velasco a que la actitud del investigador debe ser integradora, estar implicado pero distante al mismo tiempo para poder captar. “El mejor instrumento y el principal es el propio investigador”.²⁵ Es ese el papel que se debe adoptar en una investigación donde la aventura de investigar a los otros es ponerse en su lugar, en mi caso particular, en mi investigación autoetnográfica “utilizas tu obra como un espejo, es como un desdoblamiento, vas a tener de bueno que no tienes que meterte en la mente de otro”.²⁶

El **cuarto** bloque es el propio viaje autoetnográfico. En este viaje etnográfico en primera persona recorro a las entrevistas con los actores que participan en el proceso de creación, al diario de campo y a la grabación, como herramientas fundamentales para desarrollar el método de investigación. Es importante no sólo la acción puntual de cada registro sino también la continua autoevaluación durante el proceso. Me pareció interesante el comentario que me

²⁴ (EH1 I parte) Minuto 15’01 de su entrevista en <http://politube.upv.es/play.php?vid=51745>.

²⁵ (EH1 I parte) Minuto 16’40 de su entrevista.

²⁶ (EH1 I parte) Minuto 17’30 de su entrevista.

hizo Honorio Velasco sobre lo que se reservan en antropología para el autoanálisis en sus investigaciones. Es necesario realizarlo en cuanto a variaciones de método, implicación o distanciamiento (en mi caso particular) o cómo me he puesto ante el espejo, en definitiva reflexionar para que aprendamos todos. “Se trata de poner transparencia en tu trabajo”.²⁷ El método es variable, no es un corsé, pero hay que ser transparente para no introducir sospechas sobre lo que se está haciendo, entre muchas de ellas la impostura, me decía.

Además de herramientas clásicas son esenciales “las grabaciones audiovisuales convencionales y los medios informáticos que permiten combinar éstas con otras muchas informaciones que las enriquecen... algo técnicamente imposible hace poco tiempo” (Zaldívar, 2010: 125). La descripción de los diversos conciertos y ensayos que ofrezca del repertorio, la lectura de mi trabajo de fin de máster, las diferentes exposiciones públicas que realice de mi investigación, las entrevistas a los músicos y los encuentros con Maricarmen Gómez, Josep Lluís Sirera o Ferran Adrià me permitirán generar una serie de ítems que espero que identifiquen una manera de trabajar, un método personal posible de ser comparado con los utilizados en el pasado.

El **quinto** apartado aborda el método procesal para el registro sonoro. Seguir con mi experiencia durante la grabación de un videoclip y el disco me permitirá continuar evaluando los impactos que sobre mí genera la nueva experiencia artística. Así pues, con el círculo cerrado, desde la idea conceptual hasta su consecución en un soporte sonoro, tendré los elementos necesarios para poder establecer tablas comparativas de coherencias entre la experiencia y la nueva propuesta musical y llegar a las conclusiones. Me parece muy interesante incorporar este apartado por lo poco que hasta la fecha se ha considerado la grabación sonora como fuente de documentación para la investigación musical (y no me refiero a ella como documento etnográfico para la etnomusicología). “Apenas hay bibliografía que aborde la discografía como objeto de reflexión musicológica” (Lorenzo, 2011: 191). Según Josemi Lorenzo (2011: 191) la

²⁷ Minuto 24'58 en <http://politube.upv.es/play.php?vid=51741> (EH2 II parte).

revolución que supuso para la música la grabación sonora es comparable al invento de la notación. No sólo fijar, preservar y reproducir sino además volver a escuchar una obra es posible con el disco. En realidad la grabación facultó el “acceso continuo a un nuevo texto” (Lorenzo, 2011: 191). Desde esa consideración y la influencia que sobre mí ejerce abordaré el quinto apartado de esta tesis.

Marco teórico ¿Qué se sabe y dónde recurro?

¿Qué se sabe científicamente y *dónde recurro* para refrendar que mi investigación tiene sentido? Si mi trabajo va a ser de carácter etnográfico, para trabajar desde mis experiencias (fundamento de mi experimento) mi primera preocupación es consultar todas las referencias posibles a estudios sobre autobiografías, historias de vida y procesos documentales en la etnografía. Las investigaciones consultadas en este campo son las de los profesores Honorio Velasco con Montserrat Rifa (2011) y las de Fernando Hernández (2008 y 2011) en torno a los estudios autobiográficos en la investigación educativa. También los trabajos sobre historias de vida de Alejandro Moreno y Adriana Callegaro, y la investigación reciente en escritura autobiográfica realizada en la UNED, en el Centro de Investigación SELITEN@T, dirigido por José Romera Castillo y diversos artículos aparecidos recientemente en la *Revista de Educación*.²⁸ Así mismo, en cuanto a la experiencia, he consultado los estudios de Alfredo Porres (su tesis doctoral de 2012), José Contreras con Nuria Pérez de Larra (2010) y Jean Clandinin con Jerry Rosiek (2007). También las publicaciones sobre historias de vida y autobiografía recientemente realizadas en la revista internacional de sociología *acta sociológica* de la UNAM.²⁹

Las tesis doctorales de carácter autoetnográfico que he consultado son las de María Espinosa Spínola y la de Elizabeth Aguirre Armendáriz.³⁰ También

²⁸ http://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/r_educ/issue/view/8

²⁹ Todos los trabajos referenciados están mencionados oportunamente en el apartado de la bibliografía.

³⁰ Ambas leídas en 2010 y citadas en el apartado de la bibliografía.

artículos de carácter autobiográfico como el de Carlos Ímaz Gispert. Sus aportaciones en cuanto a procesos metodológicos, innovación, sinceridad y transparencia, estilo de redacción, “modernidad y atrevimiento” me han abierto la mente para aplicar fórmulas e ideas a mi tesis. Leer estas investigaciones autoetnográficas me permite tener mayor amplitud de ideas, metodologías, conceptos y herramientas de análisis, descripción y muestra que me ayuden a poner en práctica mi trabajo y a responder las hipótesis planteadas.

Por el carácter profano y dramático del repertorio musical de las ensaladas y por su contenido de música popular, se buscan paralelismos con el teatro y la música tradicional que permitan conocer la manera en la que se interpretó este repertorio y determinar una línea de interpretación contemporánea, delimitación que facilitará al intérprete el conocimiento adecuado para su recreación en nuestros tiempos. En este apartado se ha recurrido a la diversidad de trabajos y estudios publicados sobre las ensaladas. En concreto a los siguientes:

Los trabajos realizados por Higinio Anglés (1955) sobre las ensaladas; los de Dionisio Preciado (1987) sobre la vinculación de la canción popular española y las melodías en las ensaladas de Mateo Flecha, y los de José Romeu (1958) con su artículo en *Anuario Musical* sobre la corte literariomusical del duque de Calabria y el Cancionero de Upsala. Pepe Rey (2007) con su artículo *Weaving ensaladas* buscando en los orígenes del género y Ferrán Muñoz (2001) y su libro sobre la ensalada *La Viuda*: doña Mencía de Mendoza y el erasmismo; los trabajos de Bernadette Nelson (2004) en torno a la corte del Duque de Calabria publicados en *Early Music* y la tesis doctoral de Roberta Schwartz (2001) sobre los músicos y la música en las cortes españolas del siglo XVI. Y en especial a los estudios de Maricarmen Gómez Muntané (2000/2008) en torno a la música valenciana en el siglo XVI, Mateo Flecha, Cárceres y a su reciente edición crítica de las ensaladas editada por el Instituto Valenciano de la Música (2008).³¹

³¹ La referencia completa de cada uno de los libros, publicaciones o tesis se encuentra en el apartado de bibliografía.

En cuanto a la práctica interpretativa, recorro al trabajo de Luis Gásser (1996) sobre Luis Milán y la interpretación de su música; así como el libro de Miquel Querol (1975) sobre la transcripción e interpretación de la polifonía española del siglo XV y XVI, y de Samuel Rubio (1956) sobre la polifonía clásica. También a los estudios sobre interpretación de la música antigua de Luis Antonio González Martín (2001), Colin Lawson en colaboración con Robin Stowell (2005) y Anne Smith (2010).

Asimismo es interesante la documentación sobre la práctica interpretativa en las capillas musicales españolas del Renacimiento, consultar los diversos tratados teóricos del siglo XVI (Francisco de Salinas, Juan Bermudo y Tomás de Santa María)³² y acceder a tres referentes en cuanto a investigación o ensayo sobre la *performance* de la música del pasado: Thurston Dart (2002), Nikolaus Harnoncourt (2006) y Allan W. Atlas (2009), este último en sus apartados dedicados a la interpretación dentro de su compendio sobre la música en Europa occidental desde 1400 a 1600.³³ También a la reciente publicación y su recomendable bibliografía del Fondo de Cultura Económica sobre la historia de la música en España e iberoamérica de Maricarmen Gómez *ed.* (2012).

Interesantes son también los trabajos publicados en las Actas del I encuentro Tomás Luís de Victoria y la música española del siglo XVI, realizado en Ávila en 1993.³⁴ Se incluyen en esa edición de 1997 la publicación de ponencias y comunicaciones de Pepe Rey (1997) sobre los instrumentos en la literatura española del Renacimiento, de Louis Jambou (1997) sobre las prácticas instrumentales en la obra de Tomás Luís de Victoria, de J. Javier Goldáraz (1997) sobre la aplicabilidad práctica de los temperamentos históricos, además de interesantes trabajos de Romà Escalas, Luís Robledo, Thomas Schmitt y otros autores todos ellos interesantes para el intérprete de música antigua. También los

³² Francisco de Salinas: *De musica libri septem*, 1577; Juan Bermudo: *Declaración de instrumentos musicales*, 1555; Tomás de Santa María: *Arte de tañer fantasía*, 1557.

³³ Téngase en cuenta que la fecha que cito entre paréntesis, tanto aquí como en la bibliografía, es la de la edición en castellano a la que he tenido acceso. La primera edición de estas obras es de los años 1954 (Dart), 1982 (Harnoncourt) y 1998 (Atlas).

³⁴ Ver bibliografía (1997).

trabajos de Josemi Lorenzo (2011). En cuanto a la relación del repertorio con la danza, recorro a los trabajos de Giuseppe Florentino o el de Carles Mas en torno a la baja danza en el reino de Cataluña y Aragón en el siglo XV, así como a los tratados de Arbeau (1589) y *El Cortesano* (1534).³⁵

Para la comprensión y conocimiento de las prácticas escénicas he recurrido a los trabajos de Martha Farahat (1991) sobre la puesta en escena de los madrigales en el siglo XVI, Enrique Iborra (1987) sobre el teatro valenciano del Renacimiento, Joan Oleza (1984) sobre la práctica escénica cortesana y la tradición pastoril. Josep Lluís Sirera (1984) sobre el teatro en el Quinientos valenciano, y la reciente tesis doctoral de Víctor Pliego de Andrés (2011) sobre la reconstrucción escénica, coreográfica y musical de la ensalada *La Justa*.

He creído conveniente, como fuente de investigación cualitativa, incorporar a esta tesis unas entrevistas en las que se pueda resumir el contenido de este marco teórico, además de recabar con ellas la opinión de reputados doctores sobre mi trabajo. Por el aspecto metodológico de esta investigación entrevisté a Honorio Velasco basándome en el propio proceso etnográfico para la investigación. En esta línea, autobiografía vs autoetnografía es la entrevista que planteo con Fernando Hernández.

En cuanto al aspecto artístico del contenido de esta tesis hago también dos entrevistas. La primera de ellas a Maricarmen Gómez Muntané y la segunda a Josep Lluís Sirera.³⁶ *“L’entrevista ha de ser entesa com un esdeveniment comunicacional en el curs del qual els interlocutors, incloent el propi investigador, construeixen col·lectivament una versió del món”* (Delgado, 2011).

El contenido de dichas entrevistas forma parte de la preparación del análisis de coherencias y del viaje autoetnográfico. Confeccionarlas, pensar bien cada pregunta, establecer un entorno distendido a la hora de hacer la entrevista,

³⁵ Para mayor referencia de cada uno de ellos me remito a la bibliografía.

³⁶ Se presenta un resumen escrito y la transcripción de las entrevistas en el apartado correspondiente y las entrevistas completas, realizadas por el autor de esta tesis doctoral, se adjuntan en anexo.

acceder al conocimiento de estos grandes especialistas, unos de la etnografía, otros de la música y el teatro de la Corona de Aragón en el siglo XVI, desde la conversación, acercándome a lo que no llegan a escribir en sus publicaciones, e intentar conseguir con la entrevista una opinión personal, requerirá de mí una minuciosa preparación, no sólo del cuestionario sino de la forma, modo, tiempo y espacio en el que las tengo que realizar.

La visión personal del método etnográfico que me presenten los profesores Honorio Velasco, catedrático de Antropología de la Universidad Nacional a Distancia y Fernando Hernández, profesor de la sección de Pedagogías Culturales en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona, me permitirá corroborar un método aplicado a las artes, con el fin de poder establecer las pautas necesarias de comparación entre mi pasado y me presente, desde el uso de las herramientas etnográficas.

La particular visión histórico-musical de la profesora Maricarmen Gómez Muntané, Catedrática de Musicología de la Universidad Autónoma de Barcelona, junto a la aportación sobre las prácticas escénicas del siglo XVI en la Corona de Aragón de Josep Lluís Sirera, catedrático de Historia del Teatro Español de la Universidad de Valencia, se presentan en esta tesis como síntesis de todo el conocimiento necesario al que se debe acceder para iniciar el viaje autoetnográfico.

Existeixen diferents maneres d'elaborar una entrevista, segons la implicació de l'entrevistador i que el nostre qüestionari i les preguntes que l'integren estiguin bastant definides o si hem optat per un model més obert. Recomanem, almenys, si optem per un model més obert, tenir un disseny general entorn als temes que volem desenvolupar, per exemple, la gastronomia, la vida quotidiana, la llar, la feina, etc., així com del lloc on els desenvolupem (Català, 2010: 35).

El modelo de entrevista que utilizaré será el *semidirigido*, en el que prima la flexibilidad y “*ens permet tractar i conèixer aspectes que són difícils de captar i que no podem trobar en altres tipus de fonts d'informació... aquesta mateixa*

flexibilitat fa que cada entrevista sigui diferent i única, augmentant el treball de l'investigador i el grau de complexitat de la seva anàlisi” (Català, 2010: 36).

Mi función en este modelo de entrevista es dirigirla dejando plena libertad al entrevistado para expresarse libremente y a su ritmo. La planificación de la entrevista pasa por *“tenir clars els objectius generals de la recerca que hem d'iniciar, la finalitat i el format final que volem donar a la informació obtinguda, localitzar i consultar bibliografia sobre el tema o temes que ens interessa recercar, decidir la importància que tindran les imatges en la nostra recerca, preparar l'equip de treball que ens ha d'acompanyar en la recerca i triar la metodologia*” (Català, 2010: 39).³⁷

De las propuestas presentadas por Manuel Delgado (2011), en cuanto a la entrevista como recurso metodológico, opto por aquella que la entiende como *“un esdeveniment en el transcurs del qual l'informador i investigador negocien conjuntament pressupostos, posicions, visions de les coses, proposicions contingents sobre la realitat... l'enquestador no només no escamoteja la seua presència sinó que la reconeix com a constitutiva de la pròpia situació en curs”*.

En la entrevista al profesor Fernando Hernández me sugirió *“hilvanar estas entrevistas con lecturas para sacarle partido, trabajarlas y no darle valor por sí mismas. Tendrías que trabajar las entrevistas y ponerlas en relación con tu tema de tesis, sino para mi sería una inconsistencia de tu trabajo. No deberías poner la entrevista completa en el cuerpo de la tesis”*.³⁸

No me bastaría entonces con sólo entrevistar, de nada serviría si no analizo, observo y comento las entrevistas. Además de herramienta son fuente de información que he de procurar insertar como argumento, como pie de página. Desmenuzarlas y entresacar de ellas, en la medida de lo posible, todo lo que me puedan aportar a esta investigación.

³⁷ Las citas son del capítulo dedicado a “L'enregistrament de les entrevistes” del libro de Català, firmado por el propio autor y Carme Queralt.

³⁸ Minuto 26'08'' de su entrevista <http://politube.upv.es/play.php?vid=51614> (EF1).

Describiendo la ruta ¿Cómo lo hago?

En este apartado entraría todo lo referente al *cómo lo hago*: lo que debo hacer antes de iniciar el viaje autoetnográfico y las acciones que me permitan el análisis comparativo entre mi experiencia y el nuevo proceso artístico.

Respecto al primer apartado referente a mi pasado y la historia de mis procesos creativos, me pregunto qué tengo que hacer para analizarlo mediante la historia (relato) de vida, las entrevistas o la oportuna documentación que aporte sobre él. Todo ello con el fin de confeccionar una tabla que demarque un método factible de ser analizado mediante ítems comparables. Las dos entrevistas que realizaré a los profesores Fernando Hernández y Honorio Velasco espero que me sean de ayuda para establecer y clarificar el método etnográfico, entre la autobiografía y la autoetnografía, en esta investigación artística.

- a) *Autobiografía/Relato de vida*. Me planteaba en la introducción a este trabajo de investigación la forma en la que podría plantear la confección de un relato de vida. “Se impone la distinción terminológica” (Moreno, 2005: 8)³⁹ entre historia-de-vida o autobiografía si así lo exige la metodología. En el caso particular de esta tesis opto metodológicamente por la autobiografía entendida como escritura personal y meditada sobre mi pasado y el relato de vida entendido como la narración audiovisual a un interlocutor de partes concretas de mi pasado.
- b) *Documentación*. La documentación que apporto complementa todo lo que pueda narrar en mi relato o escribir en mi autobiografía. Fotografías, grabaciones, críticas, entrevistas y todo el material escrito

³⁹ Como ya comenté se distinguen por el autor dos tipos de historia de vida ya bien sean escritas o grabadas: la autobiografía (narrada en solitario) y la historia-de-vida (*sic*, con los guiones de unión, que la identifican como una narración a un interlocutor físicamente presente).

o audiovisual que pueda recopilar estarán a merced de mi relato para ser cotejados, comparados y analizados.

- c) *Entrevistas*. Realizo una serie de entrevistas a músicos y colaboradores que han estado cerca de mí durante los últimos años. Su visión del pasado y las sensaciones que les queden sobre mis actitudes al respecto espero que me ayuden a confeccionar una tabla de ítems significativos de cómo ha sido el proceso de creación en el histórico de mi quehacer como músico con Capella de Ministrers.

El punto de inflexión respecto a mi análisis del pasado lo encuentro en la conmemoración del XXV aniversario de Capella de Ministrers (1987-2012). Servirá esta celebración para realizar las oportunas reflexiones y análisis de un método de trabajo existente pero aun hoy indefinido. La intención es realizar en este momento de la investigación una tabla histórica de coherencias artísticas que permitan la descripción de un posible método.⁴⁰

El siguiente capítulo de esta tesis describe el proceso de preparación de la nueva obra. Desde la partitura musical se realiza un análisis de los distintos niveles de coherencia musical para la reinterpretación de un repertorio del siglo XVI en nuestros tiempos (Cruces, 2002: 1-16). Así se evalúa y estudia la peculiaridad de la música histórica desde cuatro parámetros:

- a) El *gramatical*. Comparándola con el lenguaje y estudiando los sistemas de notación, la clasificación de la música y su análisis.
- b) El *textual*. Considerando la pieza musical como un universo en sí mismo.
- c) El *contextual*. Desde el punto de vista del público, del intérprete y del crítico.

⁴⁰ En septiembre de 2012 se realizan una serie de actos conmemorativos del XXV aniversario de Capella de Ministrers, entre ellos una exposición en torno al “Ciclo de la vida” de la que en el capítulo correspondiente se dará detallada información.

- d) El *sociocultural*. El carácter etnomusicológico de la música antigua, sus paralelismos y sinestesias.

La metodología a seguir pasa por el pertinente estudio organológico que permita la utilización de las herramientas adecuadas para la interpretación de este repertorio, así como consideraciones referentes al ritmo, la intensidad, el timbre, la afinación, etc. O sea, todos los elementos musicales necesarios para la reconstrucción sonora de la partitura. Para ello se requiere el conocimiento estético y la teoría de la técnica musical de la época en que se escribieron las ensaladas de Flecha y Cárceres.

El proceso metodológico describe en este apartado mi manera de generar un nuevo proyecto de interpretación de música antigua sin recurrir a la memoria. Narro cómo me surge la posibilidad de esta nueva propuesta artística. Realizo dos entrevistas sobre el contenido de la misma a Maricarmen Gómez Muntané y Josep Lluís Sirera. Describo las fuentes musicales a las que recorro y las que utilizo para tener una visión de la técnica musical del Renacimiento. Explico cómo analizo el repertorio y las decisiones que tomo respecto a la interpretación del mismo.

En ese momento inicio mi viaje autoetnográfico que espero que me lleve a una declaración de intenciones respecto al tipo de obra que pretendo interpretar.

Mi viaje etnográfico

Un siguiente eslabón metodológico me lleva al momento en el que realmente comienza *mi investigación autoetnográfica*: el proceso de ensayos y conciertos. Después del estudio de la obra viene la parte práctica. Conectar lo personal con las vivencias artísticas se convierte en experiencia autoetnográfica, situándome dentro de una serie de autorreflexiones, interacciones y reconocimientos de emociones que permiten construir con otros una confrontación de posicionamientos que amplían y reconstruyen nuevos conceptos de la realidad desde la observación, entrevista o encuentro, viendo como surgen

preguntas o cuestionamientos que permitan recolectar datos para retomar un análisis más profundo que sirvan para considerar situaciones como la diversidad individual y que promuevan nuevas interrogantes que permitan ampliar el contexto.⁴¹

Me adentro entonces en la práctica puramente musical. Realizo las entrevistas a los actores antes de iniciarse los ensayos y comienzo con mi diario de campo donde anoto reflexiones, intenciones, propuestas, dudas, lecturas, conclusiones o motivaciones. Todo lo que voy experimentando durante los meses que duren los ensayos, conciertos y grabación del repertorio.

Es importante la autoevaluación que realice de mi proceso. Son varios los conciertos que ofreceré con este repertorio y siempre hay un antes y un después de cada uno de ellos. El primero en Alcalá de Henares, para después visitar Praga, Peñíscola y Valencia. Antes de este último concierto se realiza un encuentro sobre la música, el arte y el espectáculo en el Renacimiento, en el entorno del Festival de Música Antigua de Valencia y en colaboración con la Universidad Literaria.⁴² Espero en esas fechas poder encontrarme con Ferran Adrià y entrevistarle, así como con Eva Narejos. Con ello cierro el bloque destinado a la parte escénica de la producción musical. Será el momento de identificar los ítems que caracterizan mi manera de entender el proceso creativo.

El siguiente apartado o eslabón metodológico desarrolla el método procesal hasta la edición discográfica. Voy a realizar un videoclip que sirva como presentación del disco. Tanto esta vivencia como la propia grabación musical del repertorio las veré en primera persona. Quiero saber cómo evoluciono en mi proceso de creación para poder comparar cómo lo hice anteriormente.

⁴¹ Ideas desarrolladas por Martha Montero-Sieburth para la Universidad de Massachussets-Boston en su comunicación sobre “La autoetnografía como una estrategia para la transformación de la homogeneidad a favor de la diversidad individual en la escuela” (sin fecha)

⁴² Oportunamente detallaré los pormenores de este evento.

El espacio y el contexto en una grabación es muy diferente al del concierto o el ensayo. Las circunstancias propias de exigencia personal y técnica que conlleva grabar una obra sonora propicia sensaciones y emociones que me conviene registrar, observar, analizar, comprender y evaluar. Ampliaré así los ítems que completen mi método e intentaré realizar una tabla comparativa de coherencias y variaciones estilísticas en mis procesos creativos.

Herramientas etnográficas, ¿con qué?: entrevista con Honorio Velasco

En este momento creo necesaria una reflexión sobre la metodología y el *con qué* realizo la investigación: *las herramientas* que utilizo en esta tesis doctoral, sobre la etnografía. Para ello realizo dos entrevistas a los profesores Honorio Velasco y Fernando Hernández, con la intención de identificar los modelos en comparación entre la historia de vida y autoetnografía, hablar de la idea de transdisciplinariedad de la etnografía a la escuela o el arte y adentrarme en el proceso etnográfico del que se va a enriquecer este trabajo de investigación.

En primer lugar presento la entrevista con Honorio Velasco. Le conocí al encargarle hace unos meses un texto para el libro/disco “El Ciclo de la Vida” que conmemorará el XXV aniversario de Capella de Ministrers.⁴³ En concreto le había pedido un texto sobre *la metamorfosis*, sabedor de su conocimiento sobre el ritual y la fiesta y con el convencimiento de que sabría aportar ideas interesantes a la música que proponía para esa fase del ciclo vital.

El audiovisual de esta entrevista se puede ver en el repositorio de la *Universitat Politècnica de València* <http://politube.upv.es/play.php?vid=51745> (EH1 I parte) y <http://politube.upv.es/play.php?vid=51741> (EH2 II parte).⁴⁴ El modelo sobre el que me basé para realizar la entrevista y su transcripción están en el anexo 1. Con el profesor Honorio Velasco, catedrático de Antropología Social en la Universidad

⁴³ En el apartado correspondiente de esta tesis aparece la referencia a esta conmemoración, a ese disco y al texto citado.

⁴⁴ Las abreviaturas indican la referencia del vídeo en *politube* para quien acceda sin hipervínculo y facilitar la localización de cada audiovisual en el repositorio. Para localizar un vídeo sin su hipervínculo recomiendo poner la referencia del mismo en el buscador de *politube*.

Nacional de Educación a Distancia, me entrevisté el 14 de febrero de 2012 en Madrid.

De manera distendida comenzamos a hablar sobre la tradición, tanto oral como escrita. Tema estimulante y provocativo según el profesor Velasco. Hablamos sobre la carga de las biografías de nuestros antepasados junto a la de uno propio que “se convierten en una responsabilidad. Confundimos tradición con atenzamiento, a veces la tradición es muy creativa”.⁴⁵ En referencia a sus estudios sobre los rituales los veía como gentes que no tanto recreaban el pasado sino que creaban el presente con los recursos que su vida actual y su vida pretérita les brindaban. La tradición es más una creación que una repetición de modelos estrictos. Incluso para las partituras decía que “hay una norma para reproducir la partitura pero los intérpretes se sobrepasan a sí mismos, saben cuando logran o no la comunicación, cuándo han puesto ese punto creativo”.⁴⁶ Después comentamos también lo complejo del término tradición e incluso la necesidad del propio desorden que se contempla en ella. Pero no es motivo de esta tesis este tema por su complejidad y porque el término se puede aplicar de maneras muy diferentes en la antropología, la etnomusicología o la musicología.

Siguió la conversación en tésitura distendida sobre la interpretación musical, la arqueología o la recuperación musical, así como del papel de comunicador del intérprete, la funcionalidad de la música, la pureza o su recreación... el preámbulo para llegar al epicentro de la cuestión fue interesante y necesario con Honorio, a quien no conocía en persona hasta ese momento. Todo para llegar a unas cuestiones claves para mi investigación.

Le hice referencia a su libro *La lógica de la investigación etnográfica* (1997: 10) en cuanto que “todos usamos términos como la observación participante, entrevista, análisis cualitativo o historia de vida, pero ello no implica que estemos aludiendo a las mismas realidades”, en relación al uso de estos términos por los científicos de la educación y los antropólogos y le pregunté si la

⁴⁵ En su entrevista <http://politube.upv.es/play.php?vid=51745> (EH1 I parte) minuto 3'03.

⁴⁶ (EH1 I parte) Minuto 4'36 de su entrevista.

comprensión del método etnográfico de investigación en las artes pasa necesariamente por la redefinición de estos términos y cuál es el proceso por el que se convierten estas herramientas de la antropología en una etnografía al servicio de la investigación artística.

“Son herramientas elásticas, cualitativas, porque mantienen la posibilidad de que se puedan usar en distintos ámbitos científicos... En ese sentido la observación participante tiene una estructura abierta: mantienes tu condición de investigador; persona y observador que sabe dirigir la mirada. La actitud del investigador debe ser integradora, estar implicado pero distante al mismo tiempo para poder captar. “El mejor instrumento y el principal es el propio investigador”.⁴⁷

El referente en el ámbito de la investigación antropológica es el trabajo de campo, frente a la pérdida de operatividad del método comparativo, que constituye “la fase primordial de la investigación académica” (1997: 18). Aunque no un método, el trabajo de campo sí que es una “situación metodológica y también en sí mismo un proceso, una secuencia de acciones, de comportamientos y de acontecimientos” (1997: 18).

De la carta fundacional del trabajo de campo en *Los argonautas del Pacífico occidental* de Malinowski,⁴⁸ a la instauración del método de Edgerton y Lagness⁴⁹ basado en: que los mejores instrumentos para conocer y comprender una cultura son la mente y la emoción, que una cultura debe ser vista a través de quien la vive y que una cultura debe ser tomada como un todo (*holismo*), ¿cómo evoluciona el método etnográfico? ¿Son aplicables estos principios a la investigación autoetnográfica? “El método evoluciona y mucho desde la fijación objetivista hasta la asunción subjetivista. Una manera de conceptualizar un desplazamiento de dos polos”.⁵⁰ Me decía que en ciencias sociales existen dos

⁴⁷ (EH1 I parte) Minuto 16'40 de su entrevista.

⁴⁸ Publicado en 1922.

⁴⁹ Edgerton, R.B. 1977. *Methods and Styles in the Study of Culture*. San Francisco. Chandler and Sharp. Libro citado por el entrevistado (1977: 271).

⁵⁰ (EH1 I parte) Minuto 19'14 de su entrevista.

posiciones extremas. Por un lado el objetivismo, que concede a la realidad una fuerza poderosa y determinante y para el cual el mejor conocimiento es el que no deforma la realidad. Por otro el subjetivismo, destinado a aquellas personas con una enorme capacidad de reflexión y que se puede transmitir en forma de discurso, en la que la realidad exterior no es tan relevante.

Entre estos dos extremos la antropología se posicionó al principio al lado del objetivismo. Ahora, sobre todo por las historias de vida y las biografías, la antropología ha ido derivando hacia la subjetividad. “Los informantes en vez de hacer monólogos hacen diálogos e incluso polifonía, muchos discursos a la vez”.⁵¹ Lo que se quiere es traducir subjetividades, no sólo la subjetividad de un investigador que antes sólo aparecía en el diario de campo.

“La traslación hacia la subjetividad encuadra bien en lo que se pretende en esta investigación que quieres hacer. El investigador está como sujeto, pero a la vez se tiene el reflejo que es la obra”.⁵² Además con la ventaja que tengo en el sentido de que lo que más voy a investigar es mi mente, me decía.

La investigación que propongo, basada en la observación y la entrevista, indispensables en mi proceso de trabajo, ¿se caracterizaría por su categoría *emic*?, entendida como un discurso hecho por el propio sujeto en su mismo entorno. “Tu investigación tiene *etic* y *emic*. Ahora ya no concebimos las categorías como dicotómicas, más bien como entremezcladas”.⁵³ Lo que es evidente es que en nuestro trabajo obedecemos a la regla de la disciplina pero no podré evitar ser indisciplinado al necesariamente tener que oscilar entre aspectos *etic* y *emic*.

Al preguntarle sobre la utilización de elementos audiovisuales en mi trabajo me dijo que la antropología ha evolucionado mucho. Ahora se aceptan incluso tesis en formato audiovisual. “La información en soporte audiovisual ha dejado de ser sólo un instrumento y ha empezado a aparecer como discurso

⁵¹ (EH1 I parte) Minuto 21’31 de su entrevista.

⁵² (EH1 I parte) Minuto 22’50 de su entrevista.

⁵³ (EH1 I parte) Minuto 23’33 de su entrevista.

principal”.⁵⁴ Se tendrán que replantear las direcciones de las tesis y estimular a que se trabaje en esa dirección, me comentaba. Una posibilidad es la de construir una parte de la tesis con soporte audiovisual que sustente la escrita. Me comentaba el profesor Velasco que antes el problema lo tenían en cómo clasificar, se hacía con fichas y era mucho más complejo. Ahora la tecnología permite que eso deje de ser un problema.

También me comentaba que ahora se hace intervenir a los informantes en el proceso de la investigación haciéndoles ver a ellos las imágenes que se han grabado y registrando sus comentarios mientras se observan. Concepto de reflexividad. En tu caso podrías hacerlo con los músicos, decía, viendo las imágenes y siendo tú sujeto y con ellos registrar las conversaciones que se tienen al ver esas imágenes. Eso permitiría ser más productivo, “no va guiado, pero no importa”.⁵⁵ Esta manera de trabajar incluso podría ser más fructífera que un relato de vida. Para eso necesitaría crear un clima, incluso para mí mismo, “el recuerdo me vendría más rico de detalles”.⁵⁶ Se llega incluso a olvidar la situación experimental en la que se está. De lo que se trata es de situarse en un clima, el recuerdo común, para volverlo emotivo. “La reflexividad tiene este peligro de la artificiosidad”⁵⁷ que convierte el asunto en un discurso frío, “es verdad, los recuerdos a veces son fríos pero se refieren a situaciones llenas de emoción y en el proceso creativo la emoción cuenta mucho, hacer aflorar esto no es fácil”.⁵⁸ Es más importante una rememoración que un recuerdo y para eso necesito crear un clima. Rememorar más que recordar.

¿Cómo identificaría ítems posibles de ser analizados desde las herramientas que hago servir en mi trabajo de investigación? ¿Cómo propondría realizar tablas comparativas de análisis cualitativo de mi proceso de investigación entre el pasado y la actual propuesta artística? Me proponía transformar el texto en discurso académico para después generar categorías. Una primera forma de

⁵⁴ (EH1 I parte) Minuto 25’33 de su entrevista.

⁵⁵ Minuto 5’00 en <http://politube.upv.es/play.php?vid=51741> (EH2 II parte).

⁵⁶ Minuto 6’08 en (EH2 II parte).

⁵⁷ Minuto 7’22 en (EH2 II parte).

⁵⁸ Minuto 7’34 en (EH2 II parte).

clasificar es con grandes bloques categóricos identificados visualmente. Luego hay que buscar categorías más finas “categorías *emic* en las palabras, que se convierten en *etic*”.⁵⁹

Se pueden marcar esas palabras incluso en el propio diario de campo. Ahora necesitas una construcción teórica para hacer el paso posterior que te permita tener argumentos. “Para este asunto tienes que leer”.⁶⁰ Me proponía leer para que los autores me iluminen para desarrollar mis categorías, ir construyendo arquitectónicamente este conjunto que se inspira en la lectura, ya bien sea académica o de historia social. Me decía que a él le venían las ideas leyendo. Mantener la mente abierta para captar el contexto. Desde ahí es desde donde sale el análisis. “También tendrás que pronunciarte sobre las opciones que tienes, saber lo que se quiere o lo que no”.⁶¹

Me pareció interesante el comentario que me hizo sobre lo que se reservan en antropología para el autoanálisis en sus investigaciones. Es necesario realizarlo en cuanto a variaciones de método, implicación o distanciamiento (en mi caso particular) o cómo me he puesto ante el espejo, en definitiva reflexionar para que aprendamos todos. “Se trata de poner transparencia en tu trabajo”.⁶² El método es variable, no es un corsé, pero hay que ser transparente para no introducir sospechas sobre lo que se está haciendo, entre muchas de ellas, como comenté anteriormente, la impostura, me decía.

Autobiografía vs autoetnografía: entrevista con Fernando Hernández

Conocí al profesor Hernández en el Máster de Música de la UPV (*Universitat Politècnica de València*) en el año 2011. Tuve la ocasión de compartir interesantes conversaciones con él durante ese curso y agradezco su disposición para realizar esta entrevista. Contacté con él por *email* y me

⁵⁹ Minuto 13'43 en (EH2 II parte).

⁶⁰ Minuto 15'15 en (EH2 II parte).

⁶¹ Minuto 19'27 en (EH2 II parte).

⁶² Minuto 24'58 en (EH2 II parte).

respondió:

Benvolgut Carles. Celebro tenir notícies. Si et puc ser útil, endavant. El dia 3 de febrer pot ser una bona opció. Si et sembla podem quedar a la llibreria Laia, Pau Claris entre Gran Via i Casp. Si em dius a l'hora que arribes podem quedar. Salutacions i fins aviat.⁶³

Pretendo que la entrevista se desenvolpe en torno a la autobiografia y la idea de transdisciplinariedad de la etnografía a la escuela o el arte. En el anexo 2 presento el modelo de entrevista que he preparado para la ocasión y la transcripción de la misma. La grabación audiovisual se puede ver en el repositorio de la UPV *politube* <http://politube.upv.es/play.php?vid=51614> (EF1 I parte) y <http://politube.upv.es/play.php?vid=51615> (EF2 II parte).

Con el profesor Hernández hablé en *off* (antes de comenzar la entrevista) sobre cómo estudiar mi propio proceso creativo desde la toma de decisiones, la fenomenología del proceso y el recorrido (me pregunto en este sentido si tengo que adentrarme en el mundo de la fenomenología para ahondar en mi experiencia aunque no estoy muy convencido al respecto). Me sugirió no hacer un posicionamiento etnográfico sino autobiográfico, no se trata de poner en marcha un proceso introspectivo sino de buscar interrelaciones, más próximas a los procesos etnográficos que a la filosofía. Para mi trabajo tengo que escoger evidencias de mi proceso y aplicar la noción de reflexividad, fundamentando el relato desde las experiencias y reconstruyendo la memoria de mis procesos introspectivos he de permitir que se pueda hablar de mi propuesta con elementos objetivos plausibles de análisis.

Comentamos después la entrevista que iba a realizar a Ferran Adrià esa misma tarde y me sugirió preguntarle sobre el método que él resume en una serie de puntos.⁶⁴ ¿Los puntos funcionales de la propuesta de Adrià son imitables? Hablábamos de que en Ferran Adrià la marca es más importante que la propuesta

⁶³ En fecha 25 de enero de 2012.

⁶⁴ Ver al respecto el anexo 10 con la entrevista realizada a Ferran Adrià.

(el mundo en el que vivimos es así). ¿Tal vez sea mejor no hablar de estilo en mi tesis? Nunca Adrià nos dice cómo hacer un plato. Para Fernando Hernández la sensación de velocidad en el trabajo de Ferran le impide la reflexión. Las circunstancias para cocinar son puntos funcionales, pero nunca nos dice cómo cocina.

Hablamos sobre la dimensión política que esta tesis tiene, no hay gente que trabaje más en secreto que los músicos, comentábamos. Así destacábamos el *carácter* de las obras, no tanto la estructura. Entonces he de ver que lo que yo busco con esta investigación es el carácter, no la estructura.

Me gustó que me hiciese reflexionar sobre la necesidad que yo pueda tener de hacer esta investigación. ¿Qué tiene que ver esta tesis en mi trayectoria? En mi vida hay un nombre, una señal de marca y necesito hacer una parada, ¿cómo hago una mirada al pasado desde el presente y qué evidencias, en qué ámbitos y con qué perspectiva construiré el relato de todo eso? O sea, ¿qué metodología voy a utilizar?

Pero todo esto, ¿por qué lo hago? Primero por mi, por mi propia necesidad artística e intelectual. Segundo porque considero que en el campo de la música se requiere más transparencia. Tercero, por la comunicabilidad de mis procesos. Comentábamos que a la música, más bien dicho a los músicos, les cuesta mucho compartir problemas.

Entre la conversación previa a la entrevista hablamos de danza, de expresividad corporal, de educación musical, de la humanización de la música, de los elementos pedagógicos que tiene un concierto, de las maneras de presentar en escena la música. Hablamos también del Mahler de Simon Rattle, de cómo él comunicaba la música desde la *no rigidez*, desde la confianza absoluta, de que cada uno sabía lo que tenía que hacer en el escenario. Entre la conversación, el concepto de reflexividad apareció de nuevo. ¿Por qué hago lo que hago? ¿En qué me baso para tomar mis decisiones? ¿Este trabajo afecta al proceso artístico y al

concierto o al disco? ¿Puedo contrastar mi resultado artístico sin tener en cuenta la influencia de este proceso de investigación? Mi pregunta, esta pregunta, transitará toda la tesis. Me decía que es bueno que haya una pregunta perenne, transitoria. Una reflexión continua para quien lea este trabajo.

Comenzamos en este momento la grabación de la entrevista. Cámara y café en mano. La presentación peculiar que hizo Fernando Hernández rondó en torno a su dedicación a la cultura visual y los procesos humanos. “Si una investigación no te hace mejor persona no es una buena investigación”.⁶⁵

Hablamos sobre las herramientas que se usan en la etnografía y su aceptación en el contexto científico. Me comentó la fortaleza del paradigma realista (que es como una religión) y el problema derivado de la integración de estas nuevas ciencias en la investigación: “es que nosotros no estamos trabajando con las proteínas de la leche, no trabajamos con la idea de la reproductividad de un tipo de fenómeno, trabajamos con la experiencia de los seres humanos”.⁶⁶ Para eso se necesita entrar en otra dinámica, el relato de lo que se vive pasa a ser el proceso de la investigación, el lector ha de pensar que estuvo allí sin estarlo. En ciencias sociales se han buscado números para tomar decisiones, “pero los números no cambian la realidad sin ninguna interpretación, en las ciencias sociales si no hay interpretación no hay investigación”.⁶⁷

Le manifesté mi admiración por las investigaciones basadas en las artes que promulga y bien conoce Fernando Hernández. Le preguntaba cómo trabaja desde la etnografía a la educación y me planteó la necesidad de la relación con el campo, “el campo para el etnógrafo tradicional es donde vivía el exótico, pero también puede llegar a ser tu propio proceso, el campo se abre desde lo exótico hasta lo cotidiano”.⁶⁸ Si no se observa lo que sucede en nuestro entorno no podemos comprender cómo nos afecta.

⁶⁵ F. Hernández en el minuto 2'01'' <http://politube.upv.es/play.php?vid=51614> (EF1).

⁶⁶ Minuto 4'02'' de su entrevista (EF1).

⁶⁷ Minuto 6'40'' de su entrevista (EF1).

⁶⁸ Minuto 10'01'' de su entrevista (EF1).

Me comentó el concepto de *microetnografía* “que tiene que ver con el tiempo que estás en el campo”.⁶⁹ La etnografía no sólo es la presencia sino todo lo que la nutre. Escribir en primera persona y acceder a un tipo determinado de artistas requiere de su utilización, de investigar en poco tiempo una realidad.

“La escritura en primera persona no es una confesión”.⁷⁰ La finalidad de eso es hacer literatura pero la investigación no es confesional, “cuando el yo entra en investigación hay que ponerlo en contexto, el relato autobiográfico no es un relato de lo que me pasó, sino la relación de lo que me pasó y las circunstancias en las que me pasó. Lo individual es público”.⁷¹ A partir del relato de un individuo se puede aprender si se le relaciona con la historia, considerando los modelos presentes en cada momento. En ese momento me comentó la dificultad que conlleva hacer autoetnografía.

Pasamos a hablar del tema de la investigación visual y el relato visual. La investigación visual considera muchos elementos que no son objeto de esta tesis. El resumen visual que quiero presentar no será un relato visual porque lo que pretendo es fomentar en el público una narrativa realista. Le comenté la necesidad de complementar mi trabajo con elementos audiovisuales con la intención de ver y escuchar las influencias que he tenido haciéndolo. Le decía que quiero hacer cómplice al lector de esta tesis de mi experiencia... me interrumpió: “La incomplitud. Es importante que anuncies en tu tesis que yo nunca podré llegar a tu experiencia. Mi escucha de tu música me llevará a un lugar que tú nunca has previsto”.⁷² Me propuso en ese momento hacer alguna lectura sobre fenomenología.

Pasado y presente. Dos líneas curvas que nacen del presente hacia la propuesta actual y mi experiencia. ¿Cómo hago un relato de vida en primera

⁶⁹ Minuto 11'30'' de su entrevista (EF1).

⁷⁰ Minuto 13'58'' de su entrevista (EF1).

⁷¹ Minuto 14'33'' de su entrevista (EF1).

⁷² Minuto 19'34'' de su entrevista (EF1).

persona? ¿Cómo me entrevisto a mi mismo? “Lo mismo que se hace un autorretrato. Eso forma parte de una puesta en escena. Creo que tienes que hacer un guión previo de lo que vas a trabajar y que una tercera persona entre en diálogo contigo, que tú cambies de papel”.⁷³

Le preguntaba sobre las herramientas que uso en mi trabajo. La autobiografía tecnográfica: “te sugeriría que hagas un relato que sea intertextual, que narres esos eventos, escenas, momentos claves en tu proceso y al lado haces un montaje con imágenes o textos, un relato en paralelo”.⁷⁴

Autoetnografía y autobiografía. Hablamos sobre cuál es el proceso de fabulación en la autobiografía y la necesaria recurrencia a la memoria. “Todo relato es ficcional, lo que pasa es que nosotros en investigación intentamos hacer ficciones verosímiles. El formato del relato puedes elegirlo como quieras”.⁷⁵ Me habló sobre algún ejemplo de relatos de ficción haciendo literatura y no sociología, sobre esa frontera interesante en la que se elude la espontaneidad. Que prime la imperante necesidad de la planificación y el control. “La investigación artística se caracteriza por dar cuenta del proceso”.⁷⁶ Me insistió sobre la importancia de cuál fue mi cocina, cómo construí eso. Cómo construyo el relato es más importante que el propio relato. La improvisación incluso en música está controlada y preestablecida. Acabamos la conversación agradeciéndole la disponibilidad para ayudarme en todo este trabajo que llevo a cabo.

Respondiendo a los primeros problemas

“Desde los años setenta, los estudios narrativos han ganado importancia en diversos contextos disciplinarios como una fructífera perspectiva de investigación social cualitativa. Desde el análisis de cuentos infantiles y de relatos orales por parte de la literatura y los estudios del folklore, éstos se han expandido hacia el

⁷³ Minuto 28'01'' de su entrevista (EF1).

⁷⁴ Minuto 23'20'' de su entrevista (EF1).

⁷⁵ Minuto 1'18'' de su entrevista en <http://politube.upv.es/play.php?vid=51615> (EF2).

⁷⁶ Minuto 4'10'' de su entrevista (EF2).

registro y comprensión de las historias o relatos que personas, grupos e instituciones elaboran sobre sus experiencias, concertando el interés de los científicos sociales y evolucionando a través de sus prácticas investigativas” (Bernasconi, 2011: 10). No existe duda alguna hoy sobre la validez científica de estos métodos, procesos narrativos como la autobiografía o la historia/retrato de vida, en antropología, comunicación, economía, historia, literatura y sociolingüística, economía y educación, entre otros.⁷⁷

Me preguntaba ya en la introducción sobre las diferencias metodológicas entre la autobiografía y la historia-de-vida (mi relato de vida). Son muchas y esenciales. Tengo que valorar si quiero una narración basada en la reflexión de un relato autobiográfico o en la falta de espontaneidad de una narración en forma de relato de vida. Además he de valorar el condicionante de realizar estas acciones en un proceso autoetnográfico, donde yo soy investigado e investigador al mismo tiempo.

“Si la narrativización es una forma de vida social, un género de enunciación de acciones y representaciones de mundo y un recurso para conocer, entonces, la acción social y la cultura pueden ser aprehendidas a través del estudio de los relatos que sobre ellas elaboramos” (Bernasconi, 2011: 14). Así es como pretendo acercarme a mi pasado, desde el deseo de contarlo y escribirlo. Narrarlo usando las herramientas adecuadas.

Anteriormente destacaba la importancia de dos herramientas metodológicas: el relato de vida y la autobiografía. Como nos dice Carles Feixa “La imaginación autobiográfica es la capacidad para cooperar en la construcción de una escritura de la vida abierta y sugestiva, fruto del diálogo entre un observador y un observado, capaz de ayudar a comprender un tiempo y un espacio humano, de leer una historia social a través de una historia de vida” (Feixa, 2011: 135). Nos cuenta el autor de este artículo sobre la utilidad de la historia de vida y la justificación de las autobiografías como instrumentos fundamentales de la

⁷⁷ Véase al respecto la bibliografía citada por Bernasconi (2010:10).

investigación social. Cómo la historia de vida se puede tratar como una novela o película pero en la que siempre debe primar el diálogo: “Por ello la *imaginación autobiográfica* remite siempre a la *imaginación dialógica* de la que habló hace tiempo Mijail Bakhtin.⁷⁸ Las propias formas de aparición y reconocimiento de los protagonistas, así como el carácter dialógico de la relación con los autores de las biografías y la representación de esta relación en la escritura, pueden tener, sin duda, un mayor potencial de desarrollo” (Feixa, 2011: 156).

“En sociología, como en otras disciplinas, la coyuntura actual está en el pluralismo de las teorías y de los métodos. También los relatos de vida, redescubiertos al fin, son utilizados de múltiples maneras” (Bertaux, 1980: 1)⁷⁹. Para Bertaux es importante la distinción entre relato de vida e historia de vida: “la lengua inglesa dispone de dos palabras, relato (*story*) e historia (*history*). Tras un largo periodo de indecisión terminológica, el sociólogo norteamericano Norman K. Denzin propuso una distinción, que creo que debe ser retomada, entre *life story* (relato de vida) y *life history* (historia de vida). Con el primero de estos términos, designa la historia de una vida tal como la cuenta la persona que la ha vivido” (Bertaux, 1980: 3). En este sentido entiendo mi *life story*, mi relato de vida, no como una minuciosa descripción de todo lo por mí vivido. Es necesario acotarlo a lo estrictamente profesional y a un período determinado de tiempo.

El mismo autor incide en que “es sin duda la autobiografía escrita la que constituye la forma óptima de relato de vida, ya que la escritura lleva a la constitución de una *conciencia reflexiva* en el narrador” (Bertaux, 1980: 9). No obstante en este trabajo recurro a la autobiografía, consciente y reflexiva, y también a ese relato de vida, espontáneo y directo. Confío en ambas propuestas de método por las peculiaridades de cada una de ellas. Tanto la reflexión como la espontaneidad son características que, a mi entender, ensalzan el arte musical. A ellas he recurrido en mucho momentos de mi pasado musical (y aun hoy en mi

⁷⁸ En referencia del autor a *The Dialogical Imagination*. Austin, University of Texas Press, 1994.

⁷⁹ Las páginas de referencia del artículo citado son las correspondientes a la traducción del artículo de Daniel Bertaux realizada por el TCU 0113020 de la Universidad de Costa Rica en *Proposiciones* 29, marzo 1999.

presente sigo siendo una conjunción de artista que viaja muchas veces entre la reflexión y la improvisación). De ellas quiero aprender mediante el relato de vida y autobiografía.

Para elaborar mi autobiografía recurriré a los métodos descritos por Oriana Bernasconi Ramírez (2011: 21). Pero no basta sólo con desear contar algo y hacerlo. En el marco de esta investigación es fundamental el análisis para poder llegar a las oportunas conclusiones. ¿Cómo lo haré? Para ello tengo que “distinguir seis elementos como componentes de una narrativa completa: 1) Un resumen que contenga la sustancia del relato, 2) Orientación (en tiempo, espacio, situación, participantes), 3) Acciones o secuencia de eventos, 4) Evaluación (que otorga el significado y la importancia de los eventos y/o la actitud del narrador con respecto a ellos), 5) Resolución (que pasó finalmente) y 6) Coda-nombre-título (una reflexión que nos trae de vuelta al presente)”. Evidentemente todo ello adaptado a mi propia circunstancia y al objeto de esta tesis. Así pues, he de entender el análisis de mi autobiografía o mi relato de vida como un *autoanálisis*.

Una estructura narrativa puede ser analizada por otro desde diversas perspectivas, ya bien sea mediante “el análisis temático en el contenido de la narrativa y su relación con recursos lingüísticos y culturales disponibles en esa sociedad”, también mediante “el *análisis estructural* del relato, atendiendo a la organización, género, formato y personajes de la historia”, o por “la perspectiva *dialógica*” entre el entrevistado y el entrevistador (Bernasconi, 2011: 22). La peculiaridad de mi trabajo me hace promover elementos de análisis que conjuguen todas las posibilidades que tenga a mi alcance. Me centraré más en el contenido que en el continente. Intentaré analizar más lo que digo que cómo lo digo.

Pero es que “los enfoques narrativos no siempre representan una perspectiva adecuada para el estudio de la vida social. No lo son por ejemplo, cuando interesa estudiar prácticas, es decir, el modo en que las personas hacen determinadas actividades. En estos casos se debiera al menos combinar etnografía con entrevistas narrativas a modo de evaluar el significado que los agentes dan a

sus prácticas y contrastarlo con las interpretaciones a las que arriba el equipo de investigación” (Bernasconi 2011: 30). En consecuencia las herramientas deben ser diversas. No sólo el enfoque narrativo sino la documentación que aporte y las entrevistas que realice a personas de mi entorno, que hayan estado vinculadas a mi pasado artístico, completarán la diversidad de herramientas necesarias para el análisis que pretendo de mi experiencia. Todo es importante. Espero que ese conjunto de información me permita aproximarme a esa forma de trabajar, de crear, de acercarme a la música. Un estilo que seguro me caracteriza e impregna a todos los músicos y profesionales que trabajan en mi entorno.

Me planteo entonces una metodología que use como herramienta etnográfica la autobiografía, asumiendo que realizaré con ella una descripción meditada de mi pasado. También recurriré a mi relato de vida entendido como una espontánea narración a una tercera persona de partes esenciales de mi historia profesional. Todo ello conjugado con la oportuna documentación en forma de audiovisual, críticas de discos o conciertos, declaraciones, recuerdos fotográficos, etc. y las entrevistas antes mencionadas.

Y en el apartado autoetnográfico también me planteaba estas cuestiones: ¿cómo registro mi experiencia y cómo la narro? Esas eran mis primeras preguntas en esta tesis. Para registrar mi experiencia opto por realizar un diario del proceso de ensayos y conciertos del repertorio a interpretar. Al mismo tiempo apporto grabaciones audiovisuales del proceso, con mis reflexiones al respecto, e incorporo entrevistas con los intérpretes (instrumentistas y cantantes). Y es que el uso de las herramientas es imprescindible en cualquier investigación: “sería muy difícil avanzar y transmitir este trabajo tan autoreflexivo sin ellas, pues además de herramientas clásicas —diarios, fichas, de trabajo, notas de laboratorio, etc.— son esenciales las grabaciones audiovisuales convencionales y los medios informáticos —montajes especiales, diarios digitalizados, etc.—” (Zaldívar, 2010a: 125).

¿Y qué modelo narrativo puedo usar? “Aun tenemos hoy pocos modelos y casi todos prestados de otros campos científicos —la narración autoetnológica, los relatos evocativos o las imágenes de la etnografía visual...—” (Zaldívar, 2010a: 126). Pero siempre tendré que preservar estructuras abiertas en mi modelo de narración: “Es característico de la etnografía el retardar al máximo la producción de estructuras cerradas de ordenación o comprensión de la información, pues así impedimos que nuevas informaciones puedan entrar a modificar o formar parte de ellas. Las estructuras cerradas trabajan en contra del interés dialógico” (Velasco y Díaz de Rada, 1997: 127).

Cronograma del proceso (auto)etnográfico

La realización de esta tesis conlleva un trabajo permanente de análisis del pasado que se realiza paralelamente al propio proceso autoetnográfico y el cronograma con el que se desarrolla. Durante la investigación se realizan una serie de acciones para permitir el análisis del pasado y que se concretan en:⁸⁰

- a) Autobiografía y relato de vida.
- b) Documentación complementaria.
- c) Entrevistas a músicos y personas vinculadas a mi pasado artístico que complemente la historia narrada mediante mi relato.

Por otra parte el cronograma del proceso autoetnográfico es el siguiente: desde el mes de marzo de 2011 comienzo un diario escrito en el que anoto mis impresiones (incluso mis dudas) y las decisiones que voy tomando respecto a cuestiones de interpretación, partituras, selección de cantantes, etc. Todas estas decisiones son fundamentales para el proceso de creación y conjugan tanto elementos de interrelaciones humanas entre los artistas como elementos puramente musicales o relativos a la interpretación. Se incluyen todas ellas en el apartado titulado “declaración de intenciones” (expuestas en el capítulo correspondiente de este trabajo), que se postulan como un manifiesto personal de

⁸⁰ La descripción de estas acciones se ha realizado en el capítulo “Describiendo la ruta”.

objetivos antes de iniciar el proceso de investigación y que me sirven para hacer una comparación de coherencias entre mi voluntad y el resultado obtenido. Durante esos meses realizo las entrevistas a Maricarmen Gómez Muntané y Josep Lluís Sirera y anoto mis reflexiones al respecto en el mismo diario. Intentaré conseguir una entrevista con Ferran Adrià.⁸¹ Creo también conveniente incorporar material audiovisual con entrevistas a los músicos que van a interpretar el repertorio, todo ello antes de empezar a hacer sonar la música.

Pero tengo que saber que “la etnografía no consiste sólo en hacer entrevistas, observaciones o análisis de contenidos, sino en realizar éstas y otras operaciones (cualitativas y cuantitativas) con la intención de ofrecer interpretaciones de la cultura” (Velasco y Díaz de Rada, 1997: 126). Para ello confecciono mi *diario de campo* con el “registro de actividades, formulación de proyectos inmediatos, comentarios al desarrollo de la investigación, registro de observación de acontecimientos, registro de conversaciones casuales, entrevistas, comentarios a lecturas, nuevas hipótesis e interpretaciones y la (auto)evaluación: necesidades, resultados del proceso” (Velasco y Díaz de Rada, 1997: 97). Y como explican los mismos autores (1997: 128) partiendo del *trabajo de campo*, o sea mi propia experiencia, se pasa de la presencia a la interacción, derivando en la *mesa de trabajo*, donde la interacción se convierte en registro (*diario de campo*), el registro en contenido (análisis, definiciones y cuadros sinópticos) y el contenido en texto (redacción, edición, discusión y glosado del diario).

Estaremos en el mes de mayo de 2011. En este momento pretendo hacer una grabación íntegra de todo el proceso de ensayos y un diario con reflexiones sobre el proceso de montaje de las ensaladas, analizar las decisiones tomadas, comparar con mi *declaración de intenciones*, ver la evolución musical, estado de satisfacción con los resultados que se van obteniendo o el nivel de relación humana entre los músicos. Todo para desembocar en el ensayo general que se realizará antes del primer concierto y en el que volveré a la herramienta de la

⁸¹ En el mes de febrero de 2011 me puse en contacto con Ferran Adrià sugiriéndole que escribiese un texto sobre las ensaladas musicales y gastronómicas. Aceptó el encargo y se me entregó en la primavera de 2012.

entrevista con los músicos. La primera actuación se realizará en Alcalá de Henares el 30 de junio. En este caso con una formación musical reducida de cuatro cantantes y cinco instrumentistas, al igual que para el segundo concierto en Praga. Es un momento determinante en el proceso de investigación. Es el primer punto de inflexión, la primera prueba de fuego. Sigo con mi diario, en este caso incluso está bien decir que será de viaje, recoger las impresiones en el coche o el avión hacia los lugares del concierto, el estado de la cuestión en los momentos previos a cada actuación, anotar mis reflexiones sobre el proceso, mis observaciones o mis dudas.

Llega el momento del concierto. Es importante que lo registre todo. Las opiniones de los músicos y de los organizadores ¿cómo puedo hacerlo? No creo conveniente pasar un cuestionario o realizar una encuesta a todo el público asistente al concierto, no formo parte de la organización del mismo y seguramente me representaría más problemas que beneficios. Opto entonces por realizar una encuesta sólo a un número determinado de asistentes, sobre todo enfocada a responder a mis preguntas para medir el grado de comunicación que se ha podido alcanzar con el público y ver si conseguí o no aquello que pretendía transmitir.

Intentaré recurrir a la encuesta como “método de investigación capaz de dar respuestas a problemas tanto en términos descriptivos como de relación de variables, tras la recogida de información sistemática, según un diseño previamente establecido que asegure el rigor de la información obtenida” (Buendía y otros, 1998: 120). De este modo puede ser utilizada para entregar descripciones de los objetos de estudio, detectar patrones y relaciones entre las características descritas y establecer relaciones entre eventos específicos. Esta herramienta cuantitativa la utilizaré sólo para complementar mi método y exclusivamente para recoger opiniones posconcierto.

En ese sentido y para poder contrastar las respuestas prefiero utilizar los reactivos de escala entendidos como “un conjunto de reactivos verbales ante los cuales un individuo responde expresando grados de acuerdo o desacuerdo, o algún

otro modo de respuesta. Los reactivos de escala tienen alternativas fijas y colocan sobre algún punto de la escala al individuo que responde” (Kerlinger, 1997: 502).

En general, toda planificación de una encuesta debe responder a tres principios básicos: propósito que se persigue, población a la cual va dirigida y recursos materiales y humanos con los que se cuenta. Mis pretensiones al respecto deben ser discretas y humildes, ya que sus resultados no son el objeto principal de esta investigación y a priori ya tengo dudas de incluso recurrir a esta herramienta metodológica.

¿Por qué no poner en práctica el cine etnográfico? Aprovechando que tengo que ofrecer tres conciertos con el repertorio de las ensaladas voy a hacer un registro audiovisual de los mismos. *“Probablement la identificació més directa — i popular, de vegades— que es fa de l’antropologia (audio)visual és amb el cinema etnogràfic. És a dir, l’ús de la imatge com a transmissora del discurs antropològic, en paral·lel a una recerca informada i documentada”* (Català, 2010: 86). La inclusión de medios audiovisuales enriquecen el estudio etnográfico y permiten, en este caso, la observación del autor del mismo. Me convierto así en observador del conjunto y de mí mismo, lo que espero que me facilite el análisis del acto: *“l’enregistrament de fets socials facilita l’anàlisi de la complexitat de l’experiència etnogràfica, en primera persona, perquè inclou els filmats i qui els filma. Això és, possibilita, amb d’altres paraules, la comprensió de la intersubjectivitat latent en tota investigació”* (Català, 2010: 87).

La necesidad de inclusión de elementos audiovisuales en todos los trabajos vinculados a la etnografía es cada vez más latente y en mi caso concreto la presencia de la cámara no va a modificar el hecho social del concierto, no influirá en los resultados del mismo, por lo que me permitirá grabar las actitudes, la comunicación no verbal, la puesta en escena, la interacción entre los músicos y tal vez detalles que yo, como parte, no pueda ver en el momento de la actuación. *“...a cavall entre els segles XX i XXI, es podria estar temptat de dir que una etnografia sense recull fotogràfic, sense gravacions de so i/o d’imatge, és, en el*

fons, una etnografia coixa ...actualment etnografia i audiovisual són companys inseparables en una recerca, sigui del tipus que sigui” (Català, 2010: 92).

Los documentos audiovisuales artísticos utilizados al modo etnográfico, como cualquier estudio en este ámbito, deben seguir una metodología rigurosa fruto de la voluntad del realizador: *“en aquest sentit, des dels anys 60 hi ha un cert acord en el fet que les pel·lícules etnogràfiques incorporen un cert grau de reflexió entorn a l'encontre de mirades i l'alteritat, i en això hi ha cineastes —i literats!— que han esbossat molta sensibilitat etnogràfica, fins i tot en productes totalment de ficció” (Català, 2010: 92).*⁸²

Al preguntarle a Honorio Velasco sobre la utilización de elementos audiovisuales en mi trabajo me dijo que la antropología ha evolucionado mucho y que ahora se aceptan incluso tesis en formato audiovisual. “La información en soporte audiovisual ha dejado de ser sólo un instrumento y ha empezado a parecer como discurso principal”.⁸³ Se tendrán que replantear las direcciones de las tesis y estimular a que se trabaje en esa dirección, me comentaba. Una posibilidad es la de construir una parte de la tesis con soporte audiovisual que sustente la escrita y en ese sentido pretendo presentar la mía.

De nuevo vuelvo a mi diario y al ensayo y concierto que realizaré en el Patio del Castillo de Peñíscola el día 3 de agosto. Otro concierto, incorporación de más instrumentistas en escena. Veremos qué sucede. Iré narrando todas las experiencias y analizando cada una de las situaciones, decisiones, problemas o satisfacciones que vaya teniendo. Incorporaré mi análisis de la situación e intentaré así responder a las preguntas que me planteaba al inicio de este trabajo sobre las influencias que ejerce mi experiencia en el nuevo proceso de creación musical, sobre la conveniencia o no de utilizar unas determinadas herramientas para su evaluación y todas aquellas que vayan surgiendo por el camino.

⁸² El capítulo dedicado a “El cinema etnogràfic en escena”, del que se sacan estas citas, en el libro de Català (2010) está firmado por Adrià Pujol, Andrés Antebi y Laura Cardús.

⁸³ (EH1 I parte) Minuto 25'33 de su entrevista en <http://politube.upv.es/play.php?vid=51745>.

Es este el momento de inflexión de este trabajo de investigación. En septiembre de 2011 leí mi trabajo de fin de máster y comenzó una nueva etapa. A partir de ahora el cronograma pasa por el seminario interdisciplinar que se realiza en Valencia en octubre y mi participación en una ponencia en la UAB. Después viene el concierto del Patriarca de Valencia (diciembre 2011) y la grabación del disco y del videoclip en enero de 2012. Entonces entraré en el proceso de producción y edición con la intención de poder presentar el disco, resultado artístico de esta investigación, en mayo de 2012.

No se cerrará este trabajo con la presentación del disco. Durante este año seguiré viendo cómo evoluciono en el proceso de creación e intentando desvelar mi pasado mediante la redacción de mi autobiografía. Será septiembre de 2012 un momento importante en el que se celebren los XXV años de Capella de Ministrers. Los actos organizados al respecto me permitirán recordar y redondear ese proceso de memoria necesario para narrar el pasado. Espero a partir de esas fechas poder ir descubriendo elementos que identifiquen mi estilo y que clarifiquen mi proceso.

Desde el pasado al experimento artístico

Pretendo con esta metodología tener dos estadios para el análisis. El primero de ellos el que me depare el estudio del pasado mediante herramientas como el relato de vida, las entrevistas y las fuentes documentales. El segundo el que me depare la autoetnografía desde mi diario de campo, el cine etnográfico, las grabaciones audiovisuales y las oportunas herramientas etnográficas de las que me nutro en esta investigación.

Trabajar con la cámara y el ordenador me supone un reto. “La cámara, como el lápiz, es un instrumento del pensamiento, sin embargo, los procesos que mueven la cámara o el lápiz no son idénticos y el tipo de transformación de la información tampoco. La cámara modifica el procedimiento de trabajo del investigador en el campo y después del trabajo de campo” (Ardèvol, 1994: 162).

En primer lugar, pretendo registrar en audio y vídeo todo lo que hago, grabarlo para testimoniarlo y usarlo como documento etnográfico. Deseo se complemente lo que se lee con lo que se ve. También deseo que esté patente en este trabajo el poder de la escritura. Requiere un gran esfuerzo plasmar y ordenar las ideas pero lo encuentro necesario en cuanto que clarifica las intenciones, los métodos y por ende facilita el análisis. No por ello renuncio a la imagen y el sonido. Se complementa este trabajo con un resumen audiovisual que se presenta como tal en el anexo 11. Su visualización hará entender más lo escrito y aproximará al lector a la vivencia que el autor de esta tesis ha experimentado en primera persona. También al resultado artístico del proceso de investigación.

¿Pero cómo me ejercito como documentalista audiovisual? “Los interrogantes son muchos cuando se plantea realizar una investigación con la cámara: ¿cuál es una posición objetiva para la cámara dado que la cámara se debe colocar en algún sitio?... al revisar después el material ¿cómo se hace la evaluación de los fragmentos que mejor representan una *verdad objetiva* y que deben ser empleados?” (Buxó, 1999: 92).⁸⁴ Son muchas las preguntas que me hago antes de iniciar esta investigación sobre cómo utilizar la cámara y cómo gestionar el material que grabe. Pensando también en que la objetividad no está condicionada desde el principio “pues la utilización de la cámara no perturbará más el medio que la presencia de un investigador/a” (Buxó, 1999: 92).

Espero y deseo que así sea ya que mi nueva faceta de entrevistador con cámara en mano difiere mucho del trabajo habitual de músico. Sé que tengo que tomar muchas decisiones a la hora de grabar y editar los audiovisuales. No sólo con los que yo haga sino también con aquéllos que realicen otras personas (grabación de un concierto y videoclip). Deseo que mi participación en todos estos procesos sea activa, tomando decisiones tanto en el momento de la grabación como en la postproducción de audio y vídeo.

⁸⁴ El capítulo dedicado al vídeo está desarrollado por Carmelo Pinto Baro.

En la tradición de la producción cinematográfica orientada hacia la descripción de pautas culturales convergen dos enfoques: el procedente de la teoría y práctica cinematográfica y el procedente de la antropología social y cultural. El cine documental, desde sus orígenes, ha desarrollado su propia búsqueda teórica y metodológica sobre cómo representar la realidad social, sin que esta búsqueda estuviera necesariamente conectada a los planteamientos de la antropología. Sin embargo, es indudable la existencia de una interrelación y de una misma preocupación por reflejar la vida social en ambos campos. El hecho de que el objeto de representación cinematográfica (las sociedades y las culturas humanas) coincida con el objeto de estudio de la antropología ha suscitado el acercamiento mutuo y también la polémica sobre la convergencia o divergencia de intereses (Ardèvol, 1996: 128).

En este trabajo no intento usar el cine etnográfico como herramienta que describa mi entorno social y la manera de llevar a cabo un proceso artístico. Sí que me permite tener claro desde el principio el uso que voy a dar a ese registro audiovisual. No pretendo hacer cine. No es mi intención ni el objeto de esta investigación confeccionar un documental de cómo yo realizo un proceso de creación.

“El cine o el vídeo etnográfico, tal y como lo vamos entendiendo, no es un producto que podamos interpretar por sí mismo, sino una forma de trabajar con y sobre un material audiovisual” (Ardèvol, 1996: 133). Me interesa por lo tanto en primer lugar dejar constancia visual del proceso que vivo a nivel documental. En segundo lugar poder mostrar al lector de esta tesis no sólo un trabajo escrito sino también un resumen que se vea y escuche, que muestra la verdad de lo vivido. En tercer lugar quiero utilizar ese material para su análisis. “La utilidad etnográfica de un vídeo dependerá del análisis del investigador y del proceso que rodea la construcción, organización y tratamiento de la información a través de la imagen” (Ardèvol, 1996: 133).

En el mismo sentido me parecen muy interesantes en ese sentido las palabras de Elisenda Ardèvol (1996, sin página) en referencia al cine reflexivo,

autoreflexivo y autobiográfico.

La reflexividad en el cine etnográfico tomará distintas orientaciones, pero se trata principalmente, de reflejar el proceso de producción en el producto. Esta corriente dará importancia a la subjetividad por encima del intento de una descripción neutral y pretendidamente objetiva. Esta orientación valora, por tanto, la autobiografía, la experiencia personal y la autoreflexividad; así como la explicitación de la metodología y de la posición teórica, ética y política del autor. Reflexividad supone pensar sobre el pensar, filmar sobre el filmar, mirar cómo miramos. En el cine etnográfico supone también investigar sobre el propio proceso de investigación, filmar la reacción del público frente a las películas, hacer etnografía sobre la propia etnografía. Reflexividad también significa examinar la antropología misma... El *cine reflexivo* defendido por Jay Ruby propondrá que el antropólogo o el realizador introduzcan en el film información sobre el propio proceso de producción y que sean explícitos sobre la metodología empleada. El proceso forma parte del producto y está explícitamente incorporado en él. La reflexividad en el estilo cinematográfico incluirá también la autobiografía y dará un papel cada vez más importante a la expresión de los sujetos en cámara sobre sus propias actividades y sentimientos —*cine autoreflexivo*. Interesa la propia experiencia y como ésta es narrada y organizada por el propio actor.

Es necesario que explique el método, la metodología que uso para el cine etnográfico, siendo consciente de la posición que tomo como “realizador, sujeto y objeto de conocimiento” (Ardèvol, 1994: 117). Así pues, el proceso para mis realizaciones audiovisuales debe seguir un método y evitar una “visión intuitiva o estética basada en *llegar-filmar-y-marchar*, que es la que rige la mayor parte de reportajes para televisión y algunas películas pretendidamente etnográficas” (Ardèvol, 1994: 145).

“Un film etnográfico, como una etnografía escrita, debe relacionar los comportamientos específicos observados a las normas culturales entendiéndolos en un contexto social y cultural” (Ardèvol, 1994: 145). Al mismo tiempo es conveniente que se sigan unas pautas y procedimientos preestablecidos para las

grabaciones con la consideración permanente del uso que se le va a dar a esas filmaciones. “Un principio básico en la etnografía es el holismo. Las cosas y los acontecimientos deben entenderse en su marco cultural, y esto puede lograrse cinematográficamente mediante la filmación de *cuerpos completos* y *procesos completos*. (Ardèvol, 1994: 146). Yo, como etnocineasta, debo filmar un acto de principio a fin para situarlo en el contexto, intentando así mostrar el todo de lo que ha sucedido. Adjuntar todo ese material grabado me permitirá analizarme, analizar actitudes, gestos. Vivir, analizar, revivir.

Con todas estas filmaciones confecciono un resumen que presento como anexo a esta tesis y que incluye la parte visual, el material de experimento, del proceso de investigación y reflexiones sobre el mismo. Ensayos, entrevistas, conciertos, viajes, conferencias, grabaciones, edición de disco... todo forma parte de ese *documental etnográfico* que, desde mi modesta posición, presento junto a la totalidad de las grabaciones que realizo. Todo ello con el propósito de que cumplan la triple intención de servir de documento etnográfico, ser complemento audiovisual para el lector de este trabajo de investigación y herramienta de análisis autoreflexivo para quien realiza esta tesis.

Paralelamente, y para ilustrar la lectura de esta investigación, he creado un espacio en *politube* (herramienta de la *Universitat Politècnica de València* donde se pueden descargar vídeos para su posterior visualización). Allí se podrán ver y escuchar pequeños fragmentos ilustrativos de las grabaciones que realizo.⁸⁵ Recomiendo dos formas de acceder a dichas grabaciones: la primera de ellas para los que lean este trabajo en soporte papel es abrir el sitio <http://politube.upv.es/memberprofile.php?uid=29867> e ir consultando los vídeos que vaya referenciando en el trabajo de entre el listado general. La segunda, para aquellos que lean el trabajo en PDF, simplemente hay que *pinchar* en el correspondiente vínculo para acceder al vídeo, según vayan apareciendo las referencias en el trabajo. Espero así cumplir uno de los objetivos de esta tesis en cuanto a la

⁸⁵ Los vídeos nunca serán superiores a 300MB y están en formato *mp4*. Para la protección de datos y la privacidad de los mismos sólo se puede acceder a ellos mediante el correspondiente vínculo, y no forman parte del sistema de búsqueda general de *politube*.

innovación en materia tecnológica y respecto al complemento audiovisual a la lectura del mismo al permitir que muchas referencias visuales y auditivas que cito se puedan ver y oír mediante estos vínculos.

Solucionando problemas de método

Ya he explicado la metodología que pretendo utilizar en este trabajo pero en la práctica ¿cómo realizar las tablas de comparación e identificar los ítems posibles de ser cotejados? Fernando Hernández me sugería en su entrevista realizar una tabla para identificar los ítems que iré descubriendo en el proceso. ¿Cómo comparo mi experiencia con mi vivencia? le preguntaba. “Tu puedes transformar eso en mapas conceptuales, de una manera gráfica. Marca palabras clave y compara”.⁸⁶ Me recomendó formas de representación visual de análisis cualitativo.

Me proponía Honorio Velasco en su entrevista transformar el texto en discurso académico para después generar categorías. Una primera forma de clasificar es con grandes bloques categóricos identificados visualmente. Luego hay que buscar categorías más finas “categorías *emic* en las palabras, que se convierten en *etic*”.⁸⁷ Se pueden marcar esas palabras incluso en el propio diario de campo. Ahora necesitas una construcción teórica para hacer el paso posterior que te permita tener argumentos. “Para este asunto tienes que leer”.⁸⁸ Así el profesor Honorio Velasco me sugería leer para que los autores me iluminen para desarrollar mis categorías, ir construyendo arquitectónicamente este conjunto que se inspira en la lectura, ya bien sea académica o de historia social. Me decía que a él le venían las ideas leyendo. Mantener la mente abierta para captar el contexto, me proponía. Desde ahí es desde donde sale el análisis. “También tendrás que pronunciarte sobre las opciones que tienes, saber lo que se quiere o lo que no”.⁸⁹

⁸⁶ Minuto 6'36'' de su entrevista <http://politube.upv.es/play.php?vid=51615> (EF2).

⁸⁷ Minuto 13'43 en (EH2 II parte).

⁸⁸ Minuto 15'15 en (EH2 II parte).

⁸⁹ Minuto 19'27 en (EH2 II parte).

En ese sentido establezco una serie de 24 puntos característicos de mi manera de trabajar, para buscar en ellos coherencias desde mi pasado a mi nueva experiencia artística. Subrayaré así lo por mi expresado en relación a los siguientes temas:⁹⁰

1. Pretensión del **lenguaje musical**: armonía, creatividad, felicidad, belleza, poesía, complejidad, magia, humor, provocación, cultura.
2. Música, músicos y colaboradores de máxima **calidad artística y académica**.
3. **Conocimiento de la técnica** de cada época para poder interpretar el repertorio y la selección de los adecuados músicos para el mismo.
4. Idéntica **integración en el proyecto de los autores**, independientemente de su aportación.
5. Uso de **fuentes** originales (facsimiles o edición *urtext*) y **herramientas** adecuadas (instrumentos de época).
6. Preservación de **la pureza del sonido original** con la transformación necesaria para que se pueda presentar ante el público actual.
7. Las **técnicas de ensayo e interpretación**, desde la formación clásica a la especialización, entendidas como un patrimonio que el músico debe saber aprovechar al máximo.
8. Como ha sucedido a lo largo de la historia en la mayoría de los campos de la evolución humana, **las nuevas tecnologías son un apoyo para la investigación** de la música.

⁹⁰ Idea extraída del texto de Ferran Adrià en “Una síntesis de nuestra cocina” en www.elbulli.com (anexo 13).

9. Ampliación el concepto de interpretación y **colaborar con otras ramas artísticas**: cine, danza, poesía, pintura, fotografía...
10. La información que da una obra musical **se disfruta a través de los sentidos** (no sólo el oído); también **se disfruta y racionaliza con la reflexión** y la lectura (ediciones discográficas): el sexto sentido.
11. **Los estímulos de los sentidos no sólo son auditivos**: se puede jugar igualmente con el olfato y la vista. Los sentidos se convierten en uno de los principales puntos de referencia a la hora de percibir la música. Es importante la conjugación de la música con el espacio arquitectónico y con su historia.
12. **La búsqueda técnico-conceptual** es el vértice de la pirámide creativa.
13. **Se propone una idea y se cuaja en equipo**. La investigación se afirma como necesaria para la evolución personal y profesional.
14. Las barreras entre **autenticidad y espectáculo**. Cobra importancia la reinterpretación, la nueva lectura de la obra.
15. **La estructura clásica de la música se rompe**: la presentación y la puesta en escena busca romper esquemas y barreras para aproximarse al público.
16. Se potencia una nueva manera de *servir* la música. **Se produce una actualización del concepto de concierto**. En la sala el músico se integra e integra a los oyentes.
17. Lo autóctono como estilo es un sentimiento de **vinculación con el**

propio contexto geográfico y cultural, así como con su tradición musical.

18. La **música de otros países** se somete a los mismos criterios de interpretación.
19. Dos grandes caminos para alcanzar la armonía en un concierto o disco: a través de la **memoria** (conexión con lo autóctono, con el patrimonio), o a través de **nuevas creaciones**.
20. **Lenguaje propio** cada vez más codificado y basado en la experiencia, que en algunas ocasiones establece **relaciones con el mundo y el lenguaje del arte**.
21. La concepción de los conciertos está pensada para que **la armonía funcione** también en espacios reducidos y con pocos músicos.
22. El **espectáculo y la performance, son completamente lícitas**, siempre que no sean superficiales y encuentren sentido en el entorno histórico y musical que se presenta.
23. **El grupo es el mayor exponente de Capella de Ministrers**. La estructura está viva y sujeta a cambios.
24. **El conocimiento y/o la colaboración con expertos de los diferentes campos** (cultura, gastronomía, historia, diseño, danza, teatro, etc.) es primordial para mi progreso y el del proyecto Capella de Ministrers. En especial, la cooperación con la comunidad académica. **Compartir estos conocimientos entre los profesionales de la música contribuye a dicha evolución.**

Del qué, por el dónde, al cómo y el con qué

Me preguntaba al inicio de este capítulo introductorio a la tesis sobre el nivel de coherencia que existe entre mi práctica en torno a la interpretación de la música con criterios históricos y la nueva propuesta de trabajo sobre unas ensaladas renacentistas de Flecha y Cárceres. ¿Cómo influye mi experiencia en un nuevo proceso de creación y qué herramientas utilizo para registrarla y narrarla? También si es bueno el modelo por el que opto en los ensayos de la misma y qué influencia ejerce sobre una nueva propuesta interpretativa mi experiencia musical. ¿Puedo hablar de un estilo y proceso que caracterice mi manera de reinterpretar la música del pasado, de un estilo propio que me identifique como artista?

Así viajo desde la hipótesis inicial al estado de la cuestión, desarrollando una metodología adecuada, con las herramientas oportunas que me brinda la etnografía y que promueven el desarrollo adecuado del trabajo de investigación y sus necesarias conclusiones. He visto los trabajos realizados en los campos académicos a los que me refiero y desde esa hipótesis inicial promuevo esta investigación, una vez argumentado ya el sentido de la misma. Para ello recorro a las fuentes citadas y a mi experiencia. Desde la etnografía y las diversas herramientas que me proporciona esta ciencia realizo un análisis de mis procesos creativos pretéritos para intentar definir un estilo artístico propio. Después promuevo un experimento, una vivencia artística, en torno a un nuevo proceso musical con el que validar ese estilo personal de abordar la música.

Las preguntas que me planteo buscan en el pasado y mi experiencia, como fuentes de investigación, una respuesta mediante el análisis. Para el *cómo* y el *con qué* recorro a la etnografía: relatos de vida, autobiografía, experiencias, evidencia documental y entrevistas para mi pasado.

Diario de campo, grabaciones audiovisuales, entrevistas, encuestas, reflexiones y la continua autoevaluación son las herramientas que uso para mi experiencia sobre el nuevo proceso creativo con las ensaladas de Flecha y

Cárceres. Todo ello desde la identificación de mi estilo artístico, que pretendo que esté al finalizar la historia de mis procesos creativos, hasta la ratificación del mismo con el experimento en torno a las ensaladas de Flecha y Cárceres.

Las conclusiones parciales que vaya obteniendo permitirán generar el apartado de conclusiones finales en el cual responderé a las preguntas planteadas en el inicio de esta tesis para así definir la existencia y descripción de un estilo artístico propio. En todo caso las dudas que se planteen en las conclusiones de esta tesis serán propuestas como posible campo de estudio para futuras investigaciones.

“No sé si todo trabajo de investigación precisa de una justificación que lo valide. Sí creo que una tesis doctoral la precisa más allá de que todo acto de cultura, y la investigación académica evidente y cualificadamente lo es, supone un beneficio social. En realidad una investigación bien hecha supone un ofrecimiento a la sociedad o, más propiamente, un retorno, pero muchas veces tan difuso e inapreciable que apenas se puede cuantificar, ni medir o apreciar de modo alguno” (Lorenzo, 2004: 15).

“No creo mucho en el futuro,
me importa más lo que nos pasa ahora,
y también lo que nos pasó ayer,
porque eso lo acaba explicando todo”
(Mario Vargas Llosa).⁹¹

LA HISTORIA DE MIS PROCESOS CREATIVOS

Buscando un estilo propio

ANÁLISIS

El proceso metodológico propuesto promueve el conocimiento del pasado para poder ser comparable con la nueva acción artística que estoy llevando a cabo en torno a cuatro ensaladas musicales de Flecha y Cárceres. Como se explicó en la introducción y el estado de la cuestión de esta tesis el primer paso era describir

⁹¹ Declaraciones en una entrevista concedida para el dominical de *La Vanguardia* el 16 de abril de 2012. <http://www.lavanguardia.com/magazine/20120413/54284419635/mario-vargas-llosa-la-civilizacion-del-espectaculo.html>

ese pretérito con herramientas etnográficas. Ya vimos que eran diversos los métodos a los que el investigador puede acceder para la recogida de datos en su proceso etnográfico y que podían ser recogidos en “forma de notas de campo, en anotaciones de diarios, en transcripciones de entrevistas, en observaciones de otras personas, en acciones de contar relatos, de escribir cartas, de producir escritos autobiográficos, en documentos, en materiales escritos como normas o reglamentos, o a través de principios, imágenes, metáforas y filosofías personales” (Larrosa, 1995: 22).

Éste es un capítulo en el que me propongo como objetivo elaborar una tabla de ítems reconocidos o reconocibles que identifiquen un estilo de trabajo y que lleven a mostrar elementos de coherencia de un método posible de ser comparado con una acción presente. Para ello recorro a cuatro herramientas etnográficas que validen el análisis de mis procesos creativos en pretérito.

De entre las herramientas etnográficas que uso para este fin dos son la autobiografía y el relato de vida. A ellas tengo que ponerles límites, definir lo que se pretende con su uso y contextualizarlas. “El proceso: la elaboración de las autobiografía. Al iniciar el proceso de construcción de nuestras autobiografías profesionales dedicamos varios encuentros a consensuar y definir cómo llevar a cabo esta tarea”. (Hernández, 2011: 49).⁹² Los objetivos que me planteo como ejes sobre los que desarrollar mis relatos son los siguientes:⁹³

- a) *Respecto a la escritura autobiográfica o cómo poner por escrito la propia historia profesional.* Se tratará de recurrir a la memoria mediante una narración con buena dosis de reflexividad y recomposición de mi propia trayectoria. Tendré que elegir unos ejes donde centrarme. Desde el presente a mis inicios con Capella de Ministrers. Cómo decido mis proyectos, desde las primeras ideas hasta

⁹² Capítulo escrito por Amalia Creus, Alejandra Montané y Juana Maria Sancho sobre la “Reconstrucción del proceso de una investigación autobiográfica en educación superior”.

⁹³ Se toman como referencia los ítems propuestos por las autoras mencionadas en la nota anterior (Hernández, 2011:59).

la edición del disco. Los pormenores de mi preparación, de mis dudas, de mis aportaciones. Cómo me preparo y cómo ensayo y me relaciono con los artistas. Cuáles son mis objetivos y qué espero de cada uno de ellos. Cómo evoluciona el proyecto musical y cuáles son los resultados y mis vivencias. Todo desde la escritura y la reflexión.

- b) *Respecto a mi relato de vida audiovisual.* Una tercera persona me preguntará sobre mi pasado. Espontáneamente responderé en una entrevista corta sobre las mismas cuestiones. Sobre hechos concretos de mi experiencia musical que promuevan ítems identificables de un método o manera de actuar.
- c) *Respecto al papel del otro.* Es necesaria la relación con otras personas en el proceso narrativo. Las experiencias o situaciones vividas las reflejaré mediante entrevistas a terceros. Contrastando así mi visión del pasado con la de ellos. Al “recordarlos, reconstruirlos y convertirlos en imágenes no sólo ya hemos aplicado una mirada selectiva sino que podemos exponer a los otros implicados una mirada no deseada (o sí) sobre ellos” (Hernández, 2011: 59).
- d) *Respecto a la temporalidad.* Reconstruiré el relato desde el inicio de mi experiencia creativa. Desde el momento en el que me propuse iniciar el proyecto de Capella de Ministrers. Será una reconstrucción de la experiencia vivida en relación a los cambios experimentados en mi vida profesional.
- e) *Respecto al investigador investigado.* Al usar mi historia profesional de vida para esta investigación implico a terceros. Parto en primer lugar mostrando mi vida, con el deseo de que, con los fragmentos de vida que muestro de otros (los participantes), pueda reconstruir los elementos de mi pasado.

¿Es necesario que recurra a la fenomenología para mostrar la esencia de lo vivido y las estructuras de la experiencia, tal como se representan en la consciencia, para llegar al estudio de las vivencias? La fenomenología estudia el mundo vivido por el sujeto. Mira las cosas como ellas se manifiestan. Atiende exclusivamente a lo dado, expresando a través de descripciones lo logrado. Así pues como investigador procuro establecer un contacto directo con el fenómeno que está siendo vivido buscando la descripción de la experiencia por los sujetos que lo experimentan. Empezando por mí mismo. Me interesa estudiar mi vivencia en una determinada situación y confrontarla con los que me acompañaron en esa aventura.

En este sentido prefiero ser precavido en cuanto es un tema complejo desde el punto de vista filosófico. Comenté con Fernando Hernández la posibilidad de incluir el concepto desde la perspectiva de la investigación narrativa. Las referencias que me brindó las conseguí de <http://www.sendspace.com/file/u1uy0i> y en ellas se encuentran tres trabajos:

- El capítulo 5 de la tesis doctoral de Alfred Porres Pla. 2012. *Subjetividades en tránsito. La relación pedagógica como un encuentro conversacional entre sujetos en torno a la cultura visual*. Universidad de Barcelona.

- El capítulo 2 de Jean Clandinin y Jerry Rosiek. 2007. *Mapping a Landscape of Narrative Inquiry. Borderland Spaces and Tensions* de en *Handbook of Narrative Inquiry* (Mapping a methodology) de la Universidad de Alberta, Canadá.

- El capítulo 1 de José Contreras y Nuria Pérez de Larra Ferré. 2010. *Investigar la experiencia educativa* en Ediciones Morata. También disponible en <http://www.edmorata.es/Shop/Product/Details/486>.

Decía Hannah Arendt que no es posible pensar sin experiencia personal (Yo no creo que sea posible ningún curso de pensamiento sin experiencia personal. Todo

pensar es un repensar, un repensar las cosas). Es la experiencia la que pone en marcha el proceso de pensamiento. Pensamos porque algo nos ocurre; pensamos como producto de las cosas que nos pasan, a partir de lo que vivimos, como consecuencia del mundo que nos rodea, que experimentamos como propio, afectados por lo que nos pasa a nosotros. Es la experiencia la que nos imprime la necesidad de repensar, de volver sobre las ideas que teníamos de las cosas, porque justamente lo que nos muestra la experiencia es la insuficiencia, o la insatisfacción de nuestro anterior pensar; necesitamos volver a pensar porque ya no nos vale lo anterior a la vista de lo que vivimos, o de lo que vemos que pasa, que nos pasa. Justo lo que hace que la experiencia sea tal es esto: que hay que volver a pensar (Contreras, 2010: 1).

Lo que fue el origen desde la experiencia es lo que se convierte ahora en investigación. Para esa investigación sobre un proceso de vida es necesario el estudio de la perspectiva desde la experiencia, no sólo el proceso actual, en mi caso la nueva propuesta interpretativa, sino también una “aproximación que aquí intentaremos tiene, a imitación de las *Notas de un método*, de María Zambrano, la pretensión de ofrecer notas, en un sentido musical, que ayuden más que a definir y acotar lo que significa la experiencia, a aproximarnos a ella para componer y dejar oír algo de su melodía. Pero estas notas también las podemos tomar, al modo de las *notas de cata* de los vinos, como anotaciones para la captación comprensiva de sensaciones y percepciones que anuncian algo de lo que puede sentir, experimentar, quien lo beba, pero que sólo pueden verificarse mediante la propia experiencia, esto es, pasando por la experiencia” (Contreras, 2010: 2).

Narrative inquiry is an old practice that may feel new to us for a variety of reasons. Human beings have lived out and told stories about that living for as long as we could talk. And then we have talked about the stories we tell for almost as long. These lived and told stories and the talk about the stories are one of the ways that we fill our world with meaning and enlist one another's assistance in building lives and communities. What feels new is the emergence of narrative methodologies in the field of social science research. With this emergence has come intensified talk about our stories, their function in our lives, and their place in composing our collective affairs. This development has

required greater philosophical precision in our use of the terms *narrative* and *narrative inquiry*, classification schemes that respectfully acknowledge the diversity of lived and told stories and story talk, and a examination of the boundaries with other traditions of research. (Clandinin, 2007: 36).

Sobre la narración de esa vivencia y la forma de hacerla o escribirla he propuesto dos alternativas. La primera mi autobiografía, la segunda mi relato de vida. Todo ello *apoyado* por una serie de documentación histórica, escrita o narrada, que contribuya a generar el contexto. Acontecimientos, lugares, relaciones, lo que se vive, lo que sucede, lo sentido, lo que me conmueve o provoca, las dimensiones del vivir: “Sentimientos, emociones, razón, no están disociados, como no lo están, por ejemplo, cuando nos sentimos perplejos. Porque la perplejidad, como la sorpresa, o el desconcierto, no disocian entre sentimiento y razón; es más, sólo son posibles si están presentes simultáneamente emoción y razón” (Contreras, 2010: 3).

En esa narración, sin embargo, no puedo entrar en conceptos emocionales por lo que aportarían de inexactitud a la hora de intentar concluir un método. Ni tampoco adentrarme en parámetros como que la *“Experience, for the pragmatist. is always more than we can know and represent in a single statement, paragraph, or book. Every representation, therefore, no matter how faithful to that which it tries to depict, involves selective emphasis of our experience”* (Clandinin, 2007: 39).

La experiencia narrada incluye situaciones y formas de vivir los acontecimientos y también una reflexión sobre lo vivido que me permita relatar el aprendizaje desde la subjetividad, con las consecuencias que eso acarrea durante el paso del tiempo. Como John Dewey describe “la experiencia es primariamente un asunto activo pasivo; no es primariamente cognoscitiva, pero la medida del valor de una experiencia se halla en la percepción de las relaciones o continuidades a que conduce”.⁹⁴

⁹⁴ En *Democracy and Education* citado por Contreras (2010: 7).

La práctica es la que genera la experiencia y ella misma se convierte también en formación, promueve un aspecto reflexivo sobre quien la tiene. Volver a pensar de nuevo sobre algo que ya se ha vivido, reencontrarse con la novedad de lo experimentado permite descubrir nuevas propuestas que se convierten así en un aprendizaje circular.

Contexto para mi relato de vida

Como ya comenté, distingo en este trabajo dos tipos de historia de vida, ya bien sean escritas o grabadas: la autobiografía (escrita en solitario) y el relato de vida, identificado como una narración a un interlocutor físicamente presente.

En el estado de la cuestión de esta tesis le planteaba a Fernando Hernández que con lo visual quería hacer cómplice al lector de esta tesis de mi experiencia y me habló de “La incompitud. Es importante que anuncies en tu tesis que yo nunca podré llegar a tu experiencia. Mi escucha de tu música me llevará a un lugar que tú nunca has previsto”.⁹⁵ La narración visual de mi relato de vida transmitirá sensaciones, vivencias que compartiré con el escuchante de mi música. El relato de mi vida será un relato visual.

“La historia de vida (léase relato de vida) es una de las nociones de sentido común que han entrado de contrabando en el discurso académico; al principio fue adoptada sin bombo ni platillo por los etnólogos, y luego, más recientemente, por los sociólogos. Hablar de historia de vida es al menos presuponer, y esto no es superfluo, que la vida es una historia y que como en el título de Maupassant, *Une Vie*, una vida es inseparablemente el conjunto de los acontecimientos de una existencia individual concebida como una historia y el relato de esa historia” (Bourdieu, 2011: 121). No pretendo con este relato de mi vida hacer una presentación oficial de mí mismo. Pretendo mostrar una trayectoria,

⁹⁵ Minuto 19’34’’ de su entrevista <http://politube.upv.es/play.php?vid=51614> (EF1).

“desplazamientos en el espacio social” (Bourdieu, 2011: 127) sometida a transformaciones en el transcurrir del tiempo.

Así pues, “la relación entre texto y contexto la realiza el individuo como parte de su proceso vivencial en tanto que agente histórico. Las historias de vida tienen, finalmente, la capacidad de expresar y formular lo vivido cotidiano de las estructuras sociales, formales e informales, de ahí su aporte fundamental a la investigación social” (Ferraroti, 2011: 95).

El profesor Fernando Hernández nos comenta (2011b: 55): “Quizá una de las aportaciones de la perspectiva de las historias de vida es que ofrece no sólo conocimientos derivados de la memoria narrada de las experiencias de los colaboradores, sino que les permite en ocasiones descubrir-se (en) territorios no explorados. Este proceso, que tiene mucho de toma de conciencia, puede contribuir al *empoderamiento* de quienes participan. Dimensión ésta de la investigación social que con frecuencia se olvida, cuando las voces se toman como datos sobre los cuales el investigador construye un relato en el que confirma sus posiciones iniciales”.

Le preguntaba al profesor Hernández cuando le entrevisté cómo hacer un relato de vida en primera persona. ¿Cómo me entrevisto a mi mismo? “Lo mismo que se hace un autorretrato. Eso forma parte de una puesta en escena. Creo que tienes que hacer un guión previo de lo que vas a trabajar y que una tercera persona entre en diálogo contigo, que tú cambies de papel”.⁹⁶

El proceso reflexivo que significa entrar en mi relato de vida me hace adentrarme en cuestiones epistemológicas, metodológicas e incluso éticas a la hora de narrarla. Es una práctica que conjuga método, vida y experiencia entendida como una unidad “fluida de vida y pensamiento. Una unidad temporal cuya existencia no está garantizada; pues hay una diferencia entre las cosas que pasan cada día y las cosas que nos pasan, o nos acontecen, o nos llegan. La

⁹⁶ Minuto 28'01'' de su entrevista <http://politube.upv.es/play.php?vid=51614> (EF1).

cancelación de la experiencia, su reconocimiento, se produce con el divorcio entre la vida y el pensamiento” (Dolo Molina en: Hernández, 2011b: 93).

El relato de vida es una necesaria herramienta en mi proceso de investigación y necesariamente respetuosa con acontecimientos de mi pasado. “La originalidad y potencialidad de trabajar la historia de vida como práctica de indagación, se encuentra en la búsqueda precisa de un método que permita conocer e interpretar los hechos humanos y sociales sin separarlos ni quitárselos a quien los vive. Un método que conjugue vida y pensamiento y que sea, para la experiencia, su medio y su posibilidad” (Dolo Molina en Hernández, 2011b: 90).

Es esa experiencia intelectual la que busco y experimento para confrontarla con la experiencia artística. Una manera de rebuscar en el pasado para comparar con el presente desde la reflexión, el análisis y el pensamiento. “Una operación intelectual en donde la lógica de la argumentación desplaza y minusvalora la lógica de la reflexión; a partir de la cual es posible arriesgarse a hacer cortes de verdad sin contraponer argumentos. Es en la lógica de la reflexión donde es posible gestar significados y sentido, es posible gestar la experiencia y el mundo” (Dolo Molina en: Hernández, 2011b: 90).

Pretendo así construir el relato de mi historia de vida mediante la narración, intentando que lo por mi vivido, con su desarrollo temporal, con sus propias circunstancias, sirva a esta tesis como plataforma de análisis para expresar puntos de coherencia identificables para un estilo.

Al comparar mi relato de vida con la autobiografía y la documentación que aporto de mi pasado, envueltas en el entorno social en el que cohabité, espero se me permita disponer de elementos suficientes, ítems característicos de una manera de acercarme a mis maneras de actuar pretéritas. ¿Distintas a las que descubriré en este nuevo trabajo de investigación? ¿Las mismas? ¿Qué sinergia o influencia existe entre mi pasado, mi experiencia descrita mediante estas herramientas de trabajo y la nueva propuesta artística? Sigamos con el proceso.

Antes de emprender esta aventura hacia mi pasado recuerdo algunos textos de Peter Kivy sobre la interpretación de la música antigua: “*However, the question that nagged at me was: Do ‘historically authentic performance’ and historically informed performance name the same thing or not*” (Kivy, 2002:130). Se preguntaba Kivy sobre el aspecto de autenticidad que puede tener una interpretación o el nivel de información sobre la *interpretación auténtica* que puede tener el intérprete. Aunque este debate se aparte del objetivo de esta tesis no puedo menos que pensar en lo que me ha influido esa cuestión a lo largo de mi carrera.

Otras veces y no pocas me he planteado sobre la autenticidad de la música al interpretarla o incluso el papel que yo tengo como intérprete en búsqueda de una *perfecta* o *personal* versión de una obra (entiéndase lo dicho desde la más sincera humildad). “*The major purpose of this paper is to explore the question: is there such a thing as the perfect performance of a musical work? Its major thesis is that there is not. That thesis, however, is not advanced de novo, but as the implication or, if not that, then the not unwarranted concomitant of an already developed view concerning the nature of performance in the Western classical music tradition. And so before I get to the examination and defence of that thesis I must acquaint the reader with the theory of musical performance that it has at its heart*” (Kivy, 2006: 111). No es objeto de esta tesis adentrarme en terrenos estéticos sobre la interpretación o la autenticidad de la misma, pero no quiero dejar de mencionarlos por lo que siempre han sido tema de reflexión a la hora de abordar una partitura.

Responder a las preguntas planteadas al final del punto anterior es ahora mi intención para empezar a narrar mi experiencia mediante el relato de vida. Para ello propongo esta *entrevista espejo* que me hizo Francisco Checa. De esta

⁹⁷ La entrevista íntegra de mi relato de vida se puede ver en el repositorio de la UPV *politube* <http://politube.upv.es/play.php?vid=54272> (EM1). En el anexo 4 se encuentra el modelo base de la entrevista que “me realicé” y su transcripción íntegra.

experiencia, que se puede ver en el repositorio *politube* y leer en los anexos de este trabajo, valoro las conclusiones parciales que me sirven para completar los procesos históricos de mi vida artística. Reflexiono así sobre mi implicación en los inicios del proyecto Capella de Ministrers: “Ha sido un proceso desde la ‘democracia’ hasta el ‘autoritarismo compartido’”.⁹⁸ Hablo de mi evolución desde la inseguridad a la necesidad de tomar decisiones en el transcurso de 25 años. También de los procesos creativos y las decisiones que he ido tomando en cada disco o concierto.

“No es la intención de Capella de Ministrers mostrar cómo sonó esta música en el pasado. Es otra, pero sí que al principio, durante los diez primeros años, creíamos estar recuperando el sonido del pasado”.⁹⁹ Reflexiono y contesto al entrevistador sobre la faceta interdisciplinaria de mi trabajo y la necesaria creatividad que incluyo en el mismo. También sobre los espacios donde interpreto la música y diversas experiencias que me han marcado a lo largo de estos años.

En esa entrevista hablamos también del concepto de concierto clásico y cómo evoluciono desde la obsesión por la originalidad del sonido o la interpretación hasta los posicionamientos actuales. También de repertorios, de la tradición y de criterios de interpretación: “Me interesa en estos momentos la memoria universal”.¹⁰⁰ Discurre la entrevista de manera más fluida de lo que creía. Me siento a gusto contestando y reacciono de manera espontánea a las cuestiones que me plantea el entrevistador. Hablamos al final del grupo, de Capella, de esa estructura y cuál es mi rol en el mismo. También de la cooperación con diversos profesionales del arte o con la comunidad académica. Establezco con esta experiencia un esquema del que iré entresacando diversas conclusiones. Ahora es el momento de recurrir a la memoria con otra nueva experiencia originada no desde la espontaneidad sino desde la reflexión.

⁹⁸ Todas las citas referentes a la entrevista están sacadas de la transcripción del anexo 4.

⁹⁹ *Ibidem*.

¹⁰⁰ *Ibidem*.

Desde la memoria: una autobiografía artística

Las historias nos sirven como modelos y las podemos revivir a través de los textos. Los seres humanos “somos organismos contadores de historias, organismos que, individual y socialmente, vivimos vidas relatadas. El estudio de la narrativa, por lo tanto, es el estudio de la forma en que los seres humanos experimentamos el mundo” (Larrosa. 1995: 11). Narrar es aproximarse a la experiencia por mi vivida mediante el relato de un lapso determinado de tiempo de mi vida profesional.

“En esta *doble vida*, que es una biografía, la historia social y la historia personal de cada uno son, la una para la otra, un campo de posibilidades. Y cada una posee para la otra, a la vez la fuerza de determinación y la contingencia que oculta todo campo de posibilidades” (Clot, 2011: 131). La autobiografía que pretendo es al mismo tiempo una historia social y personal. Mis vacilaciones y conflictos forman parte de ella. Mis decisiones, situaciones y encuentros han influido en mi quehacer como músico y el entorno social ha marcado mi personalidad. Seguramente también el resultado artístico de cada concierto o cada disco. “Arriesguémonos. El acto humano —sobre todo si no se lo reduce de entrada a una conducta o un comportamiento psicológico— no se produce por así decirlo en línea recta, sino por encrucijadas, y según círculos cuya mayor parte es descentrada socialmente” (Clot, 2011: 132).

Me aproximaré a mi autobiografía mediante “la tecnografía, una invitación a la recuperación del pasado y a la reflexión sobre la permanencia e influencia en nuestra identidad de restos o estelas de experiencias educativas que vivimos anteriormente, también es una apuesta por la utilización de las tecnologías digitales y la experimentación de otras formas de comunicación con diferentes lenguajes y alfabetos” (Hernández, 2011: 84). Me propongo realizar mi

autobiografía siguiendo el esquema propuesto por José Miguel Correa, Estíbaliz Jiménez de Aberasturi y Luispe Gutiérrez (Hernández, 2011b: 84 a 88):¹⁰¹

Primer paso

Objetivo. Elaborar un fragmento autobiográfico, con recursos digitales. Hemos identificado las principales viñetas de nuestra propia biografía. Este proceso nos debe de ayudar a identificar hitos, recuerdos, sensaciones, emociones a lo largo de nuestra trayectoria vital. Oportunidad de pensar nuestro tiempo personal para identificar tendencias, estructuras, anclajes en nuestro pasado. Teniendo en cuenta nuestras fotos o recursos con los que contamos debemos de seleccionar los *chromos* más importantes. No podemos contar todo, tenemos que seleccionar. Esto nos exige realizar un esfuerzo de síntesis, de búsqueda de una construcción de significado. Importante es la música también asociada a etapas vitales. Nuestra voz le debe de dar coherencia al relato a la vez que identidad personal. Recordar que la importancia de nuestra biografía personal es fundamental de cara a indagar reflexivamente quiénes somos y qué queremos así como la relación entre lo que buscamos o queremos hacer y los motivos que podemos asociar.

Segundo paso

El texto reflexivo. Escribir un texto reflexivo sobre nuestra narrativa audiovisual. Este texto tiene que ser iluminador de nuestros pasos y de los motivos que nosotros asociamos a nuestras elecciones. Nuestro tiempo y espacio se estructuran en viñetas, en representaciones imaginarias que secuencian nuestra historia. Si nuestro momento es la búsqueda de los motivos asociados a nuestro "yo investigador" deberíamos de repasar e identificar imágenes, preferencias, incógnitas que puedan iluminarnos ciertos pasajes personales. Esta información que nosotros recogemos en este texto va a ser fundamental para los pasos siguientes. Este texto es una oportunidad de añadir valor a nuestra narrativa audiovisual y de completar lo no dicho con imágenes.

Tercer paso

La evaluación audiovisual. Ahora se trata de acercarse a la narrativa del otro.

¹⁰¹ Realizo una adaptación de este proceso a mi autobiografía. La peculiaridad de mi investigación al efectuar un estudio autoetnográfico me convierte en investigador e investigado, por lo que necesariamente he de adaptar esta propuesta en los puntos que se requiera.

Para ello nos colocamos por parejas y nos sumergimos uno en la producción del otro. El objetivo es elaborar un texto narrativo que recoja el sentido biográfico del relato audiovisual. 1/ Al iniciar el análisis de la producción audiovisual que vamos a evaluar, deberemos primero visualizar la narrativa audiovisual las veces necesarias tomando notas de lo más llamativo. Estas visualizaciones nos van a permitir comprender la estructura del relato y aproximarnos al relato del otro, que viene a ser como el *curriculum vitae* susceptible de ser analizado a través de sus evidencias y significados emergentes. Se trata de conocer al “otro”, al sujeto de nuestro análisis, comprender el sentido de su producción, reconstruir las condiciones de vida a través de la evidencia del relato audiovisual. Esta fase finaliza *elaborando un texto de diez líneas* que describa el contenido de la narrativa, lo que para nosotros es el guión temático. 2/ Después deberemos de identificar las escenas fundamentales y la estructura del relato. Algo así como partes en las que se divide. En esta fase debemos de *Proponer una estructura resumida del relato*, una enumeración aproximativa de las temáticas abordadas. 3/ Tomar nota de lo que se ve, lo que se oye, lo que se dice y cómo, registrar todas las evidencias importantes que sirven para comprender el mensaje del relato. Las diferentes viñetas que construyen las escenas, encierran detalles, importantes indicadores. Esta toma de datos se hace *utilizando una tabla de doble entrada registrar evidencias y secuenciarlas*. 4/ Tomando en cuenta el contenido de los anteriores pasos *redactar un texto* (texto 1) descriptivo y comprensivo de la autobiografía audiovisual basándonos en las evidencias que se desprenden de nuestro análisis.

Cuarto paso

Texto final. Los siguientes pasos están orientados a *elaborar el relato final* (fruto de nuestro análisis audiovisual) que deberá de **fusionarse** —negociarse— con el otro relato escrito que acompaña a la narrativa audiovisual que estamos analizando y con la información directa su autor. 5/ Leer detenidamente el texto complementario de los autores (*texto escrito autobiográfico*) identificando *resonancias y discrepancias* con el texto elaborado por nosotros (texto 1). *Elaborar una lista de lo que hemos encontrado*. Qué ha querido decir el autor y qué decimos nosotros. 6/ Se inicia el proceso de co-construcción y co-análisis del significado de los relatos. Mantener una entrevista en profundidad sobre el texto escrito para aclarar las sintonías y discrepancias encontradas y que hemos

recogido en el paso 5. Debemos de comprender y describir las resonancias del autor *sobre sus producciones y fusionarlas en un texto final de análisis.*

Quinto paso

Puesta en común. 7/ Uno de los momentos más importantes de la utilización de las tecnografías es la puesta en común de nuestras narraciones audiovisuales. Esto requiere una cuidada puesta en escena. Cuidar que las tecnografías se puedan ver bien porque se han subido a la red o porque tenemos el visor adecuado en nuestro ordenador. Al visualizar cuidaremos los detalles y animaremos al diálogo permitiendo una valoración conjunta de las narrativas. Al visualizar las tecnografías de nuestros compañeros se produce una identificación sobre lo que se narra en diferente medida. La narrativa tecnográfica del otro tiene un eco y una resonancia para la audiencia. En función de la procedencia, contexto que se describe o símbolos y recursos audiovisuales utilizados, se producirán diferentes niveles de identificación y comprensión de la historia de los otros. Este momento es valioso porque socializamos nuestra mirada, nuestro mensaje y nuestra producción. Nos mostramos delante de los demás y mostramos nuestro trabajo.

Sexto paso

Conclusión. 8/ Teniendo en cuenta el proceso desarrollado, el contenido elaborado, las evidencias etc., hay ahora que elaborar el informe de conclusión final. Este informe final deberá recoger las principales conclusiones del proceso desarrollado. El propio proceso de construcción de nuestra autobiografía, el análisis de la autobiografía audiovisual, el proceso de co-escucha con el otro autor y la posterior redacción final del texto. El objetivo final es concluir en **diez o quince líneas** mínimo del proceso llevado a cabo.

Sobre este tema hablé con Fernando Hernández en su entrevista. Le preguntaba sobre la autobiografía tecnográfica: “te sugeriría que hagas un relato que sea intertextual, que narres esos eventos, escenas, momentos claves en tu proceso y al lado haces un montaje con imágenes o textos, un relato en paralelo”.¹⁰²

¹⁰² Minuto 23’20’’ de su entrevista <http://politube.upv.es/play.php?vid=51614> (EF1).

¿Cuál es el proceso de fabulación en la autobiografía y la necesaria recurrencia a la memoria? Recordemos lo que me decía al respecto: “Todo relato es ficcional, lo que pasa es que nosotros en investigación intentamos hacer ficciones verosímiles. El formato del relato puedes elegirlo como quieras”.¹⁰³ “La investigación artística se caracteriza por dar cuenta del proceso”.¹⁰⁴

Autobiografía artística

Comentaba en el capítulo anterior que para elaborar mi autobiografía recurriría a los métodos descritos por Oriana Bernasconi Ramírez (2011: 21). En el marco de esta investigación es fundamental el análisis para poder llegar a las oportunas conclusiones. Para ello tengo que “distinguir seis elementos como componentes de una narrativa completa: 1) Un resumen que contenga la sustancia del relato, 2) Orientación (en tiempo, espacio, situación, participantes), 3) Acciones o secuencia de eventos, 4) Evaluación (que otorga el significado y la importancia de los eventos y/o la actitud del narrador con respecto a ellos), 5) Resolución (qué pasó finalmente) y 6) Coda-nombre- título (una reflexión que nos trae de vuelta al presente)”.

“Decidirme a contar era parar” (Porres, 2012: 69). Se preguntaba así el autor de ese trabajo dónde estaba el campo en una autoetnografía, dónde referirse al espacio cultural, social o simbólico en el que se inscribe la experiencia. Ningún conocimiento sobre la práctica de enseñar (o del arte) nos exime de la tarea de implicarnos en la producción cultural continuada de la enseñanza (o del proceso artístico). Alfred Porres concluía su capítulo diciéndonos: “Si —como nos recordaba Jacques Lacan— interpretar es algo completamente diferente que tener la fantasía de comprender, la enseñanza (y la investigación) se convierte en un momento continuado y nunca acabado de afirmar e implicarse en una producción cultural permanente” (2012: 110).

¹⁰³ Minuto 1’18” de su entrevista en <http://politube.upv.es/play.php?vid=51615> (EF2).

¹⁰⁴ Minuto 4’10” de su entrevista (EF2).

En el capítulo anterior me hacía unas preguntas previas para empezar a “desatar el proceso de la escritura” (Hernández, 2011: 9):

¿Cuáles eran mis experiencias antes de adentrarme en el mundo de la música antigua? y ¿cómo he ido construyendo mi espacio en el espacio de la música histórica? Después de planteadas estas preguntas, proponía estructurar la manera de procesar la autobiografía considerando que (Hernández, 2011: 10):

- Narrar no es sólo realizar la descripción de una experiencia, hay que redactarla como si fuera una fábula y describir cómo los sentimientos o la memoria han influido en nuestra trayectoria.
- Es posible que la línea del tiempo se interrumpa y deje de ser una narración cronológica.
- La autobiografía puede adquirir una función moral o ética.
- Tengo que incorporar un proceso reflexivo en la escritura.

He de tener en cuenta el diálogo pasado-presente-futuro, fundamental en un relato autobiográfico. Así comienzo mi autobiografía.

Primeros pasos. En busca del objetivo con un texto reflexivo

Elaboro ahora un fragmento autobiográfico con referencias audiovisuales. Espero y deseo que este proceso me ayude a identificar hitos, recuerdos, sensaciones y emociones a lo largo de mi trayectoria profesional. Para ello recurro a grabaciones, fotografías y vídeos. No pretendo realizar un currículo de mi vida profesional pero necesito tener un orden para acceder a mi memoria. Posicionaré diversos estadios para generar la autobiografía: los conciertos, los discos y los viajes internacionales.¹⁰⁵

En esta elaboración comienzo por recordar las primeras actuaciones que hice. Fueron en el año 1987. Hablo en mi autobiografía de la formación

¹⁰⁵ La transcripción íntegra de mi autobiografía se puede ver en el anexo 4.

académica y la “juventud cargada de osadía”¹⁰⁶ con la que empecé el proyecto Capella de Ministrers. Delimito allí dos grandes etapas en mi trayectoria profesional: la primera desde los inicios hasta el año 1997. La segunda desde ese año, en el entorno de la creación de un sello propio para mis ediciones discográficas.

Conciertos y grabaciones. Recuerdos que meditadamente transcribo en ese relato autobiográfico. Desde el primer disco “*Música barroca valenciana* que fue un proyecto apasionante”¹⁰⁷ editado en 1989. La poca experiencia que tenía no fue motivo para no adentrarme en un mundo profesional. Comento en esa narración también las críticas que recuerdo y/o conservo de las decisiones que iba tomando, de los conciertos y las actuaciones que ofrecía con el grupo.

Se nos apreciaba a Capella por sacar el máximo partido a una música que no siempre resulta fácil de interpretar pero que, sin embargo, hacía sencilla y amena, a base de insuflarla sentimiento y grandes dosis de creatividad. Puedo entender ahora el entusiasmo con el que inicié el proyecto. Relato en mi autobiografía cómo nos llegaron a comparar con los mejores grupos de interpretación de la música renacentista en cuanto a imaginación, conocimientos, naturalidad o adecuación estilística. Pocos grupos habían logrado el nivel general de la Capella de Ministrers.

Así fueron los inicios y así los relato en mi autobiografía. Como también narro la decisión con la que se emprendió la aventura, correspondida por críticas y premios. Éramos jóvenes músicos que ya afrontamos un oficio entrelazando investigación musicológica con interpretación rigurosa. “Así se sucedieron actuaciones y discos. Sin una dirección clara del grupo pero con mucha ilusión. Se sumaron al proyecto muchos músicos y cantantes. Trabajamos con distintas

¹⁰⁶ La cita es de mi autobiografía. Anexo 4 de esta tesis.

¹⁰⁷ www.capelladeministrers.es Para todas las referencias discográficas me remito al sitio web de Capella de Ministrers donde se podrá encontrar detallada información de cada uno de los discos en el apartado correspondiente de discografía.

discográficas y empezábamos a ser un referente en la interpretación de la música antigua. Actuamos en las salas más importantes del panorama musical”.¹⁰⁸

Describo en mi autobiografía mis procesos de creación. Desde la transcripción de las partituras hasta la decisión del equipo artístico y los modelos de interpretación. Me refiero por escrito a que “hablaba con muchos músicos. Con los que en esos días podían estar interesados en la recuperación del patrimonio. Cada conversación era una clase magistral. Musicólogos, programadores, ingenieros de sonido, gestores, etc. De todos aprendía cómo hacer y cómo gestionar un proyecto. Después lo ponía en práctica. Sin riesgos. Las dudas las suplía con el saber de aquellos que eran especialistas en la materia”.¹⁰⁹

Siguiendo la propuesta de José Miguel Correa, Estíbaliz Jimenez de Aberasturi y Luispe Gutiérrez (Hernández, 2011b: 84 a 88), después de realizada la autobiografía y en este proceso de análisis del significado de mi relato, pretendo en el proceso aclarar las sintonías y discrepancias por mi narradas. Así intento comprender y describir las resonancias *sobre mis producciones para fusionarlas en un texto final de análisis*. Lo que denomino y defino como conclusiones parciales de esta tesis doctoral.

Medito sobre lo que allí escribí. Sobre el lenguaje musical, la especialización, la interrelación con los músicos y lo que las críticas decían de nuestros conciertos. Comparo todo lo que yo digo con lo que ahora me transmite al escucharme de nuevo en las grabaciones o verme en *YouTube*.¹¹⁰

Descubro en esta narración características que definen el trabajo que realizo con Capella de Ministrers. Asumí la dirección de un conjunto humano y artístico y en cierta manera tuve que madurar yo con el proyecto. Me identifiqué con diversos repertorios desde la Edad Media al Barroco y empecé con

¹⁰⁸La cita es de mi autobiografía. Anexo 4 de esta tesis.

¹⁰⁹ *Ibidem*

¹¹⁰ <http://www.youtube.com/watch?v=8MaGXXKIFKR> Por ejemplo he aquí un fragmento de una actuación en directo en el *Palau de la Música de Valencia* en una grabación de 2004.

colaboraciones con otros artistas. Me leo y veo que casi de manera casual se inició una forma de trabajar que ahora es sello de identidad de Capella. Me identifico con lo que narro respecto a la manera de tocar: claridad en la exposición, ritmo regular y sutileza expresiva. Interpretaciones llenas de vida. Todo ello sumado a un equipo profesional de gestión que me dejó el espacio suficiente para yo poder realizar mi faceta artística. Sin ellos no sería posible.

No dejo de mencionar los grandes artistas y académicos que me han ayudado en mi carrera profesional. Narro así mi autobiografía fabulando a veces y otras describiendo cómo los sentimientos o la memoria han influido en mi trayectoria. Veo que incluso me atrevo a verter opiniones, asumiendo la función reflexiva, moral o ética que promovía Fernando Hernández para una autobiografía (2011: 10).

En el momento de llegar a la narración del entorno de mis diez años de trayectoria profesional observo que las circunstancias que rodearon al grupo en esas fechas determinaron definitivamente lo que hoy en día es. “A partir de ahí siento que tenía una fórmula personal. Una manera propia de acercarme a la música antigua. Habían sido necesarios 10 años de experimentación y 4 de adaptación para encontrarme a gusto con el proyecto. Para tener confianza con aquello que estaba llevando a cabo. Se sucedieron grabaciones y colaboraciones. Puedo decir que en esta primera década de los 2000 aprendí un oficio”.¹¹¹

Es la autobiografía un resumen de mi trayectoria profesional no exenta de momentos emotivos. Por ejemplo las acciones en torno a *Música Angélica*.¹¹² Fue ese uno de mis mayores retos profesionales, donde además de música tuve que afrontar un proyecto organológico de reconstrucción de instrumentos musicales. “Aun hoy seguimos recogiendo los frutos de un trabajo bien hecho. Experiencias así uno es consciente de que se viven pocas veces en la vida. Creo que supe articularla y generar con ella una propuesta artística perfectamente ensamblada

¹¹¹ La cita es de mi autobiografía. Anexo 4 de esta tesis.

¹¹² <http://youtu.be/Zt2kTYeksxw> En un concierto realizado en 2010.

con nuestro siglo XXI. Reunía lo visual con lo sonoro, la historia con el arte, el placer con el intelecto”.¹¹³

Me detengo en torno a las sensaciones que percibo en las actuaciones en directo y en los procesos artísticos. Irrepetibles. Llenos cada uno de una especie de magia inefable e incontrolable. Sujetos a elementos externos, a interrelaciones personales, a condiciones atmosféricas, al público, al repertorio o al espacio arquitectónico. Tanto sea dirigiendo, tocando a solo, en trío o con una orquesta.

Hago en mi relato autobiográfico un repaso por los distintos repertorios que he interpretado a lo largo de mis 25 años de carrera profesional. Veo la diversidad y cantidad de música que he interpretado. De algunas me siento muy satisfecho y evidentemente de otras músicas menos. A veces pienso que es más una sensación personal que un hecho objetivo. Me sigo fijando más en cómo lo hubiese grabado o tocado que en lo que en esencia me transmite lo que escucho. Mi exigencia no cesa incluso con lo que ya irremediabilmente hice. Y en torno a todo ello me detengo a meditar en el momento vital en el que me decidí por abordar en el formato libro/disco diversos repertorios.

Decía en una reciente entrevista a la revista digital de Diverdi:¹¹⁴ “Una de las características de la Capella de Ministrers es, de hecho, la cuidada presentación, tanto sea en el escenario como en disco o en el juego de alianzas con otras artes que puede ayudar a difundir hoy unas obras escritas para la mentalidad y el uso del siglo XIII, del XV o del XVIII: El tiempo te lleva a la necesidad de cuidar todos los detalles. Tanto a la hora de hacer música como a la hora de presentarla en concierto o disco.”

Me gusta que el espectador pueda acceder a una parte de su patrimonio, pero no sólo desde un proceso historiográfico, o incluso arqueológico: si la intención es generar emociones y no levantar simplemente acta, debemos recurrir a una necesaria creatividad, pero sin confundirla con el espectáculo gratuito.

¹¹³ La cita es de mi autobiografía. Anexo 4 de esta tesis.

¹¹⁴ En www.diverdi.com Mes de noviembre de 2012.

Nunca dejaremos pasar una oportunidad de motivar el sexto sentido que rodea la música antigua: el intelecto. Y para ello hay muchas herramientas para conseguirlo. Desde el conocimiento entender la música y sus intenciones. Si creo desde esa perspectiva accedo al retrato monográfico desde la literatura, la pintura o la arquitectura, el argumento no me preocupa más que la manera de presentarlo. “Al fin y al cabo los discos de Capella de Ministrers son como aquellos a quienes se dirige nuestra música. ¿Qué sentido tiene tener un CD copiado en mp3 de un disco de Capella de Ministrers para escucharlo en el coche? Evíteme hacer comparaciones por favor”.¹¹⁵

Existe en mi oficio una pregunta eterna, que ronda mi autobiografía de principio a fin: ¿Hasta qué punto interpretar, especialmente en el caso de la música antigua, no es reinterpretar o incluso, inventar? ¿Hasta qué punto en un concierto o en un disco escuchamos la música que escuchaba en el siglo XV la corte de Alfonso el Magnánimo o la que bailaban los peregrinos en Montserrat el año 1400? Pero para eso hay que plantearse otra cuestión y es hasta qué punto nos interesaría ese “sonido original”, la música que escuchaba la gente del siglo XIII.

El músico, el intérprete de música antigua, se hace continuamente estas preguntas. De hecho, somos muy conscientes de que la recuperación del sonido es imposible. Todo lo que hacemos son aproximaciones o especulaciones. Pensemos que codificar el sonido siempre ha sido un reto para el ser humano, desde la antigüedad hasta nuestros días. Después de codificado lo tratamos de comprender desde la partitura, reconstruirlo en su entorno y entender lo que podrían significar intenciones en forma de notación, después hacer sonido esa grafía, después reinterpretarla. Cuanto más atrás vamos en el tiempo la aportación del intérprete siempre es mayor, evidentemente porque hay menos información en la partitura. Entonces me siento, más que novelista o historiador, el traductor de una obra clásica a quien a menudo su oficio le obliga a ser, además, adaptador textual para el lector actual.

¹¹⁵ En www.diverdi.com Mes de noviembre de 2012.

Decía en el relato autobiográfico: “Recuerdo ahora lo que leí de Fernando Hernández sobre las sensaciones y los sentimientos (Hernández, 2011: 10). ¿Qué sensaciones me quedan de esas vivencias? ¿Cómo los sentimientos o la memoria han influido en esa trayectoria? No puedo dejar de expirar ante estas cuestiones. Llevo días pensando al respecto. Me vienen miles de vivencias, humanas y profesionales (si las vivencias se pueden clasificar como tales)”.¹¹⁶

Reflexiono sobre esas vivencias y lo que he aprendido con ellas. También de los conciertos y grabaciones y sobre los proyectos que se quedaron en el tintero. El proyecto de Capella de Ministrers gira ahora más que nunca en torno a mi persona. “He pagado un precio por liderar un proyecto, con las grandes compensaciones que eso conlleva. Asumí con el tiempo mi responsabilidad y tomé consciencia de cuál debía ser mi actitud en cada proyecto para, desde mi iniciativa, poder generar propuestas colectivas”.¹¹⁷

Quedan muchísimas cosas por decir todavía sobre todo en torno a nuestro patrimonio musical. Este aniversario que celebra Capella en 2012 (25 años de trayectoria) se plantea como un momento de reflexión, casi de introspección personal y profesional, existencial. Es el momento de reunirse y de recopilar, de pensar en esos más de mil conciertos y cuarenta y cuatro discos que hemos editado, de mirar qué ha significado este tiempo y nuestro marco referencial y ver qué nos queda por decir todavía. En este proyecto hay muchísima gente que ha participado. Ya es representativo de Capella de Ministrers la pluridisciplinariedad: músicos, musicólogos y artistas se unen en el objetivo común de hacer revivir la música antigua. Así lo entresaco de mi relato.

Me siento ahora como el ave Fénix. Siempre renacer y morir, lo que me lleva a un estado continuo de metamorfosis en el cual no puedo dejar la pasión. Pasión y concupiscencia. Y ésta, entendida como el placer que es un todo, el placer que, de hecho, proviene de la creación artística, el momento concupiscente que genera el placer de hacer conciertos y que nos lleva a un cambio continuo.

¹¹⁶ La cita es de mi autobiografía. Anexo 4 de esta tesis.

¹¹⁷ La cita es de mi autobiografía. Anexo 4 de esta tesis.

Todo se relaciona y se funde y me provoca para no detenerme. Viajaremos ahora a Nueva York, interpretaremos en Valencia y Madrid el Canto de la Sibila como prelude de la Navidad, en enero estaremos en el Auditorio Nacional con las ensaladas de Flecha y Cárceres, después de nuevo grabaremos. Todo para no detenerme. Seguiré entregando mi trabajo al público. A la gente sensible. A la postre nuestra vida transcurre en un escenario, qué sería sin ellos, sin ese público que asume ya a Capella de Ministrers en su vital normalidad.

Hacia una evaluación desde el relato, la reflexión y el autoanálisis

Decía anteriormente que tenía que tener en cuenta el diálogo entre el pasado (mis experiencias), el presente (la nueva propuesta artística sobre las ensaladas) y el futuro (los nuevos proyectos), fundamental en un relato autobiográfico. Es ahora el momento de esa consideración y de la evaluación de lo narrado desde la memoria con el apoyo de fotografías, vídeo o audio. Desde ahí elaboro este relato, fruto de la observación de la documentación del pasado, para que me promueva la oportuna reflexión y autoanálisis.

Yo creo que la cultura debe ser entretenida, y que es una forma superior de entretenimiento y diversión, pero hasta hace poco no se contentó con ser sólo eso, en tanto que hoy parece que sí. En el mundo actual, el primer valor en la tabla de valores es el entretenimiento. Eso es legítimo, y usted sabe que yo no soy un puritano, pero convertir la natural propensión a pasarlo bien en un valor supremo tiene consecuencias: se banaliza la cultura, se generaliza la frivolidad y prolifera el periodismo chismográfico.¹¹⁸

En el trabajo que he realizado en estos años pretéritos he pretendido siempre no alejarme de una línea de interpretación auténtica.¹¹⁹ Pero la tentación por el espectáculo ha estado siempre presente. La combinación e interrelación de mi propuesta (histórica) con danza contemporánea, teatro, audiovisual o cine me

¹¹⁸ Mario Vargas Llosa en una entrevista para el dominical de *La Vanguardia* del 13 de abril de 2012. <http://www.lavanguardia.com/magazine/20120413/54284419635/mario-vargas-llosa-la-civilizacion-del-espectaculo.html>

¹¹⁹ Sirvan para ampliar este pensamiento las lecturas referenciadas en la bibliografía de Peter Kivy (2002 y 2006) sobre el concepto de interpretación y de autenticidad.

ha despertado un interés que se ha visto plasmado en diversas producciones. En ese sentido he intentado *hacer digerible* una música que *a priori* puede no despertar interés al público en general. Hacerla entretenimiento pero siendo consciente del valor intrínseco del espectáculo que ofrecía. Si atrapo por la vista y el oído siempre me queda la posibilidad de despertar el sexto sentido: el valor histórico que promueve el concepto general de la música como patrimonio.

Fue una idea ingenua creer que la cultura podía llegar a todos de la misma manera, eso simplemente no corre, la cultura tiene grados, niveles, no puedes pedir a todos que tengan la misma dedicación y vocación. Se parte de un buen sentimiento, pero la única manera de que la cultura llegue a todos es empobreciéndola. Se impuso la idea de que la noción de élite es antidemocrática, pero no han desaparecido las élites, sino la cultura. Desaparecieron unos patrones, unos valores que permitían establecer un orden de prelación entre las obras. Al desplomarse eso, se creó una confusión en la que llegaron las picardías, y las obras de arte reconocidas eran estafas. Somos la primera civilización que ha eliminado la distinción entre precio y valor. Una obra de arte vale lo que vale su cotización en el mercado, y eso es aberrante. En el campo de la pintura, la victoria de los farsantes es total, las artes plásticas son juego y farsa y nada más, con la complicidad de críticos papanatas que confieren estatuto de artista a los que, como mucho, son ilusionistas. Hoy tenemos artistas que defecan en público, músicos que se plantan ante el piano y no tocan ni una tecla... En la literatura, todavía hay algunos patrones que permiten distinguir lo que posee un valor auténtico. Nadie cree que el mejor escritor es el que gana más dinero.¹²⁰

Han sido años en los que la reflexión en torno al precio de lo que hago me ha rondado continuamente la cabeza. He sido defensor absoluto de desvincular el patrimonio de la economía de mercado. “Si la obra de arte quería sobrevivir tenía que reciclarse: anómala, incómoda, redundante, pero mercancía” (Baricco, 2003: 72). El narrar de Puccini y su proximidad con el público, la nueva imagen sonora que genera Mahler, requieren del espectador una nueva actitud más próxima al cine que a un concierto de música *culta*. El nuevo concepto de espectacularidad en la obra de ambos les hace aproximarse a la modernidad de un medio que acababa

¹²⁰ Ibidem.

de nacer y que anuló definitivamente todos los intentos de nueva creación por parte del sinfonismo o de la ópera, llevando la música al público del siglo XX sin sustraerla de sus raíces de objeto de fascinación y admiración, transportándola al puro espectáculo de riquezas, intimidad, emociones, sorpresas. Siempre he intentado recuperar el objetivo de la música más que la música en su esencia y para ello es necesario vincularla a nuestra sociedad y momento, desde el respeto y conocimiento de lo pretérito para poder comunicarse en el presente.

En ese concepto de espectáculo cabe adentrarse para entender cómo me he acercado a la interpretación de la música histórica, espectáculo que no requiere de grandiosidad pero sí de conocimiento, análisis y adaptación para presentarse ante un público habituado ya al audiovisual, a la inmediatez y proximidad del medio cinematográfico, al gran concierto de pop, a los efectos sonoros, a los decibelios. Rebusqué así en la tradición intrínseca del repertorio de la música antigua para presentarla renovada ante el espectador que asiste atónito a la simplicidad de lo popular y el caos de lo culto de este siglo XXI.

Acceder a ese público desde otros parámetros me permitió recobrar el significado que para mí tiene el arte y que sólo fue posible mediante mi acción como intérprete. Leer la partitura en un acto distante como es el del concierto, sin más, es como enseñarla en un museo de arqueología musical. Nunca quise ser un arqueólogo, más bien sí el restaurador de la música, el que debe hacer resurgir los colores y pigmentos, reorganizando las estructuras sin dañar el original para mostrarlas de la mejor manera al público. Un restaurador musical o un traductor de un texto clásico que vive hacia el futuro desde el pasado y en el presente, ilustrando un fenómeno artístico único, vivo, en directo, con elementos que nunca otro arte visual o escénico puede imitar. La singularidad de la música en vivo es irrepetible, y todo menos eso se puede almacenar. Reconozco que esa ha sido mi ventaja como intérprete.

La diferencia esencial entre aquella cultura y este entretenimiento es que los productos de aquella pretendían trascender el presente, mientras que los productos de hoy son para ser consumidos al instante y desaparecer como las

palomitas. Thomas Mann y Joyce, por un lado, y Bollywood y los conciertos de Shakira, por el otro. ¿Usted cree que Woody Allen es lo mismo que Buñuel? ¿Andy Warhol que Gauguin?¹²¹

El tiempo hablará sobre estas declaraciones de Vargas Llosa. Pero son conceptos que siempre me han provocado una reflexión autocrítica y que me motivan el puente desde el pasado al futuro en esta autobiografía artística. El proceso de restauración del arte que se vive en nuestro siglo rige también en la música. No sólo se tiene interés por la arquitectura, la pintura o la música del pasado, sino también por la gastronomía, las danzas o las costumbres, interés que se refleja en el cine o en la gran cantidad de novelas de temática medieval que aparecen cada año en el mercado, algunas de ellas auténticos *best sellers* que pueden ser o no una moda pasajera. Siempre he pensado que parte del interés del público por el patrimonio musical viene de la mano del interés generalizado de esta sociedad actual por el pasado. Puede que incluso con ello hagamos historia, que en un futuro se hable de nuestra época como del siglo de la restauración. Nunca en estos 25 años de trayectoria profesional y por respeto a la música que interpreto, he querido ser producto de moda ni de consumo. No es objeto de esta tesis incidir en el análisis de estos apasionantes conceptos pero es necesario mencionarlos para indicar la presencia de todos estos pensamientos durante mi pasado artístico. Siempre he sido consciente de que el pasado nos ayuda a vivir mejor el presente.¹²²

Otras vías y fuentes de análisis

A continuación dos nuevas herramientas etnográficas al servicio de mi investigación artística: la documentación y las *entrevistas* (rememorando experiencias).¹²³ En el primer apartado incorporo toda la documentación de

¹²¹ *Ibidem*.

¹²² Sin pretender con esta afirmación abordar conceptos filosóficos en torno al *tiempo lineal* o *cíclico* correspondientes a una revolución filosófica basada en el zoroastrismo, manera de entender el tiempo fundamental para el desarrollo de Occidente.

¹²³ Me refiero a *entrevistas* cuando realmente lo que pretendo realizar es una rememoración del pasado mediante la interacción personal. Propongo seguir la lectura de esta tesis para entender esta acción.

carácter etnográfico que pueda generar un posterior análisis en torno a mis procesos de creación. En el segundo apartado pretendo rememorar experiencias vividas recurriendo a la memoria y mediante un experimento que promueva experiencias compartidas.

La evidencia documental¹²⁴

La evidencia documental muestra, en texto e imagen, lo que fue mi pasado. Ayuda así a la verosimilitud de mi investigación. “Van Maanen¹²⁵ escribió que para la antropología la fiabilidad y la validez son criterios sobrevalorados, mientras que la claridad y la verosimilitud son criterios infravalorados” (Larrosa. 1995:31). Agrupo este apartado en varios bloques: críticas a discos y conciertos, entrevistas que me han realizado, declaraciones, notas de prensa, vídeos e información en Internet. Mucha de la documentación que uso se puede localizar en la página web de Capella de Ministrers¹²⁶ o en el anexo 3 de esta tesis. Pretendo así mostrar cómo me siento ante la opinión de otros sobre mi trabajo o ante mis declaraciones públicas o grabaciones realizadas. Todo ello con el fin de conseguir más elementos de análisis sobre mi manera de aproximarme a la música antigua.

*Audiovisuales y canal YouTube*¹²⁷

El primer elemento que tengo en mis manos es el audiovisual. Conservo en mi archivo privado algunos conciertos grabados en directo de finales de los 90 y los he visualizado de nuevo antes de rememorar, desde la documentación, mi pasado. Lo que antes hacíamos como registro audiovisual privado se ha convertido ahora (sobre todo desde la creación de *YouTube* en 2005) en un

¹²⁴ En el anexo 3 aporto la documentación referenciada en este apartado.

¹²⁵ En *Tales of the field. On writing ethnography*. 1998. University of Chicago. Citado por el autor.

¹²⁶ www.capelladeministrers.es

¹²⁷ El canal de intercambio de vídeos *YouTube* se creó en 2005 por lo que en el propio canal de Capella de Ministrers <http://www.youtube.com/user/capelladeministrers> podemos encontrar material audiovisual desde 2007, aunque en la red existan vídeos de Capella desde 2003, por ejemplo el concierto de Peñíscola http://www.youtube.com/watch?v=mhjXj_VUTUM de 2006.

poderoso sistema de difusión. *Facebook* también ha sido desde hace unos años una herramienta para difundir la actividad musical de Capella de Ministrers.

Las primeras grabaciones de vídeo que conservo son de poca calidad. En soporte VHS no tienen ni buena imagen ni buen sonido, pero me adentran en recuerdos y experiencias vividas a nivel profesional en momentos puntuales de mi vida. Reportajes para la televisión autonómica Canal9 o grabaciones para RTVE, junto con otras grabaciones caseras me han provocado recuerdos que muestran una realidad puntual en un momento determinado. En *YouTube* podemos ver esa realidad (a veces robada en un directo o a veces premeditada y preparada mediante la edición) desde el año 2007 que fue el año en que se creó el canal de Capella de Ministrers. En esas fechas me di cuenta de lo importante que es en nuestra época la comunicación mediante el audiovisual e hice algunos intentos de aproximarme a ese mundo con el documental o el videoclip. Reconozco los fracasos. Entre ellos el documental que pretendí realizar junto al disco *Fantasiant*, en torno a Ausiàs March, en el año 2009. Nunca me ha parecido fácil acercarme a un medio que respeto como ese y desde luego que la experiencia es la que ahora veo mejor consejera para hacerlo. O se tiene mucho dinero y se confía en profesionales externos (nunca ha sido ese mi caso) o se requiere de conocimiento, sensibilidad, estructura, y mucha organización y esfuerzo para desarrollar cualquier proyecto audiovisual, por simple que parezca.

En el canal de *YouTube* de Capella de Ministrers hay registros de 2003: como *Cancionero de Palacio* en el Castillo de Peralada. *Lamento di Tristano*, espectáculo con danza contemporánea, de 2004. Pero podemos acceder a los vídeos en red y encontrar audiovisuales sin editar (o sea, sin el previo control del artista). Me parece interesante ver el uso que se hace de la música de Capella en la red. La variedad de posibilidades que ofrece y la cantidad de publicaciones audiovisuales que se pueden ver ahora con una simple búsqueda en *Google*. Qué diferente es todo respecto a cuando comenzamos y qué importancia tiene ahora el audiovisual. Creo que he sido consciente de no perder oportunidades al respecto y adaptarme a las nuevas tecnologías en pro de la difusión de la música antigua.

*Entrevistas*¹²⁸

En una entrevista en el programa *A la carta* el 6 de julio de 2012 para RNE-Radio Clásica¹²⁹ la periodista Micaela Vergara me preguntó sobre la trayectoria de Capella de Ministrers diciéndome que reconocía fundamental rodearse de buenos profesionales para hacer estos proyectos. Asimismo valoraba la importancia de los colaboradores que han participado en los proyectos de Capella en los últimos años y que en cierta manera caracterizaba ya el trabajo del grupo pretendiendo rescatar la música antigua como parte de la memoria colectiva y acercarla a nuestro tiempo. Mis impresiones y recuerdos en torno a las entrevistas son los siguientes:

Siempre me ha gustado que me entrevisten y en vivo, sin preparar las respuestas. Hay muchos periodistas que prefieren enviarte el cuestionario y que lo rellenes. En cierta manera garantiza el control de lo que se publique pero quita espontaneidad y creo que incluso veracidad a las respuestas. Recuerdo que en la revista *Diverdi* en su edición de abril de 2007 realicé una entrevista con motivo del XX aniversario de Capella de Ministrers. “Nos enfrentamos a la música antigua como si estuviera recién compuesta e intentamos con ella generar emociones, debemos resucitarla con el pensamiento de que va a recobrar vida. Y eso es lo que me interesa, es algo que siento ahora, presiento que la gente desea disfrutar de esa música y no convertirla en mero hecho histórico ni arqueológico”.

Con el mismo motivo y en las mismas fechas Guillem Miralles me sugería en la revista *CDC* hacer un poco de memoria. “Fue el *Llibre Vermell* el que marcó un punto de inflexión en nuestra carrera”. Sobre el futuro le decía que nuestro método no variaría en lo sustancial. “Creo que me quedaría con la consolidación de un proyecto basado en un equipo de gente que trabaja de forma habitual con Capella de Ministrers. He podido comprobar la confianza con la que cada vez más se aproximan los músicos a cada proyecto que abordo. Cualquier músico que

¹²⁸ Adjunto en anexo 3 las entrevistas referenciadas.

¹²⁹ <http://www.rtve.es/m/alacarta/audios/agenda-de-verano/agenda-verano-05-07-12/1456975/?media=rne>

se integra en el grupo lo hace no sólo con la certeza de que se va a desarrollar un buen trabajo sino también con la voluntad de aportar, de sumar, con la seguridad de que va a ser escuchado, de que sus opiniones van a ser tenidas en cuenta”.

En una entrevista a *Ribera Magazine* en mayo de 2008 hablaba sobre la virtualidad de la imagen que nos llega del pasado y las influencias que sobre él ejercen elementos literarios o cinematográficos. En *Diverdi* de diciembre de 2010 decía al respecto del disco *Fantasiant*: “Desde el punto de vista de la recuperación de determinados repertorios musicales, este libro/disco, junto a otros como el dedicado a *Jaume I* o los discos dedicados a la música en tiempos de los Borgia o el *Llibre Vermell*, tienen una especial carga emocional en tanto en cuanto constituyen nuestra aportación particular a una memoria colectiva que nos es muy próxima, siendo más patente si cabe con estos trabajos nuestro firme compromiso con la recuperación del valiosísimo patrimonio musical de nuestro entorno y su integración en los escenarios artísticos de nuestro siglo”.

También hacía referencias a la manera de aproximarme a la música antigua: “No podemos pensar en la música del Renacimiento de manera sectorial, la música y la poesía se refuerzan, la función social de la música tiene un peso específico y no sólo con ella nos podemos acercar al ideal estético de esos tiempos pasados. La visión desde la poesía nos acerca a una diferente interpretación en la que la música está supeditada a la poesía. Los criterios de interpretación de la música antigua se amplían desde esta perspectiva, la música instrumental se integra como obertura o *ritornello* de la vocal, se construye una gran sinfonía del Renacimiento con la consecución de las obras del disco, una unidad necesaria para el oyente de hoy, un organismo pluricelular comprensible en nuestro tiempo que abre las puertas al pensamiento del siglo XV”.

Más recientemente, en mayo de 2011, la misma revista *Diverdi* me preguntaba sobre mi enfoque hacia la música antigua. Respondía lo siguiente: “Mi interés por la música antigua española se debe a una casualidad que me llevó a la necesidad. Ya hace 22 años que grabé el disco *Música barroca valenciana*, editado por EGT. La casualidad de coincidir en esa época con unos músicos ilusionados con la musicología, con Lluís Miquel Campos como productor y el empuje de Vicente Ros para hurgar en ese repertorio, propició un disco en formato CD

(¡premiado por el Ministerio por ser la primera producción de este tipo en España!, recuerdo que en esas fechas incluso casi ni había reproductores digitales en el mercado). La sorpresa fue la aceptación y el empuje que nos dio como *jóvenes promesas*. Hacía falta hablar de música antigua española, eran muchos los referentes que todos los músicos teníamos del barroco francés, del italiano... pero siempre quedaba ese gran vacío. Llena estaba nuestra historia de música y grandes fueron los musicólogos españoles durante el siglo XX, e innumerables las ediciones pero, ¿y la práctica? ¿Cómo podíamos escuchar esa música? ¿Cómo podríamos mostrarla al público como ya lo hacían en otros países?

De ahí me viene la necesidad y tal vez, si quiere llamarlo así, el compromiso con nuestro patrimonio. Y es que el enfoque siempre tiene que ser desde la sensatez y el conocimiento (entendido en su amplio sentido, en valenciano decimos *amb trellat*). Saber que tuvimos nuestro Siglo de Oro y no pretender buscar a un Vivaldi o un Purcell en nuestro archivos. Algunos músicos, a veces, metamorfosean el repertorio y transforman lo divino en humano con interpretaciones *a la moda*. No hace falta imitar a nadie para mostrar lo que fue el repertorio de nuestro Siglo de Oro. No hace falta tocar el violín como los italianos o cantar polifonía como los ingleses. El gran secreto de nuestro repertorio es su singularidad y para eso también tiene que ser singular la interpretación, porque singular fue nuestra historia y nuestra música. Cuando se publicó el *Cancionero de Palacio* por Barbieri en 1890 hubo algunos musicólogos europeos que afirmaron *no comprender* esa particular polifonía que se mostraba allí, mucha escrita de manera distinta a lo que se conocía en esos años”.

Acababa la entrevista con estas declaraciones: “Decía hace poco mi amigo Josemi Lorenzo que algún día se tendrían que empezar a estudiar todos los textos que en los últimos años han acompañado las grabaciones discográficas. Y es que ya casi son como una revista de musicología. Los que queremos aprender cada día los leemos con curiosidad y desde luego que nos aportan, la mayoría, estudios novedosos sobre repertorios trillados o no. Incorporar a los discos toda esa información, incluidas las ilustraciones, los convierten de nuevo en un producto que se aleja del mercado de consumo. Los discos de música antigua siempre serán para un público minoritario y exclusivo, y la exigencia con la edición de los

mismos ha de corresponder con quién los va a escuchar. El formato de libro/disco permite recuperar ese espíritu que incluso ya tenían los antiguos elepés de vinilo. Con este formato de disco se recupera la ilusión por el soporte, se estimula el tacto, la vista y el oído, y tanto contenido como continente promueven el hedonismo intimista del melómano.

El esfuerzo del músico y de la discográfica es inmenso pero necesario y sobre todo si los resultados son como los que ha obtenido la ya denominada *trilogía* de Capella de Ministrers (*March, Jaume I y Tirant*). Y es que con esos discos se muestra que la recuperación de la música del pasado pasa por muy diversos caminos. Vincularla a hechos históricos, a la poesía o la literatura es lo que he pretendido con esta trilogía. Recuperar esa música desde nuestra necesidad como público del siglo XXI, incluso aportando estudios novedosos como los de Maricarmen Gómez, Rafael Beltrán o la colaboración de Vargas Llosa en el libro/disco del *Tirant*, requiere lo que Vd. denomina iluminación, que entiendo como la ilustración de la singularidad de cada repertorio musical”.

Fotografías

Durante 25 años han sido muchas las fotografías que me han hecho con Capella de Ministrers. En el anexo 3 y en el apartado “Fotos” se pueden ver algunas, desde luego todas no las conservo. En el histórico de imágenes me encuentro con las primeras que nos tomaron y que reproducí en el catálogo de la Exposición 20 años de Capella de Ministrers “Tempus Fugit”.¹³⁰ Allí puedo ver la primera foto del grupo de 1987 y otras de 1992 en el Palau de la Música de Valencia, en el Castillo de Dénia en 1997, *Serenates a València* en 2000 y las que me parecen más sugerentes, por antiguas, las de las gira de Brasil, Chile y Argentina de principios de los 90.

En el histórico de fotos de Capella que se anexa yo mismo me sorprende con fotografías del Orfeo de Monteverdi o el *Misteri d’Elx* de 2007, conciertos en Varsovia, retratos con Bigas Luna o Àlex Rigola, *Trobadors* del año 2000,

¹³⁰ “Tempus Fugit. Visions fotogràfiques” Universitat de València. 2007.

conciertos en Shangai, Roma y muchos otros lugares con músicos que hace tiempo que ni les veo ni se nada de ellos. Así paso por imágenes de espectáculos de 2003 y 2004 (*Lamento de Tristán*, *Tirant lo Blanch* o el *Cancionero de Palacio*) y otras de conciertos más recientes en Argelia, Rodas, Oslo, Tolouse, Estocolmo y otros muchos sitios.

Sobre todo pienso en la ingenuidad con la que inicié este proyecto, mezclada con la osadía que me deparaba la juventud. La imagen de los inicios pretende, con el vestuario, la pose o la disposición, plasmar una seriedad premeditada, puede que para ganarse el (un) respeto. Las imágenes más recientes inciden en la estética del entorno, dejando al margen lo individual, que curiosamente gana presencia entre el colectivo. Me generan más música las fotografías de ahora. Las más antiguas son estáticas, sin dinamismo, aluden al temor de un camino incierto. Es curioso cómo las imágenes nos devuelven a un pasado que tiene mucho que ver con los flujos que de él quedan en nuestra memoria.

En las imágenes veo claros también los dos períodos de Capella a los que hacía referencia en mi autobiografía. Mi actitud como miembro del grupo antes del disco de *Trobadors*, música para el papa Borgia o para Alfonso el Magnánimo (coincidiendo con la celebración de los 10 años de la creación de Capella de Ministrers) contrasta con esa implicación como director a partir de esos años. Una actitud de dirección eficiente, diría yo. Cuando tuve que estar al frente del grupo y no tocar lo hice. He creído siempre en una dirección que motivara la implicación más que la cohibiese.

En la fotografía de la izquierda me siento grupo, incluso pequeño ante el resto de los músicos. En la de la derecha me veo eje, seguro de haber realizado un trabajo correcto. Distendido. Líder.



Sirvan estas dos fotografías como ejemplo de lo que expongo. La primera de ellas con manifiesto orden y compostura en la disposición y el vestir, tomada en Sao Paulo a principios de los 90. En ella están, de derecha a izquierda, Adolfo Jiménez, Pedro Gandía (violines), Octavio Lafourcade, Pilar Esteban, José Ramón Gil-Tárrega, Fernanda Teixeira, yo mismo, Marisa Esparza y Olga Pitarch. La segunda de 2006 es en la Catedral de Valencia, esperando la visita del Papa. En primeros planos tenemos al autor de esta tesis, detrás a Octavio Lafourcade y en el centro a Pilar Esteban junto con otros músicos y miembros del Cor de la Generalitat Valenciana. Propongo, como en un juego de entretenimiento visual (intelectual), buscar (analizar) las diferencias.

Repercusión en medios

Conservo un histórico de programas de mano, de anuncios de conciertos, de críticas a discos y a conciertos. Lo presento en el anexo 3 como complemento a esta tesis. Selecciono aquí y conscientemente algunas de las críticas en pro de favorecer el objeto de este trabajo de investigación y no adentrarme en un territorio que por sí mismo podría ser objeto de otra tesis. Sirvan entonces estas pinceladas como lo que son, parte y complemento de la evidencia documental del relato de mi vida y mi autobiografía.

Recuerdo muchas críticas a conciertos y discos. He tenido que refrescar la memoria y recurrir a mi archivo personal para ojear de nuevo qué decían de tantos discos grabados y conciertos ofrecidos. Gonzalo Roldán Herencia en julio

de 2009 titulaba así un artículo en *Granada Hoy*.¹³¹ “Musicología aplicada. Si quieren descubrir un buen trabajo musicológico de recuperación histórica, la Capella de Ministrers ofrece toda una lección al respecto con un repertorio poco conocido y sumamente original”.

En el *ABC* de mayo de 2005 Vicente Gallego decía: “*Los Arpegios del aire*. Capella de Ministrers, uno de mis últimos descubrimiento. La música tiene un extraño poder evocador, la música nos pinta por el aire un milagro quebradizo, tembloroso, escuchando a Carles Magraner”. Dos ejemplos de lo que recientemente ha sucedido en el mundo de la crítica respecto a Capella de Ministrers. En primer lugar su reconocimiento como recuperación musicológica y en segundo el poder evocador de la música como hedonismo. Con los discos también nos alababan la labor musicológica: “Su labor investigadora es encomiable y laudable, rescatando compositores del olvido, como el ilicitano Matías Navarro o Antonio Literes. Con todo felicitamos a esta formación por su trabajo de archivo” (*Compact Disc* en 1991). Aunque siempre se quedaba en el tintero alguna referencia a la interpretación, pensé que por desconocimiento del repertorio, por no haber referentes pero descubrí que ya empezaban las comparaciones con otras agrupaciones (inglesas en este caso, que no es poco) y parecía florecer un genuino carácter, un estilo: “Este disco (*Cançoner del Duc de Calàbria*) tiene tanto un valor simbólico como real: de un lado, viene a representar el auge de la actividad musical en Valencia, que en una década ha recuperado un lugar que nunca debió perder, del otro, se trata de una grabación con logros musicales ciertos, demuestra al que se encomendó. La afinación y el sonido punzante recuerdan los de algunos grupos vocales ingleses, más hay también rasgos totalmente propios, en especial el estudio de la pronunciación del castellano de la época” (*Scherzo*. Marzo 1992).

La creatividad a la hora de interpretar ya era reconocida como estilo propio: “El conjunto valenciano supo sacar el máximo partido a una música que no siempre resulta fácil de interpretar pero que sin embargo ellos hicieron sencilla y amena, a base de insuflarla sentimiento y grandes dosis de creatividad”. (*El Diario de León*, 15 de febrero 1992). Combinábamos la creatividad con ilusión e

¹³¹ Las referencias a las revistas o periódicos que menciona el sujeto investigado se transcriben aquí tal cual se citan por el actor. En todo caso el autor de esta tesis las incluye como documentación anexa en el apartado correspondiente.

ingenuidad: “El XVI Ciclo de Cámara y Polifonía se ha clausurado de forma excelente con la interpretación de un interesantísimo grupo de muy cuidado estilo. La Capella de Ministrers es un excelente grupo, que sabe expresar con un vigor toda la carga de tierna y turbadora ingenuidad de esta música: intérpretes de mucha categoría, a la altura de estas pequeñas joyas tan atractivas como poco difundidas” (*Ritmo* en 1994). En estos momentos me gusta que ya nos reconocieran la preparación técnica para abordar este tipo de música.

“Con su sexto disco *El Tutor Burlado o La Madrileña* la Capella de Ministrers sigue preservando en una línea clara la recuperación, investigación y registro de nuestro patrimonio musical, así como en garantizar ante todo la fidelidad y el respeto hacia las épocas y los instrumentos hacia los estilos y sus autores. Ahí está el secreto que hace que tras largos años de trabajo siga brillando con luz propia esta institución valenciana” (*Las Provincias* en 1996). Nos habla esta crítica del secreto para llevar seis años como grupo profesional y lo relaciona con el respeto a épocas, estilos, autores y al uso de instrumentos de época. Incide la siguiente crítica en el estilo y la técnica: “Joan Brudieu: los encantos de este sorprendente y refinado repertorio hispánico, es decir, auténticos madrigales españoles, han sido muy acertadamente cristalizados en la interpretación de la Capella de Ministrers, que se apunta un valioso tanto con la presente primicia. Las lecturas de los intérpretes discurren con una corrección notable en la afinación y adecuación al estilo” (*Scherzo*, 1997).

Por mi parte creo que han sido casi obsesiones el estilo, la afinación, los instrumentos de época. Me sorprende que ya hablasen de creatividad en 1992 cuando realmente siento que me acerco a ella con un repertorio medieval. Hasta ese momento (y vuelvo a referirme al entorno del año 2000) creo que éramos un grupo con gran potencial, sin dirección y encorsetado en unos cánones de interpretación que nos venían de los Países Bajos, en donde casi todos aprendimos.

Fui consciente en esas fechas de que las peculiaridades propias de nuestro pasado, nuestra singular cultura y, por ende, nuestra música antigua debían de ser interpretados desde otros parámetros. No es objeto de este trabajo realizar un análisis de los criterios de interpretación que propongo para generar esa

peculiaridad, pero sí mencionar un hecho que determina una manera de acceder al repertorio musical como intérprete y que seguro propicia un estilo propio, incluso puede que novedoso ese entorno musical.

En este sentido el disco *Trobadors* fue un punto de inflexión y así lo percibió la crítica: “Las versiones de Capella de Ministrers son muy brillantes con muchos contrastes tímbricos y dinámicos, adornos virtuosísticos, ritmos adaptados a cada pieza y con cierto talante morisco” (*Scherzo* en abril 2001). “*Trobadors* es un disco estimulante que contiene algunas interpretaciones apasionantes. La impresión dominante es de vigor instrumental, un disco que merece la pena investigar” (*Goldberg* en abril 2001). “Este disco no defraudará ni a los seguidores del grupo ni a los que se aproximen por interés o curiosidad a este repertorio, ya que la formación valenciana en su implacable progresión ha logrado una digna aproximación al universo trovadoresco” (*CD Compact* en mayo 2001).

Natalia Sanz en *El Mundo* de agosto de 2003 decía: “*Capella de Ministrers logra la simbiosis perfecta con el entorno en Peñíscola*. Capella supo extraer al marco arquitectónico todas sus posibilidades e hizo una puesta en escena espectacular. Y si perfecto fue el desarrollo del concierto, magistral fue la interpretación de la *Danza de la Muerte* que lo cerró”. Fue el *Llibre Vermell* otro de los referentes para encontrarme a gusto con el repertorio y el grupo y con la adaptación a cada espacio donde íbamos tocando. Me sentía poco a poco más seguro de integrarme en cualquier acústica, desde luego sin miedos y asumiendo los oportunos riesgos.

Donostilandia. Fernando Odriozola. Marzo 2004. “*Por el severo túnel del tiempo*. Son grandes pedagogos los componentes de la Capella de Ministrers, porque, todo ello bien envuelto en belleza, escenificación e instrumentación atractiva, nos pasean por la música, la literatura y la devoción lejanas para decirnos que quizá nada hay de nuevo bajo el sol. Han pasado diez siglos y tampoco somos tan diferentes”. Me gusta que se aprecie esa faceta que siempre destaco en los conciertos. Un cariz pedagógico que oculto persevera durante las versiones. La música antiguas está repleta de historia y he sido consciente de que no sólo es *performance* mi trabajo, tiene gran parte de pedagogía. Cesar Rus en *CDCompact* de octubre 2004 incidía sobre la importancia de lo intelectual en las

interpretaciones de Capella: “*Festival de Peñíscola*. Una mención especial merece el concierto inaugural de Capella de Ministrers: la agrupación valenciana ofreció un concierto que fue un auténtico regalo musical e intelectual. La CDM y Carles Magraner brillaron en un repertorio que dominan a la perfección”.

También y aunque se domine el repertorio, asumiendo riesgos. Antonio Gascó en mayo de 2004 en el *LevanteEMV* decía sobre mi versión del *Misteri d’Elx*: “*El misterio desvelado*. El resultado, es tan brillante como sorprendente. Cuajó una versión muy interesante y reveladora de muchos de los entresijos originales del *Misteri*. Magraner le ha dado dimensión histórica”. Fue quizás mi mayor riesgo abordar este repertorio y de él aprendí el respeto por la tradición oral y la sensibilidad con la que se debe uno aproximar al patrimonio, tangible o no.

Muchas referencias son internacionales y de entre ellas destaco la de *Le Tout Lyon* en Rhone-Alpes. Philippe Andriot en diciembre 2004 hablaba así de mi versión de Victoria: “*Une semaine de mélomane. Un sens aïnu des enchaînements et des contrastes, une belle variété de couleurs dans une liberté qui donne la merveilleuse illusion de l’improvisation*”. En ese sentido seguía el reconocimiento de la crítica en *Scherzo* de abril de 2010 donde Alfredo Brotons escribía: “*En cuerpo y alma*. Una de las características de la Capella de Ministrers es la diversidad del repertorio. Ni una sola fisura se pudo apreciar en la respuesta recibida por la muy experta dirección de Carles Magraner”. Empieza a denotarse la experiencia y así se reconoce en la crítica.

No distingo entre las críticas nacionales o internacionales, o entre un repertorio autóctono o no. La actitud para abordar la música que interpreto siempre ha sido la misma por mi parte, ya fuese en disco o en concierto. Allen Schrot en *Answer*: “*The manuscript’s diverse cultural and musical influences are beautifully illuminated in this recording by CDM. The Capella’s cross-cultural blend of historical instruments, combined with remarkably evocative chanting and vocal solos, creates a vivid picture*”. Eduardo Torrico en *CDCompact* de junio 2008: “La interpretación de Capella de Ministrers es sencillamente primorosa. el resultado del disco es irreprochable”.

Experiencias.¹³² Rememorar más que recordar

¿Con quién y cómo lo hago? Más que una entrevista prefiero referirme a una vivencia y ahora se entenderá el porqué. En vez de pretender una autobiografía motivadora de sensaciones y emociones prefiero dejar esta experiencia para el experimento/vivencia que voy a realizar junto a dos personas muy vinculadas a mi pasado.

El profesor Honorio Velasco me comentaba que ahora se hace intervenir a los informantes en el proceso de la investigación permitiéndoles ver a ellos las imágenes que se han grabado y registrando sus comentarios mientras se observan. Concepto de reflexividad. En tu caso podrías hacerlo con los músicos, decía, viendo las imágenes (escuchando la música) y siendo tú sujeto y, con ellos, registrar las conversaciones que se tienen al ver esas imágenes. Eso permitiría ser más productivo, “no va guiado, pero no importa”.¹³³ Esta manera de trabajar incluso podría ser más fructífera que un relato de vida.

Para eso se necesitaría crear un clima, incluso para ti mismo, “el recuerdo te vendría más rico de detalles”.¹³⁴ Se llega incluso a olvidar la situación experimental en la que se está. De lo que se trata es de situarse en un clima, el recuerdo común, para volverlo emotivo. “La reflexividad tiene este peligro de la artificiosidad”¹³⁵ que convierte el asunto en un discurso frío, “es verdad, los recuerdos a veces son fríos pero se refieren a situaciones llenas de emoción y en el proceso creativo la emoción cuenta mucho, hacer aflorar esto no es fácil”.¹³⁶

En ese sentido soy consciente de que es más importante una rememoración que un recuerdo y para eso necesito crear un clima y un entorno que lo propicie. Rememorar más que recordar. Vamos allá.

¹³² La experiencia se puede ver en el repositorio de la UPV: <http://politube.upv.es/play.php?vid=54438> (EDE1 I parte) y <http://politube.upv.es/play.php?vid=54439> (EDE2 II parte).

¹³³ Minuto 5'00 en <http://politube.upv.es/play.php?vid=51741> (EH2 II parte).

¹³⁴ Minuto 6'08 en (EH2 II parte).

¹³⁵ Minuto 7'22 en (EH2 II parte).

¹³⁶ Minuto 7'34 en (EH2 II parte).

Desde la experiencia revivida

Con Pau Ballester voy a centrarme en el segundo disco que grabamos con el grupo, el *Cancionero del Duque de Calabria*.¹³⁷ Ya hace 22 años de esta grabación y fue la primera vez a la que incorporamos la percusión en Capella de Ministrers. A partir de ese disco tanto Pau como su aportación en la percusión han sido característicos de una forma de hacer la música. Con David Antich voy a atender sobre todo el primer disco editado por el sello propio de Capella de Ministrers CDM. Se trata del *Llibre Vermell*.¹³⁸ Hace 11 años de esta grabación que marcó una nueva etapa en el grupo. Tanto por la propia formación del mismo como por la nueva línea de producción y edición discográfica.

Carles Magraner (CM): Hoy es 6 de agosto de 2012. Estoy con Pau Ballester, músico en Capella de Ministrers desde 1990 y David Antich desde 1999. Aquí los tres en mi casa. Pau con 22 años con Capella y David con más de 12 años con el grupo. Lo primero que haré será poner música. El Cancionero del Duque de Calabria ¿Te acuerdas cuándo lo grabamos?

Pau Ballester (PB): Sí, en Gilet, Valencia. Lo que más recuerdo es la imagen del grupo y lo primero que me viene a la cabeza es cómo hemos evolucionado.

CM: Qué me decís de los músicos y colaboradores y su calidad artística y académica respecto a Capella de Ministrers. ¿Quiénes éramos en esas grabaciones y si el concepto de colaboradores se ha modificado desde entonces?

PB: Es difícil trasladarme tantos años atrás. No trabajamos igual, creo que no, son veintidós años de experiencia. Para mí es especial porque era la primera vez que grababa música antigua, mi primera colaboración con Capella.

David Antich (DA): No se explicaría la proyección como la que ha tenido el grupo sino por la gente que ha colaborado con Capella. En ese momento la grabación del *Llibre Vermell* fue una magnífica salida, un punto de partida. Sólo

¹³⁷ Editado por EGT (536CD) en 1990.

¹³⁸ Licanus CDM 0201. Grabado en 2001.

habíamos grabado un disco de música medieval que era bastante especulativo (*Trobadors*) y con éste (*Llibre Vermell*) conseguimos una unidad más grande. Teníamos ya más experiencia.

PB: ¿Qué es la especialización sino una parte de la experiencia? Ahora yo estoy más preparado, mucho más. Sí que la experiencia hace mucho.

CM: *¿Creéis que todos los músicos tienen la misma integración en el proyecto, independientemente de su aportación? ¿O existe la sensación de que nunca ha sido así? Recuerdo las diversas etapas del grupo ¿Cómo era al principio?*

PB: Al principio era más personalizada. En ti mismo, Carles. Tal y como ha ido evolucionando el grupo se ha ido haciendo más participativo.

CM: *¿Ha sido fundamental para Capella utilizar fuentes originales (facsimile o edición urtext) y herramientas adecuadas (instrumentos de época)?*

DA: Si hubiese sido un grupo interpretando música antigua sin esos criterios historicistas, no hubiésemos pensado la música de la misma manera.

CM: *¿Creéis que preservar la pureza del sonido original es un objetivo que ha tenido Capella de Ministrers? ¿Nuestro objetivo ha sido buscar la pureza del sonido?*

PB: Yo no lo veo así. Nunca hemos pretendido eso. Hemos tocado la música según nuestros criterios artísticos y musicales, y sobre todo con los tuyos.

DA: Yo pienso que también es así. Lo que identifica a Capella es la utilización de herramientas para buscar la emoción de la gente. Para cerrar el círculo se usan instrumentos de época y otros criterios históricos para llegar a emocionar al público. *Per se* no es el objetivo hacer una recreación histórica tal cual, porque entre otras cosas sería imposible.

CM: *Y qué me decís de las técnicas de ensayo e interpretación, desde la formación clásica a la especialización. ¿Le ha dado una personalidad al grupo,*

marca los discos, marca el pasado y nos identifica como grupo?

PB: ¿Te refieres a la formación académica? No me gusta mucho poner una serie de etiquetas. Sabemos de dónde venimos, dónde estamos y lo que queremos. Pero juzgar un pasado condicionándolo no.

CM: Pero ¿La formación clásica marca la esencia de este grupo?

DA: Si lo comparamos con músicos de ambientes populares el peso de la estética del grupo es el de especialización, tienes que saber hacer una glosa, temperamentos, etc. En otra música eso no se encuentra. Tenemos una formación clásica de música antigua y que no se encuentra en otro tipo de músicos. Hay colaboradores de formaciones distintas, por ejemplo de música tradicional, pero les “contaminamos” con nuestro estilo.

CM: ¿Y a nivel de ensayos el sistema de trabajo actoral repercute en los resultados?

DA: Me parece que cada disco que grabamos es mejor que el anterior. La forma de ensayar no sé si lo condiciona pero los procesos son más maduros y nos da un bagaje que aprovechamos.

CM: Recuerdo que ensayábamos mucho y las grabaciones eran interminables. Por ejemplo el disco del Cancionero del Duque de Calabria lo hicimos en cinta de vídeo, no digital ¿Y qué hay sobre las nuevas tecnologías? ¿Son un apoyo para la investigación de la música? Entonces casi ni usábamos el Finale o la edición digital. Casi ni existía Internet. ¿Cómo hacíamos para resolver dudas, investigar o incluso organizar conciertos? Recuerdo la incorporación de los afinadores electrónicos que nos han evitado tantas discusiones en ensayos. ¿Cómo lo ves esto Pau?

PB: Referente a las grabaciones hemos evolucionado mucho. Antes grabar un disco era un suplicio. Por mi manera de ser. Al menos para mí. A mí me gusta más el directo, el contacto con el público. En el disco no hay eso. Las grabaciones eran interminables. No se acababan nunca. La tecnología en las grabaciones ha

sido fundamental. Rodearse de un buen material afecta también al resultado final.

DA: Para mantenerte vivo en el mundo profesional de la música no hay más remedio que estar al día, también en tecnología.

PB: También hemos estado rodeados de muy buena gente en cuanto a técnicos de grabación, por ejemplo Alfonso Ródenas o Jorge García. Todo afecta al resultado final.

CM: Otra cosa que también nos puede identificar es ampliar el concepto de interpretación y colaborar con otras ramas artísticas: cine, danza, poesía, pintura o fotografía. Creo recordar que la primera propuesta en ese sentido vino a primeros del 2000. ¿Es éste ya un sello de identidad de Capella de Ministrers? ¿Cómo lo recordáis?

PB: Capella ha evolucionado porque tú has evolucionado, también por la gente que te ha rodeado. Por sus influencias. Son muchos años y muchas horas de convivencia y de trabajo.

CM: Pero hay un momento que parece que no hay programa de Capella en el que no se incorpore el espectáculo.

PB: La música formaba parte de un círculo de facetas artísticas que nos enriquecía más aun. Capella sin eso no sería el grupo que es. Sin lo que fue no lo sería nunca. De Capella se espera también eso. El punto de inflexión fue cuando saltamos a la música medieval. En ese momento nos dimos cuenta de que teníamos que ir más allá de la pureza de la interpretación, era un círculo de facetas artísticas que enriquecía mucho más. Todo nació con nuestro acercamiento a la música medieval.

CM: No sé si diríamos ahora que Capella sin eso no sería Capella. Que eso es lo que se espera del grupo.

DA: Son elementos que han estado presentes en los últimos años y que favorecen el contacto con el público. Hace que efectivamente ayude al que escucha a

entender el mensaje. Es un concepto más multidisciplinar.

CM: El disco para eso es importante. La información que da una obra musical se disfruta a través de los sentidos (no sólo el oído); también se disfruta y racionaliza con la reflexión y la lectura (ediciones discográficas): el sexto sentido. ¿Podemos hablar brevemente de unos temas referentes a los discos? Por ejemplo de la calidad de interpretación musical.

DA: Es evidente. No tengo duda al respecto. Algunos de nuestros discos no están a la misma altura o calidad musical, pero es así.

PB: A mi me resulta muy difícil elegir cuál de ellos me resultaría más satisfactorio. Aunque ahora no suelo escuchar los discos de Capella si vuelvo a ellos me impresiona cómo me han podido emocionar escuchar piezas grabadas a lo largo de los años. Me ha impresionado incluso que al escucharlos ahora me emocionen. No juzgo ahora lo que he grabado. Lo escucho desde la distancia y lo hago como si escuchase cualquier otro tipo de disco. Ha sido una experiencia muy enriquecedora. Me ha hecho pensar mucho e incluso me sentía extraño. Sabes que cuando escuchas algo tuyo es muy difícil extraerse. ¿Qué quiero decir con eso? Que si me he podido emocionar es porque hay algo en la interpretación.

CM: ¿Y de la calidad de interpretación textual y la originalidad o lo novedoso del programa que pensáis?

DA: No tengo dudas sobre lo que hemos cuidado los textos en todos los discos. Sobre la originalidad de los discos no hay duda porque es evidente.

PB: Pero creo que eso es un mérito tuyo. Son muchas cosas. Pero si te refieres a la originalidad del material elegido para grabar sin duda digo que tiene una coherencia temática global en donde no hay mucha competencia. También la toma de sonido es importante.

CM: A mi me preocupa hacerlo bien sobre todo. La originalidad también. David ¿crees que la labor musicológica que precede a la interpretación de un disco o programa de concierto es importante?

DA: No es lo mismo grabar el *Códice de las Huelgas* que el *Cancionero de Palacio*. Nada es igual. No tienes porque tener la misma preparación. Hay más fuentes en el siglo XVI que antes y también tenemos nuestra idea que es distinta sobre lo que queremos transmitir en un repertorio o en otro.

CM: *Pero en todos hay investigación, algunos con más trabajo que otros, por ejemplo Matías Navarro. Recordemos lo que hicimos con la transcripción de La Madrileña de Martín y Soler. Fue necesario hacer incluso la transcripción de la partitura para llegar al disco.*

DA: En ese caso pues había que hacerlo.

CM: *Para mi ese disco de La Madrileña no es perfecto pero lo compensa la investigación musicológica. Pero también me gustaría hablar con vosotros de la presentación, de la forma (el continente), además lo que se aporte como novedoso al repertorio ya grabado.*

PB: Si pudiéramos al lado de estos discos un libro/disco podríamos ver cómo evoluciona el formato. El cedé es además de una herramienta buena para distraerte un documento musicológico válido. Pero ¿cómo valoras que es un documento histórico? No deja de ser una interpretación de un repertorio.

CM: *¿Cómo conjugamos esas experiencias con los espacios históricos? ¿Qué recordáis más los auditorios o los espacios históricos?* ¹³⁹

DA: Yo recuerdo más los espacios históricos. No es lo mismo tocar el *Códice de las Huelgas* en un auditorio que en una iglesia románica. Pero resulta que el “ecosistema” es fundamental. Para el público y para nosotros es importante que las condiciones sean óptimas. Podemos pensar en un concierto en Peñíscola a 30

¹³⁹ Como autor de esta entrevista reconozco la dificultad que hasta este momento hubo para generar la soltura necesaria en los entrevistados. Costó empezar a hablar. A partir de aquí siento que todo empieza a fluir y la conversación es ágil, incluso parece que nos olvidemos de que estamos grabando. Agradezco haber podido lanzar este experimento y sentir que fluye ya la conversación de manera natural. Para eso y como decía el profesor Honorio Velasco era necesario crear un clima, incluso para mí mismo, “el recuerdo te vendría más rico de detalles” (citado al inicio de este apartado). Así se llega incluso a olvidar la situación experimental en la que se está.

grados y 90% de humedad relativa. Es un lugar como mínimo peligroso para hacer música antigua. Te decía que echaba en falta un auditorio pero siempre preferiré un marco histórico que acompañe y envuelva la interpretación.

PB: ¿Recuerdas más los conciertos por su pureza de sonido o por su contexto?

DA: Normalmente recordamos más los lugares históricos que los auditorios. Recuerdo uno en Argelia, era en un auditorio con sonido amplificado, con luces, la gente hablando, pero emocionó mucho, fue espectacular. La gente incluso estaba con su bocadillo, era un público poco ortodoxo. También recuerdo el *Llibre Vermell* en la Basílica de Montserrat.

PB: Pero no recuerdas ningún concierto en un auditorio con esas cualidades. Son muchos más los conciertos que recordamos por la emoción, por ese componente extramusical.

CM: Incluso con un sacrificio personal. El de Morella del otro día no fue personalmente excepcional pero en colectivo sí que lo fue.

DA: Es parte del oficio. Ya miramos el espacio y nos adaptamos.

PB: Por ejemplo este último viaje que hicimos en Lituania en una iglesia en ruinas.

CM: La búsqueda técnico-conceptual es el vértice de la pirámide creativa. La búsqueda de una técnica que diese concepto a lo que hacemos. ¿Tener esa técnica nos permite crear? ¿Tenemos muy claro lo que queremos hacer desde unas ideas preestablecidas?

PB: No.

DA: Pues yo creo que sí.

PB: Entiendo que tú lo tienes claro y nosotros en cierta manera lo dirigimos y asimilamos pero no creo que la técnica vista desde ese punto de vista sea un

vértice para Capella. Evolucionan e involucionan junto al proceso creativo.

CM: Pero nos basamos en la experiencia. ¿Creemos que esa búsqueda continua es el secreto de lo que ha hecho Capella?

DA: Yo creo que sí. Pienso en mi caso personal. He tenido que modificarme técnicamente para adaptarme a tu idea. Es una búsqueda continua. Instrumental y estética. Un tipo de sonido. Te vas adaptando.

PB: La técnica evoluciona junto a nuestro crecimiento y al crecimiento de los conceptos que se aplican.

CM: Ha habido una exigencia que nos obliga.

PB: Si lo que quieres decir es que si hemos evolucionado técnicamente es que sí. Eso es uno de los pilares de Capella. De los vértices.

CM: ¿Capella se propone una idea y se cuaja en equipo a lo largo del tiempo?

DA: Es un trabajo en equipo dirigido. Tu forma de dirigir son indicaciones de manera estética pero siempre me dejas espacio para improvisar. Antes, en el *Llibre Vermell*, también. Tu eres una persona que tiene unas ideas estéticas que son firmes en el ensayo. Los músicos que trabajamos contigo hacemos un trabajo en equipo pero siempre nos pides opinión.

CM: Una cosa es lo que se propone y otra lo que se ve. El grupo se reconoce mucho por el nombre. No está tan personalizada la imagen en mi persona.

DA: Capella de Ministrers y Carles Magraner están ligados. Pero mucha gente va ya a los conciertos porque tocan algunos otros músicos.

PB: Ahí hay dos focos. Uno la imagen que da Capella en el escenario. El resultado del concierto sí que es un trabajo en equipo. Pero yo no concibo Capella sin Carles Magraner.

DA: La personalidad de cada uno en el grupo es muy definida. Se ha hecho con el tiempo. Sobre todo para mí a partir del 2004 o 2005. Tendría que hacer un análisis de los discos pero a partir de ahí se estableció lo que se fue cuajando durante mucho tiempo. El grupo de gente aportó una personalidad muy definida. Si estuviésemos cuatro músicos sin Pau no sería lo mismo, por ejemplo. Efectivamente tu figura es fundamental pero todos los músicos tienen una personalidad muy definida.

PB: Pero también porque tú dejas espacios para cada músico.

CM: Autenticidad y/o espectáculo. Hemos hablado del sonido original ¿Siempre hemos querido dar espectáculo en el escenario a lo largo de nuestra trayectoria?

PB: Yo pienso que siempre no. Desde hace diez o quince años sí. Creo que desde que tú has perdido el miedo. No el respeto.

DA: Pero la música antigua tiene un componente musicológico al que siempre está ligada.

PB: Pero también ha evolucionado ese concepto musicológico.

DA: Hablaba el otro día con Álvaro Zaldívar y tiene unas ideas que comparto con él. Dice que no habría nada más auténtico que una práctica musical pretérita con la utilización de material de una pieza para componer otra, por ejemplo coger una melodía antigua y que Carles Magraner escribiese un motete. Más auténtico que eso no hay nada. Por ejemplo hablábamos de Bruna. De los tiempos de Daroca. La cosa es que musicológicamente eso no estaría tan respaldado de cara al público.

PB: Pero ¿tu crees que eso al público le interesa? Por ejemplo al público del otro día de Peñíscola.

DA: Hay dos cosas. Una lo que es un concierto en el que el público busca un espectáculo extrayéndose de su realidad y otra sería una interpretación musicológica.

PB: Y también la sonoridad del grupo.

DA: Cualquier trabajo necesita un apoyo musicológico, aunque tú, conscientemente, después rompas alguna línea. Nos da credibilidad y herramientas para ser transmisores. Porque si no seríamos como cualquier grupo de música folk, con todos mis respetos, porque cada uno puede sentir lo que quiera.

CM: Creo que el público que viene a escuchar a Capella viene también en cierta manera a escuchar una parte de historia musical.

PB: Eso sí que ha sido un sello de Capella. La gente viene a escuchar un patrimonio.

CM: Aunque montes un espectáculo.

DA: Pero eso hace que el público esté atento.

PB: ¿Por qué pensáis que eso se aleja de un esquema musicológico?

CM: Es que un réquiem de Victoria interpretado ahora se aleja de su realidad histórica.

DA: Nosotros hacemos música antigua para la gente del siglo XXI. La realidad musicológica muchas veces no confluye. En ese momento el réquiem era parte de una celebración litúrgica.

CM: Por ejemplo, también pasa con la música de trovadores.

PB: No puede rebatir nadie la sonoridad. ¿Hablamos de criterios musicológicos o de historicismo? Para la musicología están los tratados pero no los discos o el concierto.

CM: Lo autóctono, como estilo, es un sentimiento de vinculación con el propio

contexto geográfico y cultural, así como con su tradición musical. ¿Ha sido así en Capella?

DA: Sin esa historia musical nuestra no podríamos evolucionar como pueblo. Es muy importante la labor que ha hecho Capella de recuperar esa música de archivos. Es una labor básica y justificaría por sí misma la existencia de un grupo como éste.

CM: ¿La música de otros países se somete a los mismos criterios de interpretación?

DA: Lo que pasa es que en ese repertorio hay unas referencias. No tiene por qué perder su sentido. Damos espectáculo y nos diferenciamos, pero si haces el Orfeo de Monteverdi tienes un abanico de interpretaciones referentes. De los de Capella hay pocas referencias. Por ejemplo el *Códice de las Huelgas* de Capella es un disco que tiene un equilibrio grande entre la parte musicológica y el espectáculo.

CM: Hay dos grandes caminos para alcanzar la armonía en un concierto o disco: a través de la memoria (conexión con lo autóctono, con el patrimonio) o a través de nuevas creaciones. ¿Es ese el camino que ha seguido Capella?

PB: Pienso que hay mucha más razón de ser en música que identifica al grupo con el repertorio español que con Monteverdi por ejemplo.

DA: Claro que sí.

CM: Y sobre el lenguaje propio cada vez más codificado y basado en la experiencia, que en algunas ocasiones establece relaciones con el mundo y el lenguaje del arte. ¿No sólo música hay en Capella?

PB: Es más holístico. La suma de las partes es más grande que cada una de ellas individualmente. Se puede aplicar a Capella. La suma de nuestras experiencias es más fuerte que las partes individuales.

CA: Tú has influido mucho en el concepto de arte en este grupo. David tú

también. Siempre esa experiencia nos ayuda.

PB: Hay un hermetismo sobre la música antigua. Yo no soy ningún especialista en música antigua. Me viene de la experiencia. Pero la música antigua es hermética a la hora de pensar que la música es sólo un concepto histórico.

CM: ¿Capella es eso?

DA: Yo pienso que no.

PB: En Capella nos hemos preocupado tanto de la validez histórica como de que el público vuelva a nuestros conciertos porque tiene garantizados una serie de estímulos, sensaciones y vivencias.

CM: El peligro de la performance es muy grande en la música antigua. Tanto como el espectáculo. No puede quedar eso como algo superficial. ¿Cuál ha sido la combinación que ha encontrado Capella para aproximarse a la performance en lugares históricos sin perder rigor musicológico?

DA: Yo creo que uno de los éxitos del grupo es ese equilibrio. Esa novedad respecto a lo que se había hecho antes sin perder los criterios. La gente quiere un criterio. Ese criterio mezclado con la imaginación y un punto de atrevimiento.

PB: El *performance* no es nuestro foco de intenciones. Damos pinceladas ligeras en ese aspecto. No es nada atrevido.

DA: Pero tú vienes de otro mundo. Más atrevido.

CM: Yo entre vosotros dos encuentro un buen equilibrio. La parte musicológica (David) y la escénica (Pau).

PB: A la gente no la vas a engañar ni la vas a aburrir por hacer o no hacer un tipo de interpretación.

CM: La combinación de estos elementos ha sido la fórmula.

PB: Por mucha *performance* si no hay una base...

CM: *¿Capella somos tres o treinta músicos? ¿Cuanto menos somos más identificamos al grupo?*

DA: Yo a los dos os conozco, a ti con la viola soprano y a Pau con sus ritmos, os anticipo. Cuanto menos somos nos identificamos más. Yo estoy más a gusto con tres.

CM: *El grupo es el mayor exponente de Capella de Ministrers. La estructura está viva y sujeta a cambios. ¿La variabilidad nos identifica?*

DA: Somos mucha gente. No somos un grupo hermético. Es una virtud.

PB: Enriquece. Es evidente. Capella es Carles Magraner donde alrededor hay dos o tres elementos importantes y después otra gente importante, tal vez menos en cuanto influencia, no musical claro. A partir de ahí el árbol se abre. El tronco y esas dos o tres ramificaciones son importantes.

CM: *El conocimiento y/o la colaboración con expertos de los diferentes campos (cultura, gastronomía, historia, diseño, danza, teatro, etc.) es primordial para mí progreso y el del proyecto Capella de Ministrers. En especial, la cooperación con la comunidad académica. Compartir estos conocimientos entre los profesionales de la música contribuye a dicha evolución. ¿Eso ha hecho grupo?*

PB: Encontrar importantes colaboradores no sólo facilita que el producto gana calidad sino que los que participamos en él nos sentimos también más importantes porque formamos parte de un proyecto donde hay gente que sabe mucho. Yo formo parte de un equipo donde hay textos de Josemi, Maricarmen o Vargas Llosa. Desde mi humildad veo que lo que yo hago hay gente de mucho nivel y con un talante intelectual que lo valida aportándome seguridad, me validan lo que hago en cierta manera. En mi caso que no tengo preparación musicológica y entonces me hace sentir más seguro.

CM: Si tuviérais que definir el estilo de Capella cómo lo haríais. Si tuviérais que aportar algo nuevo a todo lo dicho qué añadiríais.

DA: Hemos hablado de muchas cosas. Siempre he tenido la sensación de que al salir al escenario hemos ido a por todas, hasta las últimas consecuencias para emocionar a la gente: pasión. Hace mucho tiempo que cuando acabo un concierto es como si hubiese salido a correr. También es convencimiento personal.

PB: Yo coincido con David. Ahí está el vértice ese que querías encontrar. Lo pensaba igual. Cada vez que salimos al escenario nuestro objetivo es emocionar al público. Como observador disfruto mucho al ver la expresión de la gente cuando nos escucha. Eso es lo que más me llena. Si no fuese por eso me hubiese apartado de Capella. Desde mi emoción voy a dar vida a una música que va a transmitir emociones.

CM: Lo reivindico: la música hay que revivirla. Considero también la pasión.

PB: Fijaros en la diferencia tan tremenda que hay entre un ensayo y un concierto.

CM: Pero desde cuándo hemos sentido eso. ¿Hace diez años? Cuando empezamos teníamos un grupo de referencia al menos para mí que era *Musica Antiqua Köln*. Era un sonido referente. Ese estilo no lo encuentras por mucho que lo busques. Cuesta años.

PB: El poso que deja un buen vino tiene que madurarse. El tiempo es una de nuestras principales armas: la experiencia. Llevamos veinticinco años. Algo bien habremos hecho.

ENTRE EL PASADO Y EL PRESENTE

En 2012 se cumplen XXV años de Capella de Ministrers. Fue en noviembre de 1987 cuando dimos el primer concierto. Creo fundamental en esta investigación añadir este apartado en el capítulo de la historia de mis procesos creativos. ¿Por qué? Si he incorporado a este trabajo de investigación que busca un método desde mi experiencia, desde mi pasado, mediante el uso de herramientas etnográficas (mi relato de vida, mi autobiografía, documentación y entrevistas/experiencias —todo ello forma parte de la historia de mis procesos creativos en esta tesis—) este espacio dedicado a los XXV años de Capella de Ministrers es por los siguientes motivos:

- Por lo que incorpora de documentación a dichos procesos.
- Porque en sí mismo la celebración de un aniversario se convierte en otro proceso de creación (de ahí el título entre el pasado y el presente).
- Por la visión que provocará Capella de Ministrers desde una perspectiva distinta a la propuesta en el apartado inicial de esta tesis.
- Por las aportaciones de terceras personas al proceso de creación de Capella de Ministrers.
- Por las opiniones que se generarán en torno a esta celebración (incluyendo evidentemente la mía).
- Por la trascendencia social.
- Por la influencia y la reflexión que me provoquen todas estas circunstancias.

Así pues, el detalle que presento de esta serie de actividades se conjugarán con las conclusiones parciales que obtenga de todo este capítulo dedicado a mi experiencia y se reflejarán en la correspondiente reflexión y primer resumen de esta investigación.

Todo comienza el 27 de febrero de 2012 cuando se presentan los actos de celebración del XXV aniversario en el Club Diario Levante de Valencia. Escribía Josep Lluís Galiana al respecto:¹⁴⁰

No sólo de pan vive el hombre. Yo, si tuviera hambre y estuviera desvalido en la calle no pediría un pan; sino que pediría medio pan y un libro. Y yo ataco desde aquí violentamente a los que solamente hablan de reivindicaciones económicas sin nombrar jamás las reivindicaciones culturales que es lo que los pueblos piden a gritos. Bien está que todos los hombres coman, pero que todos los hombres sepan. Que gocen todos los frutos del espíritu humano porque lo contrario es convertirlos en máquinas al servicio del Estado, es convertirlos en esclavos de una terrible organización social. Carles Magraner hizo suyas estas palabras pronunciadas por Federico García Lorca al inaugurar la biblioteca de su pueblo hace ahora 80 años para reivindicar el papel fundamental de la cultura en la vida de las personas. Después de 45 discos y 1.000 conciertos en muchos países de los cinco continentes, “*l'ànima i el cos*” de la Capella de Ministrers afirmó en el Club Diario Levante que “todavía queda mucho por hacer”. Tras veinticinco años de trayectoria ininterrumpida, Carles Magraner anunció un año de celebración con un gran despliegue de actividades de todo tipo. Exposiciones, nuevos registros discográficos y muchos conciertos por todo el mundo. Apoyo institucional y académico. El vicerrector de Cultura, Igualdad y Planificación de la *Universitat de València*, Antonio Ariño, hizo hincapié en la “ingente labor de innovación social y cultural sobre el patrimonio cultural y musical llevada a cabo por Capella de Ministrers a lo largo de estos 25 años. La creación de un conjunto que trabaja la música culta y hace disfrutar al público de todo el mundo, además de contribuir a que se mantenga vivo aquello que se quedaría en los archivos es un verdadero ejercicio de innovación socio-cultural”. Inmaculada Tomàs recordó que el *Institut Valencià de la Música*, que ella dirige desde su creación, “siempre hemos estado al lado de Capella de Ministrers, porque entendemos que sus aportaciones a la cultura valenciana debían ser apoyadas con nuestros recursos”. Aunque también reconoció que Capella, que obtuvo el Premio Importante de Levante-EMV en 1999, tiene mucha faena por delante, Tomàs explicó que “el gran nivel de calidad, reconocido por numerosas instituciones de todo el mundo,

¹⁴⁰ <http://www.levante-emv.com/cultura/2012/02/29/capella-ministrers-realizado-labor-innovacion-socio-cultural/885637.html> En el diario Levante de 29 de febrero de 2012.

su riguroso trabajo musicológico de recuperación, investigación e interpretación de nuestra música olvidada o perdida en bibliotecas y archivos convierten al conjunto dirigido por Carles Magraner en un lujo y una necesidad dentro del panorama internacional de la música española anterior al siglo XIX". Maricarmen Gómez, doctora en Musicología por la *Universitat Autònoma de Barcelona* (UAB), destacó que "es fundamental la existencia de agrupaciones como Capella de Ministrers para mostrar las investigaciones musicológicas, para que la musicología no sólo sean libros y archivos, sino una cosa viva". Para esta asesora del conjunto valenciano, es muy importante que todo el repertorio de la Corona de Aragón se escuche en todo el mundo. "Carles Magraner no sólo es un gran intérprete y musicólogo, aseveró Gómez, sino un hombre de indudables inquietudes intelectuales; lo corroboran sus numerosas colaboraciones en el ámbito académico como el Máster de Musicología en la UAB, su estrecha vinculación con *Universitat de València* y los cursos en la *Universitat Politècnica de València*".

Fue éste un acto en el que se presentaban un año de actividades en torno al XXV aniversario de Capella. Como bisagra entre mi pasado y el proceso de creación ha servido para una continua reflexión sobre lo que hice y lo que hago. Seguro que también me condiciona lo que haré.

XXV años de Capella de Ministrers

La primera reflexión cuando miro atrás me viene de una reciente lectura de una revista de arte. Una reflexión sobre el concepto actual de la cultura para que, como espejo, sirva de inicio de análisis de esta conmemoración o celebración o aniversario. "Pero dado los tiempos que corren, sabido y superado ya el recetario del éxito, cabe indagar en el valor neto del resultado, o lo que es lo mismo, cabe pensar qué lugar ocupa ese éxito. Ante la sobreabundancia de eventos relacionados con la palabra arte y con la palabra cultura, el espectador común se siente abrumado. Por su parte, el visitante de museos entiende que ya no se trata de buscar obras de arte, sino de buscar discursos expositivos que, sin ser novedosos, cuenten algo que suscite su interés particular. Hasta ahora y como

siempre, el contenido del simulacro, la obra de arte, ha sobrevivido situada en el umbral de la risa o la seriedad”.¹⁴¹

No es objeto de esta tesis realizar un análisis estético en torno al concepto de obra de arte o del discurso expositivo, que para mí sería lo mismo que decir concierto o propuesta escénica. Aunque no lo sea sí que me sugiere y propone un punto de partida para reflexionar sobre mí mismo en este momento en el que pongo una línea temporal en mi vida profesional.

En el mismo artículo leía: “El éxito de la obra de arte, tanto si es actual como si no, estará determinado por la confluencia y consenso de una serie de factores, esto es, por una fórmula que, pese a la vanidosa negativa de los expertos en mercadotecnia, siempre suele ser infalible. Así, una gran exposición es tal en tanto que su éxito público está garantizado por esa serie de cocientes”. Si es así ¿cuáles son los cocientes que han determinado el éxito, si cabe llamarlo así, de mi propuesta artística? y ¿cuáles han sido los factores consensuados y en sintonía que han propiciado lo que ahora represento como músico en ese proyecto que es Capella de Ministrers?

Dentro del espíritu interdisciplinar que siempre me ha motivado propuse realizar una exposición para celebrar el XXV aniversario del grupo con el título “El ciclo de la vida”.

El ciclo de la vida: una exposición conmemorativa

El ciclo de la vida es una reflexión en una efemérides. Se divide en cuatro bloques: génesis, metamorfosis, concupiscencia y apocalipsis. De entrada, la música alrededor de todo y como centro de todo y por ello pensé en un disco recopilatorio, que reúne una selección de quince piezas agrupadas según las etapas de esta cronología vital. Por otro lado la plástica: fiel a la vocación multidisciplinar que ha caracterizado Capella de Ministrers (recordemos

¹⁴¹ Artículo de Víctor Novoa en <http://www.hoyesarte.com/opinion/156-opinion/10862-ihacia-un-futuro-sin-cultura.html>.

colaboraciones con Manolo Boix, Vargas Llosa, Ferran Adrià, Bigas Luna o Àlex Rigola, para poner cinco ejemplos de ámbitos creativos diferentes), pedí a cuatro artistas contemporáneas que interpretasen nuestra música, y el resultado es una exposición que encuentra armonía donde, de entrada, parecía que no debería haberla. Sólo hay que visitar la exposición para entender y disfrutar esa delicada simbiosis.

La exposición conmemorativa del XXV aniversario de Capella de Ministrers lleva el subtítulo: “Música antigua en los surcos del arte contemporáneo”. Se desarrolla del 27 de septiembre al 18 de noviembre de 2012 en la Sala *Estudi General – La Nau* de la *Universitat de València*. Organizada por la *Universitat de València* y Capella de Ministrers, y producida por Fundación General de la *Universitat de València* y la Asociación Cultural Comes, con la colaboración de VALÈNCIA/CAMPUS, Bancaja y el Ayuntamiento de Valencia. La comisaria fue Beátrice Traver Badenes.

Después del recorrido musical que Capella de Ministrers ha desarrollado los últimos 25 años, se presenta esta exposición que, sobre el tema universal del ciclo de la vida, ilustra este concepto global a partir de las cuatro etapas iconográficas que definen los diferentes estadios vitales, a saber: génesis, metamorfosis, concupiscencia y apocalipsis. Cuatro propuestas artísticas a cargo de una cuidada selección de artistas de lo más representativos en el panorama artístico contemporáneo que se convertirán en el entorno para mostrarnos que el concepto del ciclo de la vida es condición intrínseca al ser humano, antes y ahora. Una exposición donde los sentidos quedan conmocionados por el significado esencial de la vida, donde se reflexiona sobre la necesidad del crecimiento continuo y se pone de manifiesto que estas han sido, son y serán cuestiones universales siglo tras siglo. Una exposición en que el arte contemporáneo desarrolla visualmente las necesidades humanas en metempsicosis con la música antigua de Capella de Ministrers. Los artistas participantes son: Flor Garduño, Carmen Calvo, Isabel Muñoz y Eva Lootz.

CONCEPTO EXPOSITIVO¹⁴²

¿Qué es “El ciclo de la vida”? La esencia de cada sustancia individual, pero también la unidad de todo, es decir, la totalidad del universo como un macrocosmos, principio y fin, alfa y omega; el ser humano, en definitiva, como la culminación del proceso de individualización y globalización, de consciencia de sí mismo, enfrentado a la materia, con la cual puede crear, interactuar, o sublimar.

La importancia primordial de la vida para el ser humano influye así en el lenguaje, con diferentes usos y expresiones que contienen este concepto que, con el de existencia, inseparable del de muerte, y su trascendencia, han sido, son y serán preocupaciones universales que a lo largo de la historia van dejando huella, plasmada en la historia del arte, como una expresión intrínsecamente humana.

Vivimos, o somos, en una lucha interna entre la inclinación y la mortificación ascética, que es el motor de la existencia. Desde que nacemos nos encontramos inmersos en esta antinomia existencial, siempre desplazándonos hacia alguna de estas afecciones, y es en este sentido que el hombre es el mediador entre los elementos y el surgimiento de aquello que es nuevo a través de un acto de creatividad.

Para delimitar significativamente este concepto tan amplio como el ciclo de la vida, el discurso expositivo se estructura a partir de las cuatro fases vitales principales, a saber: génesis, metamorfosis, concupiscencia y apocalipsis, mediante la obra de cuatro artistas de lo más representativos del panorama contemporáneo actual, utilizando como nexo de unión la selección musical que Capella de Ministrers interpreta acerca del ciclo de la vida. Música antigua y arte contemporáneo se fusionan para dar sentido a estas grandes preocupaciones del ser humano a lo largo de los siglos.

¹⁴² Extracto de la presentación de la exposición publicado en el sitio web del Vicerrectorado de Cultura de la UV <http://www.uv.es/cultura/c/docs/expciclevida12cast.htm> .

DISCURSO EXPOSITIVO

A partir de un recorrido circular, la obra de cuatro artistas nos muestra que las preocupaciones que tiene el ser humano como entidad creadora son las mismas que tenían en la historia antigua y medieval, enlazando puntos de vista, ofreciendo empero respuestas parecidas. Las instalaciones van acompañadas cada una con su selección musical de Capella de Ministrers, eje a partir del cual se conforma “El ciclo de la vida”.

Génesis

Flor Garduño presenta cinco fotografías de la serie *Inner Light* ilustran su punto de vista sobre la génesis, en la que la figura femenina representa el punto de partida del origen del mundo, a la vez que la música de Capella de Ministrers expresa la música desde sus inicios hasta las primeras polifonías.

Metamorfosis

Carmen Calvo se aproxima con su performance al concepto de metamorfosis con la transformación de elementos. En ese sentido la música que se propone es la que atañe a la ascensión de María en el *Misteri d'Elx*.

Concupiscencia

Isabel Muñoz nos muestra su particular visión sobre la concupiscencia, donde la abstracción de la desnudez se vuelve sublimadora. Un erotismo de líneas suaves, casi minimalistas, que se perfilan paradójicamente con la voluptuosidad del amor y el desamor cortés de los trovadores medievales y la lírica de Ausiàs March.

Apocalipsis

La obra *Trabajo infinito* de Eva Lootz, con su insistencia para parar el tiempo —que huye inevitablemente— es elegida para representar el apocalipsis. El ritmo incesante de aquella fugacidad del tiempo, Capella de Ministrers lo dirige con la complejidad de un más allá donde la profética sibila nos recuerda que nadie queda eximido de este destino, junto con un epitafio de sonoridades tan lejanas que destapan la evidencia.

UN ANIVERSARIO: CAPELLA DE MINISTRERS XXV AÑOS

Capella de Ministrers se caracteriza no sólo por la intensa actividad concertística, sino por la tarea de recuperación e investigación musicológica desarrollada los últimos 25 años de trayectoria musical que deja entrever su doble compromiso: rescatar la música antigua como una parte esencial y fundamental de la memoria colectiva, y acercarla a nuestro tiempo con la mirada puesta en un siglo XXI en el que el arte y la cultura se nos muestran como auténticos vertebradores del pensamiento contemporáneo. Con 25 años de presencia ininterrumpida en el panorama nacional e internacional, Capella de Ministrers se ha consolidado como uno de los grupos de referencia en el ámbito de la música vocal e instrumental, especializado en la interpretación del repertorio musical español anterior al siglo XIX. El resultado, transformado en testimonio musical, conjuga a la perfección tres factores clave: el rigor histórico, la sensibilidad musical y, muy especialmente, un incontenible deseo de comunicarnos y hacernos partícipes de estas experiencias.

Para la conmemoración de este XXV aniversario se redactaron unos textos que acompañarán al libro/disco *El ciclo de la vida* y que se adjuntan a esta tesis como documentación.¹⁴³ Los textos son de Béatrice Traver, Maricarmen Gómez Muntané, Josemi Lorenzo, Fernando Delgado, Honorio Velasco, Álvaro Zaldívar

¹⁴³ Se incluyen en el anexo 5 como muestra de una manera de aproximarse a la presentación de la música antigua por parte de quien realiza esta tesis y con el objetivo de su ulterior análisis (evidencia plausible que no del texto sino de la forma).

y Kevin Power. La presentación de la exposición se realizó el 27 de septiembre de 2012.

Me parece interesante destacar el siguiente fragmento de las palabras de Maricarmen Gómez Muntané en el texto que escribe para el libro/disco *El cicle de la Vida*¹⁴⁴ y que en cierta manera refleja la visión que ella tiene de mi trabajo. “Si en algo se caracteriza Carles Magraner es por ser un músico sincero. Un músico que a lo largo de los veinticinco años que lleva al frente de Capella de Ministrers ha evolucionado al tiempo que lo hacía la interpretación de la música antigua, ansioso al principio de recrear en la medida de lo posible el pasado sonoro, convencido hoy en día de que la música, sea cual sea su época, es un campo abierto a la experimentación que admite múltiples lecturas que no reniegan para nada del rigor. Lecturas que parten del propio contexto del artista, de su arraigo en el presente y de la necesidad de comunicarse con un público a través de un repertorio no siempre fácil. A Carles Magraner lo que le preocupa al día de hoy es imprimir vida y veracidad al repertorio que interpreta, cuya estética, la original, poco o nada tiene que ver con la actual. Partiendo de los materiales que le llegan del pasado su propuesta es presentarlos como objetos de un museo en renovación constante –Capella de Ministrers–, procurando que nuestros sentidos, y muy en particular el oído, dirija su atención hacia determinados aspectos del objeto sonoro original de forma que pueda seguir cautivando la atención, como lo hizo en el pasado. Un pasado al que de forma consciente y querida se renuncia a recuperar desde planteamientos historicistas, sacrificándolo en aras de un presente que demanda a la vez que rigor un toque de modernidad.”

En los días de celebración del XXV aniversario de Capella de Ministrers fueron muchas las entrevistas que me realizaron (*Cadena Ser* o *RNE* entre otras emisoras de radio). También la prensa se hizo eco del acontecimiento. Destaco el artículo que se publicó el 22 de septiembre de 2012 en *El País* con el titular “Más que una orquesta sinfónica. Capella de Ministrers cumple 25 años en torno a ocho

¹⁴⁴ *El cicle de la vida*. Licanus CDM 1232 – 2012.

siglos de legado musical.”¹⁴⁵ En ese artículo hay opiniones de Pau Ballester, de Béatrice Traver, de Ferran Adrià y mías. Recomendando su lectura completa porque en cierta forma es un barrido periodístico por mi trayectoria como músico con Capella de Ministrers. Por lo significativo de las declaraciones allí expresadas para el objeto de esta tesis destaco las siguientes, de la mano del periodista Juan Manuel Játiva:

Ferran Adrià considera que son “un orgullo para Valencia” y que son artistas que hacen avanzar la cultura, porque “tienen un proyecto y tienen pasión”. Para el chef catalán, que colaboró en la edición del último álbum en torno a un género conocido como ensalada, son “gente muy creativa, por la manera innovadora que tienen de enfocar su trabajo”.

“Como conciertos memorables, a lo mejor esperas que diga el de la catedral de St. Patrick en Nueva York”, ironiza Pau Ballester, “pero recuerdo especialmente algunos menos deslumbrantes como el corral de Almagro o en una sala del castillo de Eivissa, donde la relación con el público es más íntima”.

Amante del cine, Magraner apela a Woody Allen para justificar la inusual productividad discográfica de la Capella, con una media de dos discos anuales desde mediados los noventa. Un paso decisivo fue generar un sello propio, para impulsar “las producciones que artísticamente puedes defender”, sin sentirse “frenado por depender de multinacionales o de terceras personas”. La Capella ha creado un estilo propio que se ha trabajado “en contacto con otras disciplinas, la multidisciplinariedad también crea estilo”.

“La Capella tiene un sello inconfundible”, asegura Béatrice Traver, historiadora, musicóloga y comisaria de la muestra. “Hemos tratado de extrapolar su concepto de música antigua al discurso del arte contemporáneo”, explica, acorde con el deseo de acercarse a nuevos públicos.

¿Antigüedad e innovación? Lo de “antigua” puede alejar al oyente moderno. La pregunta es pertinente: ¿se puede ser creativo e innovador hablando de música antigua? “Podríamos estar hablando horas de eso”, se sonríe Carles Magraner,

¹⁴⁵ En anexo 5 y http://ccaa.elpais.com/ccaa/2012/09/22/valencia/1348336476_758585.html

que prepara una tesis doctoral “sobre cómo el intérprete aborda la música antigua, qué hay de historia y qué de creatividad”. Y no hay duda: en la música antigua “cabe la creatividad y la innovación”, pero “no vale cualquier cosa”. Hay unos “pilares básicos”, explica Magraner, que sostienen esa relación y que son el conocimiento de esa materia prima con tantos siglos de historia, la preparación técnica para abordar el repertorio antiguo, tanto desde un punto de vista musicológico como de técnica instrumental, y disponer de las herramientas adecuadas, los instrumentos de época.

Para Ferran Adrià, que no podrá estar en el concierto aniversario de la Capella por estar en Japón, “la música que interpretan puede ser totalmente de vanguardia para un oyente profano, tanto como la cocina tradicional japonesa para un occidental que desconoce sus secretos”.

Reflexión y primer resumen de la investigación

“With the existence of musical recordings for over a century now, the ability to hear details of performance from another style period is ours. The capacity to step outside our present style and look at it with a degree of objectivity is a great gift. I love Robert Philip’s comparison of old recordings to a telescope outside the earth’s atmosphere —less local interference” (Haynes, 2007: 147). Desde ese prisma que nos genera el conocimiento de una centuria de interpretaciones diversas del repertorio de música antigua, desde la libertad de elegir la manera de abordar una interpretación en nuestros días y con las influencias que tenemos de la experiencia de nuestros maestros nos dice Ton Koopman: *“younger players... go off and make music, relying on what the earlier generations have taught them. I think that’s dangerous because if we are wrong, the next generation should find out our mistakes, and correct us... I’m certain we made mistakes”* (Haynes, 2007: 147).

Así pues, la experiencia de todos estos años no debe ser dogma ante una nueva interpretación. Escuchar y leer lo que se ha escrito o grabado por generaciones anteriores no garantiza que ahora estemos ante la verdad a la hora de

interpretar. Nada más lejos de la realidad. “*Historical musicology has helped us make sense of music. It may not be their sense or it may be, or it may be in part, but we cannot know whether it is or not. To accept this is to look at what we do in a different way. It is to break down the walls built unnecessarily around historical musicology to protect it from doubt, letting people inside emerge to find a far wider range of approaches and uses for musicology*” (Leech-Wilkinson, 2002: 261). Esa necesaria mirada más allá de la musicología es la que he propuesto durante mi trayectoria musical.

Es este el momento de realizar el primer resumen de la investigación que me he propuesto y ver cómo he hecho en mi pasado para, desde la musicología, acceder a una manera de entender e interpretar la música antigua.

Tabla histórica de coherencias

En este punto y el siguiente pretendo un resumen de características propias de mi manera de trabajar, una vez expuesta mi experiencia en los apartados anteriores. Conclusiones parciales de este trabajo de investigación con las que intento definir mi estilo de aproximarme a la música antigua. Presento a continuación los ítems identificables para la descripción de ese estilo desde mi experiencia musical, con el objeto de poderse analizar y comparar (o ratificar), al final de esta tesis, con los que se obtengan desde el experimento etnográfico con las ensaladas de Flecha y Cárceres.¹⁴⁶

Puedo así entresacar estas grandes veinticuatro categorías que presento en el punto siguiente, intentando con ello descifrar un estilo con las herramientas que me proporciona la etnografía. De esas herramientas, como hemos leído en este apartado, dos han sido la autobiografía y el relato de vida. Otras fueron, al servicio de mi investigación artística, la documentación y las *entrevistas* (rememorando experiencias).¹⁴⁷

¹⁴⁶ Ya expuestos al final del apartado inicial de esta tesis.

¹⁴⁷ Como dije en su momento me refiero a *entrevistas* cuando realmente lo que pretendí realizar fue una rememoración del pasado mediante la interacción personal.

En la primera de estas dos últimas ya incorporé toda la documentación de carácter etnográfico con el fin de generar este análisis en torno a mi experiencia: críticas a discos y conciertos, declaraciones, notas de prensa, vídeos e información en Internet, audiovisuales y canal *YouTube*¹⁴⁸, entrevistas¹⁴⁹, fotografías o repercusión en medios. En la segunda de ellas rememore experiencias vividas recurriendo a la sensibilización mediante el recuerdo y con el experimento que se presentó en su oportuno momento.

En definitiva, todos los recursos que me han sido posibles desde las fuentes necesarias a la hora de elaborar estas conclusiones parciales de la primera parte de mi investigación que presento a continuación.

Ítems identificables para la descripción de un estilo desde mi experiencia

Tenía un problema sobre cómo identificar los ítems que fuese descubriendo en el proceso de mi investigación y cómo hacer para analizarlos. Cómo comparo mi experiencia con mi vivencia. “Tú puedes transformar eso en mapas conceptuales, de una manera gráfica. Marca palabras clave y comparas”.¹⁵⁰ Me recomendó el profesor Hernández en su entrevista acceder a formas de representación visual de análisis cualitativo.

Viene ahora el momento de identificar esos ítems comparables¹⁵¹ que caracterizan mi manera de trabajar. Ya comenté en el estado de la cuestión inicial de la tesis cómo abordar este apartado. Qué ítems identificar y cómo. Así pues, establezco una serie de características propias de mi trabajo, extraídas de mi

¹⁴⁸ El canal de intercambio de vídeos *YouTube* se creó en 2005 por lo que en el propio canal de Capella de Ministrers <http://www.youtube.com/user/capelladeministrers> podemos encontrar material audiovisual desde 2007, aunque en la red existen vídeos de Capella desde 2003, por ejemplo el concierto de Peñíscola http://www.youtube.com/watch?v=mhjXj_VUTUM de 2006.

¹⁴⁹ Adjunto en anexo 3 las entrevistas referenciadas.

¹⁵⁰ Minuto 6'36'' en <http://politube.upv.es/play.php?vid=51615> (EF2).

¹⁵¹ Comparables con los del proceso artístico de las ensaladas y que se presentan al final de esta tesis.

investigación sobre mi experiencia y en base a los veinticuatro puntos que establecía como corsé definitorio.

1. Sobre el **lenguaje musical**: armonía, creatividad, felicidad, belleza, poesía, complejidad, magia, humor, provocación, cultura.

He vivido muchas experiencias en estos 25 años. Entresaco calificativos de mis relatos, autobiografías y experiencias como la complicidad, el vigor instrumental, los contrastes tímbricos, y dinámicos, los adornos virtuosos, la delicadeza, sensibilidad y claridad en la exposición, el ritmo regular, la sutileza expresiva, la implicación, la pasión y el convencimiento a la hora de interpretar.

2. Música, músicos y colaboradores de máxima **calidad artística y académica**.

Son muchas las críticas que hablan de la calidad artística de las interpretaciones de Capella de Ministrers. Los espectadores, dicen algunas de ellas, tuvieron consciencia desde el primer momento de la calidad artística de quienes supieron sembrar la emoción entre los asistentes. Todo causa de la calidad de los propios músicos que trabajan con el grupo. No sólo de ellos depende el resultado. También de las colaboraciones con Maricarmen Gómez, quien poco a poco se hizo una constante en el trabajo de investigación de Capella junto otros muchos académicos con quienes hemos tenido el placer de trabajar como Antoni Furió, Josemi Lorenzo o Manuela Cortés, entre otros muchos. No se explicaría la proyección como la que ha tenido el grupo sino por la gente que ha colaborado con Capella. La grabación del *Llibre Vermell* fue una magnífica salida, un punto de partida. Sólo habíamos grabado un disco de música medieval que era bastante especulativo (*Trobadors*) y con éste (*Llibre Vermell*) conseguimos una unidad más grande. Teníamos ya más experiencia.

Se reconocía en entrevistas que era fundamental rodearse de buenos profesionales para hacer estos proyectos. Asimismo se valoraba la importancia de

los colaboradores que han participado en los proyectos de Capella en los últimos años y que en cierta manera caracterizaba ya el trabajo del grupo pretendiendo rescatar la música antigua como parte de la memoria colectiva y acercarla a nuestro tiempo. Me quedaría con la consolidación de un proyecto basado en un equipo de gente que trabaja de forma habitual con Capella de Ministrers. He podido comprobar la confianza con la que cada vez más se aproximan los músicos a cada proyecto que abordo. Cualquier músico que se integra en el grupo lo hace no sólo con la certeza de que se va a desarrollar un buen trabajo sino también con la voluntad de aportar (de sumar), con la seguridad de que va a ser escuchado, de que sus opiniones van a ser tenidas en cuenta.

3. **Conocimiento de la técnica** de cada época para poder interpretar el repertorio y la selección de los adecuados músicos para el mismo.

La buena formación técnica de los músicos que colaboran con Capella ha sido fundamental para el resultado artístico. Al mismo tiempo ese resultado motivaba la continua especialización.

Decían las críticas que el secreto de Capella era preservar en una línea clara la recuperación, investigación y registro de nuestro patrimonio musical, así como en garantizar ante todo la fidelidad y el respeto hacia las épocas y los instrumentos, hacia los estilos y sus autores. Si hubiese sido un grupo interpretando música antigua sin esos criterios historicistas no hubiésemos pensado la música de la misma manera.

4. Todos los actores tienen la misma **integración en el proyecto**, independientemente de su aportación.

Decía en mi relato de vida que al principio parecía que todo se decidía entre todos y ahora es un poco como intentar, desde esa decisión tomada de manera personal, implicar al resto de participantes. Sin embargo la opinión externa es que al principio era más personalizada en mí y que tal y como ha ido evolucionando el

grupo se ha ido haciendo más participativo.

Para mí a partir de un momento las determinaciones son unilaterales, más mías, intentando buscar la complicidad de los actores que participan en un proyecto más personal. Existe más una definición como grupo desde el *Llibre Vermell* (2002) y la creación del sello propio CDM.

5. Utilizar **fuentes** originales (facsimiles o edición *urtext*) y **herramientas** adecuadas (instrumentos de época).

Nos decían las críticas que labor investigadora es encomiable y laudable, rescatando compositores del olvido, como el ilicitano Matías Navarro o Antonio Literes. Con el sexto disco, *El Tutor Burlado o La Madrileña*, la Capella de Ministrers sigue preservando en una línea clara la recuperación, investigación y registro de nuestro patrimonio musical, así como en garantizar ante todo la fidelidad y el respeto hacia las épocas y los instrumentos hacia los estilos y sus autores. También nos descubrían en eso nuestro secreto, por el cual se consigue que tras largos años de trabajo sigamos brillando con luz propia.

6. El objetivo es **preservar siempre la pureza del sonido original** con la transformación necesaria para que se pueda presentar ante el público actual.

Hay una evolución en el grupo desde el decir que intentamos ver cómo sonaba la música antigua en su origen a aceptar que el sonido es irrecuperable si no existe una grabación. Nunca podremos saber cómo sonó. Lo aceptamos. Ahora no me da miedo la libertad sino que cada vez me parece más satisfactoria y menos temerosa. No es la intención de Capella de Ministrers mostrar cómo sonó esta música en el pasado. Es otra, pero sí que al principio, durante los diez primeros años, creíamos estar recuperando el sonido del pasado.

El momento de la interrelación con el público es imprevisible, es ahí cuando sucede lo que por mucho que lo intente no podré describir ni analizar en este trabajo, aunque tampoco sea mi intención hacerlo ni sea el objeto de este estudio. Pau Ballester decía que nunca hemos pretendido eso. Hemos tocado la música según nuestros criterios artísticos y musicales y sobre todo con los tuyos (los míos se refiere). Para David, lo que identifica a Capella es la utilización de herramientas para buscar la emoción de la gente. Para cerrar el círculo se usan instrumentos de época y otros criterios históricos para llegar a emocionar al público. *Per se* no es el objetivo hacer una recreación histórica tal cual, porque entre otras cosas sería imposible.

7. Las **técnicas de ensayo e interpretación**, desde la formación clásica a la especialización, son un patrimonio que el músico debe saber aprovechar al máximo.

Recordaba en mi relato de vida el disco *Matías Navarro* (hablamos de 1991) en el que grabábamos muchas tomas de sonido buscando la perfección de la interpretación, ahí empezó a desvirtuarse todo. A partir de esas circunstancias me planteé que prefería tres tomas con errores, mientras aquello me sugiriese algo más, aunque no fuese la perfección, a tener muchas tomas y hacer un disco en el estudio de grabación, que es lo que menos me apetece en este momento. Cada disco que grabamos es mejor que el anterior. La forma de ensayar no sé si lo condiciona pero los procesos son más maduros y nos dan un bagaje que aprovechamos.

8. Como ha sucedido a lo largo de la historia en la mayoría de los campos de la evolución humana, **las nuevas tecnologías son un apoyo para la investigación** de la música.

Reconozco los fracasos. Entre ellos el documental que pretendí realizar junto al disco *Fantasiant*, en torno a Ausiàs March, en el año 2009. Me parece interesante ver el uso que se hace de la música de Capella en la red. La variedad

de posibilidades que ofrece y la cantidad de publicaciones audiovisuales que se pueden ver ahora con una simple búsqueda en *Google*. Qué diferente es todo respecto a cuando comenzamos y qué importancia tiene ahora el audiovisual. Creo que he sido consciente de no perder oportunidades al respecto y adaptarme a las nuevas tecnologías en pro de la difusión de la música antigua. Referente a las grabaciones hemos evolucionado mucho. Para Pau Ballester, antes grabar un disco era un suplicio. La tecnología en las grabaciones ha sido fundamental. Rodearse de un buen material afecta también al resultado final.

Para mantenerte vivo en el mundo profesional de la música no hay más remedio que estar al día, también en tecnología.

9. Ampliación el concepto de interpretación y **colaboración con otras ramas artísticas**: cine, danza, poesía, pintura, fotografía, etc.

La desvinculación de la originalidad me provocó el atrevimiento. Desde que empecé a despojarme del interés por el sonido auténtico me interesé por más posibilidades de la música antigua; a ser más descarado y consecuentemente a tener más creatividad. Proyectos con Bigas Luna o con Santiago Sempere me abrieron las puertas de la imaginación. Después vinieron las colaboraciones con Manolo Boix o con Vargas Llosa.¹⁵²

Capella ha evolucionado porque yo he evolucionado, también por la gente que me ha rodeado y sus influencias. Son muchos años y muchas horas de convivencia y de trabajo. La música formaba parte de un círculo de facetas artísticas que nos enriquecía más aun. Capella sin eso no sería el grupo que es. Sin lo que fue no lo sería nunca. De Capella se espera también eso. El punto de inflexión fue cuando saltamos a la música medieval. En ese momento nos dimos cuenta que teníamos que ir más allá de la pureza de la interpretación, era un círculo de facetas artísticas que enriquecía mucho más. Es un concepto más multidisciplinar.

¹⁵² Detallada información de cada uno de estos proyectos se puede encontrar tanto en buscadores de Internet como el sitio web de Capella de Ministrers.

10. La información que da una obra musical **se disfruta a través de los sentidos** (no sólo el oído); también **se disfruta y racionaliza con la reflexión** y la lectura (ediciones discográficas): el sexto sentido.

Calidad de interpretación musical

Todas las instrumentaciones y combinaciones vocales escogidas para cada pieza me han parecido excelentes, decían las críticas de nuestro segundo disco. Hay mejores discos que otros, no hay duda al respecto, pero lo que unos tienen en falta por la interpretación lo suplen por su aportación como documento musicológico (por ejemplo *La Madrileña*). Pau Ballester me decía que no juzga ahora lo que ha grabado y le hace pensar mucho e incluso sentirse extraño y si se ha podido emocionar es porque hay algo en la interpretación.

Calidad de interpretación textual

Otras críticas hablaban de la afinación y en especial el estudio de la pronunciación del castellano de la época y para los músicos no hay duda respecto a lo que siempre hemos cuidado el texto.

Originalidad, novedad del programa

En el disco dedicado a los Borgia y su música, ya se decía que Capella de Ministrers había diseñado un espléndido recital. Los músicos dicen que es mérito mío. La originalidad del material elegido para grabar, sin duda, tiene una coherencia temática global en donde no hay mucha competencia.

Toma de sonido

Con respecto a la toma de sonido, cada vez he sido más exigente. Al principio confiaba plenamente en los técnicos. Ahora escucho en la grabación y

en el estudio y me dejo llevar por mi experiencia. El resultado depende de cada repertorio, pero antes de empezar cada disco ya sé lo que pretendo. Hay de todos los colores en los más de 40 discos de Capella. Algunos los repetiría de nuevo y otros me parecen preciosos. Curioso que el segundo disco de Capella (*El Cancionero del Duque de Calabria*) siga siendo una pequeña joya en cuanto a sonido.

Labor musicológica que precede a la interpretación e información sobre ella y el producto material que se ofrece (formato, presentación de texto e imágenes, calidad y originalidad, relación con el programa...)

Si pusiéramos al lado de los discos antiguos un libro/disco, podríamos ver cómo evoluciona el formato. El cedé es además de una herramienta buena para distraerte un documento musicológico válido pero no deja de ser una interpretación de un repertorio. A partir de la edición de los libro/discos (me refiero al de *Jaume I*), empecé a generar otro tipo de programas de concierto y discos. Ya no se trataba de hacer un repertorio del pasado sino de integrarlo en un proyecto novedoso.

Los que queremos aprender cada día escuchamos y leemos con curiosidad los discos y desde luego lo que nos aportan sus estudios novedosos sobre repertorios trillados o no. Incorporar a los discos toda esa información, incluidas las ilustraciones, los convierten de nuevo en un producto que se aleja del mercado de consumo. Los discos de música antigua siempre serán para un público minoritario y exclusivo y la exigencia con la edición de los mismos ha de corresponder con quién los va a escuchar. El formato de libro/disco permite recuperar ese espíritu que incluso ya tenían los antiguos elepés de vinilo. Con este formato de disco se recupera la ilusión por el soporte, se estimula el tacto, la vista y el oído, y tanto contenido como continente promueven el hedonismo intimista del melómano.

El esfuerzo del músico y de la discográfica es inmenso pero necesario y sobre todo si los resultados son como los que ha obtenido la ya denominada “trilogía” de Capella de Ministrers (*March, Jaume I y Tirant*). Y es que con esos discos se muestra que la recuperación de la música del pasado pasa por muy diversos caminos. Vincularla a hechos históricos, a la poesía o la literatura es lo que he pretendido con esta trilogía y con ella se muestra una manera peculiar de trabajar de Capella de Ministrers.

11. **Los estímulos de los sentidos no sólo son auditivos:** se puede jugar igualmente con el olfato y la vista. Los sentidos se convierten en uno de los principales puntos de referencia a la hora de percibir la música. Es importante la conjugación de la música con el espacio arquitectónico y con su historia.

Al final uno se da cuenta de que de los elementos que utilizamos para interpretar música antigua el espacio es fundamental. Las experiencias que más me han marcado son aquellas en las que se han podido conjugar muchos elementos que parecen movidos a veces por el azar. Tanto David Antich como yo recordamos más los espacios históricos. No es lo mismo tocar el Códice de las Huelgas en un auditorio que en una iglesia románica. Pero resulta que el “ecosistema” es fundamental. Para el público y para nosotros es importante que las condiciones sean óptimas. Al final recuerdas más los conciertos por su contexto que por la “pureza del sonido”. Son muchos más los conciertos que recordamos por la emoción, por ese componente extramusical.

12. **La búsqueda técnico-conceptual** es el vértice de la pirámide creativa.

Aun hoy creo que no existe una especialidad que te adentre como músico en el mundo discográfico. Los primeros discos no me satisfacían. Tuve que tomar la decisión de tener el control sobre todo el proceso para empezar a sentirme

satisfecho. Entiendo que yo tengo claro lo que quiero e intento en cierta manera que los músicos lo asimilen. La técnica evoluciona e involuciona junto al proceso creativo y en un continuo proceso de adaptación. Es un búsqueda continua. Instrumental y estética. Un tipo de sonido. Te vas adaptando. La técnica evoluciona junto a nuestro crecimiento y al crecimiento de los conceptos que se aplican. Hemos evolucionado técnicamente. Eso es uno de los pilares de Capella. De los vértices.

13. **Se propone una idea y se cuaja en equipo.** La investigación se afirma como necesaria para la evolución personal y profesional.

En mi autobiografía voy pasando del plural al singular en la narración. Al principio del grupo digo “grabamos el primer disco” *Música barroca valenciana*.¹⁵³ Las ideas desde hace unos años las propongo individualmente. Antes no era así. Echo de menos ese trabajo en equipo, lo reconozco.

Mi actitud ante los errores propios o ajenos se contagia, como contagio implicación o exigencia al grupo artístico (o a los colaboradores de cada proyecto). Es un trabajo en equipo dirigido por mi. La forma de dirigir son indicaciones de manera estética pero siempre dejo espacios a cada músico. Tengo unas ideas estéticas que son firmes en el ensayo y suelo pedir opinión a los músicos. Capella de Ministrers y Carles Magraner están ligados. Aun así el grupo se reconoce mucho por el nombre. No está tan personalizada la imagen en mi persona. El resultado del concierto sí que es un trabajo en equipo. Pero no se concibe Capella sin Carles Magraner aunque todos los músicos tienen una personalidad muy definida que aportan también al *ensemble*.

14. Las barreras entre **autenticidad y espectáculo**. Cobra importancia la reinterpretación, la nueva lectura de la obra.

De lo acometidos que éramos hemos pasado incluso a la relajación en

¹⁵³ www.capelladeministrers.es Para todas las referencias discográficas me remito al sitio web de Capella de Ministrers donde se podrá encontrar detallada información de cada uno de los discos.

escena. Sólo la experiencia y los muchos conciertos te permiten ese cambio. Ya al principio de la carrera se nos criticaba (en positivo) por interpretar de manera sencilla y amena, a base de insuflar sentimiento y grandes dosis de creatividad a la música.

Incorporé la imaginación y la *performance* a mi propuesta artística. Pasaba de realizar proyectos con criterios musicológicos (sobre el *Ars Subtilior* o Tomás Luís de Victoria) a presentar propuestas escénicas con música medieval y danza contemporánea.¹⁵⁴ Entre ellas destaco la producción sobre *Cancionero de Palacio* que se hizo para el Festival de Peralada con dirección de Álex Rigola.¹⁵⁵

Pero el público que viene a escuchar a Capella viene también en cierta manera a escuchar una parte de historia musical. Eso sí que ha sido un sello de Capella. La gente viene a escuchar un patrimonio aunque se recurra al “espectáculo” como herramienta para hacer que el público esté atento.

15. La estructura clásica de la música se rompe: la presentación y la puesta en escena busca romper esquemas y barreras para aproximarse al público.

Al principio de la carrera uno no es consciente. Piensa más en cómo lo hará que en lo que está generando. La seriedad de su trabajo y el respeto a los cánones musicales antiguos eran nuestros exponentes. He sido más atrevido desde entonces, desde que asumí la responsabilidad de dirigir, desde que fui consciente de que si lo hacía era mi virtud o mi culpa.

Nos enfrentamos a la música antigua como si estuviera recién compuesta e intentamos con ella generar emociones, debemos resucitarla con el pensamiento de que va a recobrar vida. Y eso es lo que me interesa, es algo que siento ahora, presiento que la gente desea disfrutar de esa música y no convertirla en mero

¹⁵⁴ En <http://www.youtube.com/watch?v=44NfPWsjnJE> se puede ver un resumen del espectáculo *Lamento de Tristano*.

¹⁵⁵ <http://youtu.be/LL0quGF2IQE>

hecho histórico ni arqueológico.

Todo cambia desde que se pierde el miedo que no el respeto. Desde hace diez o quince años sí. Creo que desde que yo perdí el miedo. Como decía David Antich cualquier trabajo necesita un apoyo musicológico, aunque conscientemente después se rompa alguna línea. Nos da credibilidad y herramientas para ser transmisores. Porque si no seríamos como cualquier grupo de música folk, con todos mis respetos.

16. Se potencia una nueva manera de *servir* la música. **Se produce una actualización del concepto de concierto.** En la sala el músico se integra e integra a los oyentes.

Soy consciente de que antes, si yo formaba parte de un grupo durante un tiempo, mi responsabilidad era puntual, cuando tocaba. No tenía otra. A partir de un momento determinado mi responsabilidad es más amplia incluso a la hora de entender el concierto como un espectáculo completo. Ahí la experiencia ha sido fundamental. La evolución que ha tenido Capella desde sus inicios ha estado vinculada a la seguridad que nos ha dado el tiempo. Desde esos parámetros he objetivizado el acto público del concierto, relativizando los pormenores para fijarme en la esencia. Puede que la comunicabilidad.

17. Lo autóctono como estilo es un sentimiento de **vinculación con el propio contexto geográfico y cultural, así como con su tradición musical.**

Ahora la excepción es el repertorio internacional, al que intento aproximarme de la misma manera que hago con el repertorio menos conocido. Cuando ves en escena aquel repertorio internacional sigue siendo Capella, no se pierde la personalidad del grupo.

Desde el punto de vista de la recuperación de determinados repertorios musicales, algunos discos (como los dedicados a *Jaume I* o a la música en tiempos de los Borgia o el *Llibre Vermell*) tienen una especial carga emocional en tanto en cuanto constituyen nuestra aportación particular a una memoria colectiva. Sin esa historia musical nuestra no podríamos evolucionar como pueblo. Es muy importante la labor que ha hecho Capella de recuperar esa música de archivos. Es una labor básica y justificaría por sí misma la existencia de un grupo como éste.

18. La **música de otros países** se somete a los mismos criterios de interpretación.

Me interesa en estos momentos la memoria universal. He recurrido en momentos a localizarla territorialmente. Intento integrar a Victoria o Flecha en la memoria universal. Creo que el secreto para el éxito con esas músicas está en tener buenos músicos y un mínimo criterio de dirección. Siempre he pensado que para hacer bien esa música hay que saber coordinar las agendas de los mejores intérpretes y después saberles dirigir. Sin embargo ese repertorio no es sello que identifique al grupo.

19. Dos grandes caminos para alcanzar la armonía en un concierto o disco: a través de la **memoria** (conexión con lo autóctono, con el patrimonio), o a través de **nuevas creaciones**.

El proyecto Música Angélica¹⁵⁶ fue uno de los mayores retos de mi vida profesional. En ese se vinculaba la memoria, lo propio. También existen en la trayectoria de Capella momentos y espectáculos en los que he recurrido a la creación (Lamento de Tristán o Cancionero de Palacio). La conjugación de ambas es esencial. Al final en toda la documentación que aportó veo una constante que es la de generar algo nuevo mezcla de creación, o si se quiere reinterpretación, con la base del patrimonio y la memoria. Uno de los éxitos del grupo es ese equilibrio. Esa novedad respecto a lo que se había hecho antes sin perder los

¹⁵⁶ <http://youtu.be/Zt2kTYeksxw> En un concierto realizado en 2010.

criterios. La gente quiere un criterio. Ese criterio mezclado con la imaginación y un punto de atrevimiento.

Aunque la *performance* no es nuestro foco de intenciones con Capella damos pinceladas ligeras en ese aspecto. La combinación de estos elementos ha sido la fórmula que ha utilizado Capella, desde el rigor histórico conjugando elementos de presencia escénica.

20. **Lenguaje propio** cada vez más codificado y basado en la experiencia, que en algunas ocasiones establece **relaciones con el mundo y el lenguaje del arte**.

Son grandes pedagogos los componentes de la Capella de Ministrers, porque, todo ello bien envuelto en belleza, escenificación e instrumentación atractiva, nos pasean por la música, la literatura y la devoción lejanas para decirnos que quizá nada hay de nuevo bajo el sol. Han pasado unos cuantos siglos y tampoco somos tan diferentes. En Capella encontramos puro holismo. La suma de las partes es más grande que cada una de ellas individualmente. La suma de nuestras experiencias es más fuerte que las partes individuales. Yo he influido mucho en el concepto de arte en este grupo pero cada músico individualmente también. En Capella nos hemos preocupado tanto de la validez histórica como de que el público vuelva a nuestros conciertos porque tiene garantizados una serie de estímulos, sensaciones y vivencias. La manera de trabajar que tenemos hoy en día es la suma de todos los años que llevamos trabajando juntos una serie de músicos y colaboradores y desde luego, sin duda alguna, la seguridad que nos depara la experiencia.

21. La concepción de los conciertos está pensada para que **la armonía funcione** también en espacios reducidos y con pocos músicos.

Con el tiempo lo he ido aprendido. Esta conjugación de elementos me permite presentarme ahora de otra manera. Aun me pesan algunos conciertos tan

meticulosamente preparados pero que no llegaron al público. En varios repertorios he experimentado reducir el grupo (por ejemplo en *Fantasiant*). Somos mucha gente. Decía Pau Ballester que no somos un grupo hermético. Es una virtud que enriquece. Es evidente. Capella es Carles Magraner donde alrededor hay dos o tres elementos importantes y después otra gente que no lo es menos. A partir de ahí el árbol se abre. El tronco y esas dos o tres ramificaciones son importantes.

22. El **espectáculo y la *performance* son completamente lícitas**, siempre que no sean superficiales y encuentren sentido en el entorno histórico y musical que se presenta.

Algunas críticas de conciertos alababan los contrastes, los colores donde se generaba la ilusión de una continua improvisación. Al salir al escenario hemos ido a por todas, hasta las últimas consecuencias para emocionar a la gente. Podría decir que nuestro espectáculo siempre es la pasión con la que interpretamos desde un convencimiento personal que ha ganado seguridad con la experiencia. Cada vez que subo al escenario mi objetivo es emocionar al público. Yo disfruto con la gente cuando nos escucha. Desde la emoción voy a dar vida a una música y desde ahí licito el espectáculo o la *performance* necesaria para conseguirlo. Para eso recurrimos de nuevo a la experiencia.

23. El **grupo es el mayor exponente de Capella de Ministrers**. La estructura está viva y sujeta a cambios.

Generar el grupo forma parte del rol de director y del rol que observan los músicos en mí. Cada vez siento que tienen más miedo (de implicarse en decisiones) y respeto. Si opinan se implican y lo evitan. Tengo la sensación de que antes sí que lo hacían más. En cierta manera tienen también la confianza que les genera la magnitud del proyecto de Capella y derivan en mí esa responsabilidad. Las decisiones.

No obstante, y como decía antes Capella es un tronco del que derivan ramas importantes y al final somos mucha gente. No somos un grupo hermético. Es una virtud.

24. El conocimiento y/o la colaboración con expertos de los diferentes campos (cultura, gastronomía, historia, diseño, danza, teatro, etc.) es primordial para mi progreso y el del proyecto Capella de Ministrers. En especial, la cooperación con la comunidad académica. **Compartir estos conocimientos entre los profesionales de la música contribuye a dicha evolución.**

Además de la colaboración con otros campos, también se han hecho colaboraciones con otros músicos (recuerdo entre ellos a *Dufay Collective* o el *Ensemble Akrami*). El respeto que le he perdido a encontrar la pureza del sonido me permite divertirme más con cada proyecto e incorporar otros campos a la música antigua. Cada uno que participa, músicos y colaboradores, generan el grupo. El encontrarme durante mucho tiempo con vínculos de trabajo con los que tienes plena confianza me permitió atreverme a hacer lo que hago hoy. Encontrar importantes colaboradores no sólo facilita que el producto gane en calidad sino que los que participamos en él nos sintamos también más importantes porque formamos parte de un proyecto donde hay gente de gran valía artística o académica. Nos da seguridad.

DEL ABSTRACTO A LO CONCRETO

Experimentando para detectar el estilo

ANTES DE EMPRENDER EL VIAJE

Como comenté al inicio de esta tesis es necesario preparar el viaje autoetnográfico de una manera exhaustiva antes de comenzar. En este capítulo haré una síntesis de cómo ha sido mi preparación para abordar una nueva acción artística en cuanto a aspectos musicales, históricos, estéticos y otros derivados del campo de la organología, la filosofía, la sociología, la etnomusicología o la historiografía. Sin buscar con ello realizar un estudio al respecto, que no es objeto de este trabajo de investigación, sí que pretendo mostrar de manera esquemática cuál ha sido el proceso de preparación para afrontar el repertorio de las ensaladas y así ampliar la información necesaria para su posterior análisis.

Qué son las ensaladas musicales: selección de repertorio

El vocablo ensalada hace referencia a una mezcla de hortalizas aderezada y, en sentido figurado, a una composición poética que integra versos de otros poemas conocidos o combina métricas diferentes. Así comprendemos el significado que encierra esta denominación en lo musical. La contextualización en el mundo musical sonoro occidental de las ensaladas musicales debe realizarse sabiendo sobre todo de donde se viene: qué antecedentes y qué precedentes nos llevan a que se genere este género musical en la España del siglo XVI. Desde las influencias del villancico hasta la consolidación del género de la mano de Mateo Flecha el Viejo.

En el ámbito musical, ensalada es el nombre que daban los músicos españoles del s. XVI a una composición vocal polifónica en la que se mezclaban los géneros religioso y profano, idiomas o dialectos y otros componentes. De modo que en la ensalada musical, en lugar de ingredientes gastronómicos, se

mixturando estilos y lenguas, amalgamando además lo cómico, lo serio, lo popular y lo épico. El resultado es un género literario-musical –y quizás escénico– propiamente hispano. Los estudiosos la relacionan con el *quodlibet* (del latín *quod* —qué— y *libet* —placer—), composición polifónica alemana que combina diferentes textos y melodías populares en contrapunto, haciéndose también referencia a un estilo madrigalesco con elementos heterogéneos. Entre los compositores de ensaladas, todos ellos hispanos, destaca Mateo Flecha el Viejo (1481-1553) como principal representante del género. Las ensaladas se cantaban generalmente en Navidad para diversión de los cortesanos, que habrían de disfrutar enormemente de la alternancia de sus ritmos, pasando de lo dramático a lo cómico y de lo pícaro a lo épico; y por supuesto con su representación escénica, si es que se representaban, trascendiendo así del simple entretenimiento con su mensaje crítico. La popularidad del género la podemos ver incluso en *El Cortesano* de Luis Milán cuando en la sexta jornada le responde Doña Iseo a Don Diego: “Vos no sois mi don Tristán, que pasó la mar salada, mejor sois para ensalada, de truhan” (Milán, 2001: 314).

La selección del repertorio la he realizado en base a la trayectoria de Capella de Ministrers. Después de los últimos trabajos discográficos en torno a la música en tiempos de *Jaume I*, *Moresca*, *Fantasiant* o *Tirant lo Blanch*¹⁵⁷, buscaba abordar un repertorio del siglo XVI. Desde que se hizo la edición de las ensaladas por Maricarmen Gómez Muntané para el Institut Valencià de la Música, en el año 2008, ya tenía en mente abordar la interpretación de las mismas.

Cómo genero un nuevo proyecto de interpretación de música antigua

En este apartado hablo del proceso que llevo a cabo para elegir un repertorio que derive en un programa de concierto y disco. Lo primero que observaremos en este sentido es la trayectoria que he llevado con Capella de

¹⁵⁷ Ediciones discográficas de Capella de Ministrers para el sello CDM realizadas entre los años 2008 y 2010 por Licanus producciones. Referencias 0825, 1028, 0927 y 1029 respectivamente.

Ministrers y los repertorios que he interpretado. Desde ese momento planteo la necesidad de abordar, en un programa de concierto, el género musical de las ensaladas con la característica de acercarme a aquellas vinculadas más a Valencia y el entorno cortesano de la ciudad en el siglo XVI. Así pues, de entre las ensaladas existentes selecciono cuatro obras que van a ser las que se incluyan en el programa de concierto y disco.

El primer paso es la selección de estas cuatro ensaladas.¹⁵⁸ Mi primera intención era grabar las ensaladas vinculadas directamente a Valencia y en ese sentido me comuniqué varias veces con la profesora Gómez Muntané, quien me respondió lo siguiente por *e-mail*: “las ensaladas valencianas de Flecha son, por orden cronológico y verificados ya todos los ajustes: *Los Chistes*, *La Negrina*, *El Jubilate* (importantísima y mucho menos conocida que *La Justa*) y *La Caza*”.¹⁵⁹

Para la explicación del contenido y contexto de cada una de las ensaladas, me remito al reciente trabajo de Maricarmen Gómez Muntané (2008) en el que realiza una datación cronológica de las mismas y la vinculación de parte de ellas a la corte valenciana del duque de Calabria. Como no sólo deseo interpretar ensaladas de Mateo Flecha, sino que también de Bartolomé Cárceres, opté en una primera instancia por incorporar las siguientes:

La Justa y *La Viuda* de Mateo Flecha el Viejo

La Negrina y *La Trulla* de Cárceres

El vínculo de los dos autores al entorno cortesano de la Valencia del siglo XVI y el propio género musical ya son elementos suficientes para la coherencia del contenido del proyecto musical que abordo. *La Negrina* de Cárceres y *La Viuda* de Flecha ofrecen la singularidad de ser obras poco interpretadas y menos grabadas. *La Justa* y *La Trulla* son ya “clásicos”. Forman parte, muchas veces

¹⁵⁸ Cuatro no es un número al azar. La duración aproximada de cada ensalada permite que si son cuatro se adapte a la duración que suele tener un concierto (aproximadamente 75' sin pausa).

¹⁵⁹ Este intercambio de correos electrónicos se hizo en diciembre de 2010.

extractos de las mismas, del repertorio coral o del de agrupaciones de música antigua. Nunca antes había abordado *La Trulla* de Cárceres y tenía en mente hacerlo en su versión íntegra. *La Justa* además me permite mostrar la internacionalidad que alcanzó este género y motiva el título que pretendo dar al concierto: *La batailla en spagnol*.¹⁶⁰

Historia y musicología: entrevista con Maricarmen Gómez Muntané¹⁶¹

El 20 de abril de 2011 entrevisté a la profesora Gómez Muntané en su casa de Barcelona. Fueron más de dos horas de conversación que han quedado reflejadas en la grabación que adjunto a esta tesis. Seguí el guión marcado por mi modelo de entrevista y la misma fluyó con facilidad, sobre todo porque las ensaladas apasionan a la entrevistada y su conocimiento permite una fácil conversación.

En el guión de entrevista me propuse, en primer lugar, un recorrido por la historia, los orígenes del género y el entorno cultural en el que se desarrolló esa música. Me parece interesante remarcar que la profesora apostó por la flexibilidad que podrían tener estas interpretaciones en la época y desde luego la que se le puede dar hoy en día. La incorporación de instrumentos a un repertorio puramente vocal lo consideró como lógico, teniendo en cuenta las circunstancias históricas y desde luego la práctica interpretativa en la corte valenciana del siglo XVI. Más tajante fue respecto a la posible puesta en escena. Sus palabras abogaron por una versión puramente musical, sin dar concesión alguna a la escenificación, aunque matizó que la libertad de la que goza el intérprete de nuestra época justificaría cualquier versión que incluyese elementos teatrales.

¹⁶⁰ Haciendo alusión a la denominación que ofrece Jacques Moderne a la ensalada “La Justa” en su edición de Lyon de 1554. *Le difficile des chansons. Second livre contenant XXVI Chansons nouvelles a Quatre parties...*

¹⁶¹ El modelo de entrevista y su transcripción completa se incluye como anexo 6 a esta tesis. La grabación audiovisual de la misma puede verse en <http://politube.upv.es/play.php?vid=51533> (primera parte EG1) y <http://politube.upv.es/play.php?vid=51534> (segunda parte EG2).

En segundo lugar hablamos de cada una de las ensaladas que voy a interpretar y de las propias características del modelo de composición de Flecha y Cárceres. Me parece significativa la personalización que hizo cuando le comenté temas relativos a trabajos de Higinio Anglés o Dionisio Preciado. En lo referente a la pregunta que le hice sobre una necesaria revisión de las fuentes documentales me dijo que ese era un trabajo que ya había hecho Anglés de una manera exhaustiva. Argumentó que tenía que ser conocedor del equipo de ayudantes del que disponía el profesor Higinio Anglés para “vaciar” archivos y que poco nos depararía una mayor búsqueda por ese camino. Respecto a las opiniones de Dionisio Preciado, en cuanto al folclorismo en las ensaladas, bien me matizó que tendría que saber de la condición de etnomusicólogo del profesor Preciado y, desde ese conocimiento, considerar sus palabras referentes a la influencia de la música tradicional en las ensaladas de Flecha y Cárceres.

Como último bloque, hablamos de mi trabajo con Capella de Ministrers del que me dijo que ya era una referencia la manera de hacer la música que tiene el grupo y que sólo esperaba de mi interpretación una versión singular, con la libertad y la manera de hacer habituales con las que trabajo. Respecto a esa tesis fue tajante. Cuando le pregunté sobre qué opinaba sobre un trabajo de investigación como el mío me respondió <http://politube.upv.es/play.php?vid=51272> (EG3): *“en principi què és el que ha aportat... però quan estigui escrit. Un treball així t’aconselle que ha de tenir molta introspecció, que expliques el que has fet, el que estàs fent i el que vols fer, com toques i per què toques així... quan estigui escrit ja t’ho explicaré... ja t’ho diré quan surti”*.¹⁶²

“La idea es abandonar la escritura habitual, hecha por nadie y desde ningún lugar, a favor de una escritura en la que el investigador se implica y se responsabiliza personalmente de los procesos que describe”. Así nos lo sugieren

¹⁶² Las palabras de la profesora Maricarmen Gómez Muntané están tomadas de la entrevista realizada. En concreto se pueden escuchar a partir del minuto 1’51” en el repositorio <http://politube.upv.es/play.php?vid=51533> / <http://politube.upv.es/play.php?vid=51534> (EG1-EG2). Un resumen de la entrevista se puede ver en el anexo 11. Mis comentarios a la entrevista los grabé en el tren de regreso de Barcelona a Valencia y se pueden ver en <http://politube.upv.es/play.php?vid=51509> (EC1).

Feliu y Lajeunesse (2007: 270), una introspección sociológica que nos lleve a revivir emociones y documentar el día a día de un proceso de construcción social. Es determinante el momento de escribir en la investigación. El poder que tiene la escritura en el campo de la autoetnografía le permite nuevas formas literarias que, unidas a las nuevas herramientas que nos brinda la tecnología, se complementen como método para el investigador.

Fuentes primarias y secundarias

Las fuentes musicales y los tratados teóricos nos adentran en lo que nos queda de la música del tiempo pasado puesto en papel muchas de las veces, otras a lo que nos ha llegado por transmisión oral. Para ello es importante conocer la notación, el origen de la polifonía, las formas musicales y los modos de composición en los albores de la música *culta* occidental. La experiencia en otros repertorios me ha determinado que no sólo son las fuentes escritas las que influyen en la interpretación de la música profana del Renacimiento sino que hay que considerar también muy de cerca toda la música de tradición oral, por lo que será un apartado importante a tener en consideración a la hora de valorar los criterios de interpretación de esta música.

Las fuentes escritas no son nunca dogma de fe. La creencia de que en ellas vamos a encontrar la verdad absoluta debemos reconsiderarla atendiendo los hechos que motivaron la forma de escribir la partitura o el tratado teórico; muchas veces se genera una controversia entre la autenticidad que se busca en una interpretación que sólo mire las fuentes escritas:

La existencia de un sistema de notación permite el nacimiento y el cultivo de la musicología, esa hija bastarda de la música y la ciencia, que está al servicio de nuestra pasión por la autenticidad (Small, 1989: 41).

Por eso debemos tener siempre en cuenta todos los hechos sociales que envuelven a cada época, entendiendo además el porqué de cada trazo en el papel. “La fe ciega en las fuentes es peligrosa” (Harnoncourt, 2006: 77 y ss).

Transcribir la música tradicional desde la oralidad es convertir la música en texto musical. Escribir la música supone ya una forma de interpretación, pues obliga a utilizar un código escrito traducido de otro auditivo (Cruces, 2002: 4).

Mucha música escrita ha sido antes transmitida mediante la tradición de generación a generación¹⁶³ y mucha de esa música forma parte ahora de lo que denominamos música *culta* por el mero hecho de haber sido escrita.¹⁶⁴

Como fuente escrita de las ensaladas se ha tomado, como base para la interpretación, la reciente edición crítica de las ensaladas realizada por Maricarmen Gómez Muntané (2008) además de facilitarles a los intérpretes una copia de la edición facsímil del repertorio. He creído conveniente disponer así de la fuente primaria (el original en su edición facsímil) y su transcripción a notación moderna. Formará parte del proceso de ensayos experimentar con la lectura de ambas fuentes y se incorporará esta idea a la declaración de intenciones a llevar a cabo en el proceso de ensayos.

Cómo realizo el análisis del repertorio

Para afrontar un nuevo repertorio considero adecuado realizar un amplio análisis de las obras de referencia. Análisis que consta en primer lugar de aquellos elementos en los que la música se organiza como hecho colectivo: el universo musical generado entre el intérprete, ante el público y el crítico analista: su contexto. Aproximarse al conocimiento de la situación actual de la música antigua desde estos niveles de coherencia o análisis, enmarcándolos en su contexto sociocultural, nos permitirá una valoración que nos aproxime a la realidad actual de la música antigua.

El orden que gobierna la producción sonora no se busca en el material musical *per se*, sino en un universo musical compartido y continuamente recreado por

¹⁶³ Véase, por ejemplo, el caso de la música tradicional, el del *Misteri d'Elx* o la música arábigo andalusí.

¹⁶⁴ Véase, por ejemplo, la música para guitarra de Gaspar Sanz o Santiago de Murcia.

ejecutantes y oyentes. Este orden se vincula directamente a las formas de interacción y a la situación creada por la propia música (Cruces, 2002: 8).

Emulando los estados enumerados por Cruces (2002) me adentro en el mundo de la gramática y el texto musical. El conocimiento de la realidad, o la visión subjetiva de ella que genera nuestro particular estudio, pasa por el análisis contextual que hemos realizado y el propio análisis musical en términos gramaticales y textuales, en similitud con el lenguaje. La analogía del análisis musical con el lingüístico equipara así a la música con el lenguaje, con una gramática musical.¹⁶⁵

La transcripción es la codificación del discurso musical. “Escribir la música supone ya una forma de interpretación, pues obliga a traducir de un código auditivo a otro escrito” (Cruces, 2002: 4). La notación de la música es una de las ciencias que más se estudian en los ámbitos musicológicos, descifrar la partitura, la altura de los sonidos (la adiestematía), el ritmo, la duración de los valores, la semitonía subintelecta y tantos elementos sonoros que descifrar en el jeroglífico de la partitura a transcribir. Plasmar la idea del compositor en una grafía inteligible no significa la verdad absoluta de sus intenciones sonoras, las limitaciones de la escritura musical son evidentes aun hoy en día. Escribir lo que uno quiere que suene, o transcribir lo que uno escucha, es tarea ardua y siempre imprecisa. “Por naturaleza, la notación es, para algunos aspectos cruciales de la música, una metodología bulldózer: aplanar lo que encuentra a su paso” (Cruces, 2002: 5).

Entender la clasificación de la música pasa por ordenarla en una normalización jerárquica. Todo es clasificable en nuestros días y así pretendemos hacerlo con la música del pasado, para su mejor comprensión. El género, el uso, el territorio, el carácter, etc. son elementos que nos ayudan a comprender la obra musical y, muchas veces, incluso a descifrarla para poderla analizar. Este tercer

¹⁶⁵ Evidentemente no es éste el objeto de mi investigación en esta tesis, aunque he creído conveniente citar este particular aspecto del análisis musical desde el punto de vista de Francisco Cruces.

punto, el del análisis, desmenuza el intrínseco mundo musical desde las melodías, las armonías, las fórmulas compositivas, las células de repetición, los melismas, las cadencias, etc. Lo podemos hacer considerando la obra musical en su entorno o considerándola como un universo en sí mismo, ajena a otros elementos inherentes a ella. Así pues, esta manera de analizar la música, la más académica, la que considera la partitura como un ente propio, es la que más realizan los músicos en sus estudios convencionales en los conservatorios de música y la que nos va a servir para comprender la forma, instrumentar, aplicar los *tempi*, estructurar los silencios, las cadencias, la armonía, etc.

Muchas y diversas han sido las propuestas de análisis nacidas desde la musicología. Los métodos analíticos han proliferado en el siglo XX sobre todo en torno al texto y la gramática musical. Dahlhaus¹⁶⁶ propone un análisis formal, energético (en base a la tensión armónica), gestáltico (formal o estructural) y hermenéutico (significados extramusicales). Schenker¹⁶⁷ se basa en la estructura fundamental de las obras musicales, fundamentándose en procedimientos contrapuntísticos y funciones armónico-tonales. Reti¹⁶⁸ se basa en la idea de base del discurso musical, que se proyectan en la obra con motivos (antecedente y consecuente), huyendo de la descripción verbal y expresando con una partitura lo que hay en la original. Desde el análisis formal de la partitura el proceso analítico ha evolucionado para adaptarse a las nuevas propuestas de creación musical. El universo que engendra la partitura motiva muchas veces un análisis exclusivo, exento de necesarios parámetros complementarios.¹⁶⁹

Considerar como un ente autónomo a las partituras de la música antigua sería dotarlas de una personalidad de la que carecen. Ni la grafía musical pretendía lo que a veces se le supone, ni las pretensiones del compositor eran las de “fotografiar” el sonido. La intencionalidad de la partitura era bien distinta y,

¹⁶⁶ Dahlhaus, Carl. 1990. *Studies on the origin of harmonic tonality*, Princeton, University Press

¹⁶⁷ Schenker, Heinrich. 1990. *Tratado de Armonía*, Madrid, Real Musical.

¹⁶⁸ Reti, Rudolf. 1951. *The Thematic Process in Music*. New York: Macmillan. New York.

¹⁶⁹ No son los métodos analíticos objeto de mi tesis. Citar a Dahlhaus, Schenker o Reti es mostrar algunas de las posibilidades analíticas que se tienen para acercarse a una partitura. También tendríamos que considerar la diversidad de trabajos realizados por María Nagore (2004) y Ramón Sobrino (2005) en el campo del análisis musical (ver bibliografía).

por ende, particular debe ser su análisis, complementándolo con los diferentes niveles de correspondencia entre lo musical y lo social que se han presentado en este trabajo. La importancia de los elementos musicales y gramaticales que configuran la partitura queda manifiesta en el exhaustivo estudio que se debe realizar para llegar a su comprensión musical. No menos importantes son los elementos contextuales: la sociedad y el público actual y el de la época, la crítica y el intérprete, quien recobra ante la música antigua, y su reinterpretación, un papel fundamental.

El último campo de análisis musical que se propone antes de emprender el viaje autoetnográfico, en términos musicológicos y etnomusicológicos, sería el de la relación de la música con su entorno social. En este sentido y adoptando la clasificación de Francisco Cruces (2002: 11), son tres los postulados previos a considerar para analizar la coherencia sociocultural: a) las formas y maneras de hacer de los productores, la acción humana y el peso específico de la interpretación y la recepción; b) la existencia de homologías e isomorfismos entre el mundo sonoro y el social y c) la sinestesia entre el oído y otros sentidos. Aunque sugestiva, la propuesta de relación de la música con su entorno social sobrepasa el ámbito de esta tesis.

¿Cantantes? ¿Instrumentos?

Por el carácter propio del repertorio elegido se ve la necesidad de que sean cuatro los cantantes que participarán en la interpretación del repertorio. Por la documentación y conocimiento que tenemos de la interpretación de la música en el Renacimiento sabemos que era habitual la incorporación de instrumentos en la ejecución del repertorio vocal. ¿Qué voces y qué instrumentos se seleccionan? En el caso de las voces, y después de analizadas las obras, las tésituras vocales nos llevan a una voz de mezzosoprano, un alto, tenor y barítono.¹⁷⁰

¹⁷⁰ El apartado de cantantes/instrumentos se complementa con la entrevista (adjunta a este tesis y visible en el repositorio *politube*) que realizo a los músicos y cantantes que participan en el proyecto, en donde se abordan también cuestiones referentes a la interpretación de las ensaladas.

Otro de los apartados importantes para el músico que acceda a la música histórica es el referente a la organología. Sea interpretando música medieval o del romanticismo, el uso y conocimiento de la herramienta que genera el sonido es fundamental. Hoy en día están documentados los instrumentos que eran habituales en la interpretación de la música del Renacimiento y, en particular, se conoce incluso aquellos que se disponían en las diversas capillas y cortes musicales.

En este sentido opto por utilizar un conjunto de instrumentos de sonoridad íntima: los “bajos” (vihuelas de mano y de arco, flautas, clavicémbalo) y otro de instrumentos “altos”, adecuados para espacios abiertos y con más proyección y volumen (corneta, chirimía, sacabuche, bajón y percusión), todos ellos copia de instrumentos de época. Son muy pocos los instrumentos que conservamos del siglo XVI, “no más de una veintena de ellos anteriores a 1600” (Rubio, 1983: 279),¹⁷¹ y por ello el trabajo de reconstrucción de los mismos por los lutieres es cada vez más importante. Sobre el patrimonio musical renacentista se puede consultar el artículo de Romà Escalas (1997).

En cuanto al uso de instrumentos en las ensaladas se puede consultar el artículo específico *The use of instruments in the ensaladas* de Keith McGowan¹⁷² o las innumerables citas que nos han llegado de la práctica musical de la época, incluso de instrumentos poco habituales como la zanfoña: “...y’os apodo á vos á cinfoynero de perro bailador, que nunca tanye la cinfoya sino para sacar dineros; y es el perro vuestro pensamiento, que siempre va rondando, como á bailador, para embaucar á quien de vos se deja; sino, dígalo la corte a cuantos habeis embaucado...” (Milán, 2001: 405). Sobre iconografía y organología se han realizado recientemente numerosos estudios, muchos de ellos centrados en la Corona de Aragón y de la mano de Jordi Ballester (2002). Aunque en ese sentido siempre ha de ser un cauto y considerar que la iconografía “funciona a veces como

¹⁷¹ Apéndice *Los instrumentos musicales durante el período 1450-1600* de Rafael Pérez Arroyo. Véanse también las referencias bibliográficas sobre la organografía y los instrumentos musicales de este período que ofrece Pérez Arroyo (Rubio, 1983: 290).

¹⁷² En el disco *Las Ensaladas* de Philip Picket (L’Oiseau-Lyre 444-810-2) de 1997.

un código iconográfico, una auditopía que permite imaginar un fondo sonoro a la imagen teofánica”.¹⁷³

La técnica musical del Renacimiento: un modelo a seguir

El necesario dominio técnico del instrumento, el propio instrumento, el *tempo*, el lugar de interpretación, la reproducción del sonido, el entorno histórico y estético, la notación, la sonoridad, los signos, las agrupaciones musicales, la forma musical y la técnica compositiva, así como el fraseo, la articulación, la armonía, la modalidad,¹⁷⁴ la intensidad, el timbre, la altura, la melodía, la afinación, los temperamentos, la ornamentación y el ritmo son elementos sonoros necesarios y descritos a lo largo de la historia de la música y aplicables a la música del Renacimiento.

No son muchas las referencias escritas a la interpretación musical en la Edad Media y el Renacimiento. Algunas de ellas nos adentran en el mundo de la interpretación de la música de estos períodos desde unas perspectivas generalistas como la de Thurston Dart. “Cuanto más largo es el viaje hacia atrás en la historia de la música, más traicionero se hace el terreno que ha de pisar el intérprete” (Dart, 2002: 209). Dart nos habla de formas diversas de interpretación musical en Italia, Francia e Inglaterra, con ejemplos históricos de cómo se ejecutaron algunas obras en su época y referencias a tempos y sonoridades. También Miquel Querol se aproximó a la interpretación de la música polifónica española de los siglos XV y XVI (Querol, 1975), con ejemplos sobre la transcripción musical, análisis de las ediciones críticas y de diversos géneros musicales, la participación instrumental, el director y la manera de llevar el compás y algunos consejos orientativos para la interpretación. Samuel Rubio dedica una parte de su libro sobre la polifonía clásica (1956) a consideraciones sobre la interpretación (expresión, tesitura o

¹⁷³ Josemi Lorenzo (2011: 198) citando a Homo-Lechner (1993) *El instrumentarium del Pórtico de la Gloria en Santiago de Compostela*.

¹⁷⁴ No debemos obviar la importancia y singularidad de la modalidad en la teoría musical del siglo XVI en España. Véase por ejemplo la ponencia *Efectos y afectos modales* de Álvaro Zaldívar en la que aparecen “sintetizadas las características técnico compositivas de cada modo, con las diferentes variantes que nos muestran las más relevantes fuentes impresas españolas del siglo XVI” (Zaldívar, 2010b: 16).

movimiento). Luís Antonio González Martín (2001) nos adentra en los aspectos de la práctica musical española en el siglo XVII: voces y ejecución musical.

Además tendremos que considerar las costumbres de las capillas musicales¹⁷⁵ y la peculiaridad vocal de los cantores de la Edad Media y del Renacimiento, con una voz más natural que impostada, determinando una forma de cantar que, con el nacimiento de la ópera, y su exigencia técnica y de exhibición virtuosística, derivaría en el *bel canto* y en la unificación de una técnica vocal basada en la impostación de la voz. Las características de las voces, los temperamentos musicales necesarios para cada repertorio del Renacimiento, las propias posibilidades de cada instrumento ante determinadas exigencias técnicas, o sus características de afinación (pensemos por ejemplo en el *cornetto*, el bajón o la flauta dulce), junto con todo el abanico de conceptos interpretativos de esta época histórica, nos aproximarán a entender cómo se abordaba la música en este período de la historia.

Las referencias más concretas a la interpretación las podemos encontrar en los escritos sobre música de la época. En concreto, en los tratados Juan Bermudo¹⁷⁶ podemos ver diversos aspectos sobre la práctica musical. Bermudo aborda la cuestión del diapasón, afirmando que “se ha discutido mucho sobre cuál sería el diapasón de los instrumentos en el siglo XVI y si habría un diapasón fijo. La escasa documentación conservada a este propósito no permite llegar a una conclusión definitiva” (Otaola, 2000: 298). Una serie de consejos para tañedores nos sirven como referente de la práctica musical de la época, “incluyen detalles prácticos relativos a la técnica y ejecución y recuerdan los puntos elementales de la teoría musical que todo instrumentista debe conocer: canto llano, canto de órgano, contrapunto y teoría modal” (Otaola, 2000: 303). Además Bermudo se pronuncia contra los músicos que tocan de oído y exige a los tañedores un bagaje intelectual pero también buenas manos, “esto es, una cierta habilidad en los dedos y estar al día del gusto musical” (Otaola, 2000: 304). Nos habla también el músico

¹⁷⁵ Querol (1975: 155/156) nos ofrece diversos ejemplos sobre la ejecución musical en la capilla de la catedral de Sevilla (de las Actas Capitulares de los años 1553, 1586 y 1587).

¹⁷⁶ *Arte Tripharia* (1550) y *Declaración de instrumentos musicales* (1555).

de Écija de la formación del futuro tañedor y de las técnicas de ejecución e interpretación (sobre los *redobles*, resolución de falsas relaciones o **fa** contra **mi**, de la manera de tañer diversos instrumentos, del acompañamiento de la música vocal con el órgano, de las formas de afinar los instrumentos con trastes o de la *mudanza* en la vihuela). Todo un compendio sobre el pensamiento musical en el siglo XVI.

Junto a Bermudo tenemos al toledano Diego Ortiz, cuyo *Trattado de glosas*¹⁷⁷ nos muestra un verdadero método sobre la manera de tocar el violón (vihuela de arco). Sobre el problema de la práctica musical de la *semitonia subintellecta* nos referimos al tratado de Ramos de Pareja¹⁷⁸ “cuyas reglas nos transmite con toda precisión y detalle” (Rubio, 1983: 254), además de ser “interesantes también los capítulos que tratan sobre los instrumentos...” (Rubio, 1983: 254). Diez años después de la publicación de la *Declaración de instrumentos musicales* de Bermudo aparece en Valladolid una obra teórica destinada casi a los mismos instrumentos, el *Libro llamado Arte de tañer Fantasía* (para tecla, arpa y todo instrumento que se pudiese tañer a tres, cuatro o más voces), de Fray Tomás de Santa María.

Por lo que se refiere a los instrumentos “más que hablar del órgano, la vihuela y del monocordio lo que hace es ocuparse del *tañer con primor*... nadie explica como él el importante tema de las notas que deben alterarse ya en el transcurso de las piezas, ya en las cadencias” (Rubio, 1983: 258/259). No debemos olvidar, en este apartado dedicado a los tratadistas, a Francisco Salinas y su *De Música libri septem*, publicado también en Salamanca en 1577. Un tratado, según Rubio (1983: 262/263), de teorías avanzadas sobre la formación del músico, la clasificación de los intervalos, géneros y sistemas, la distinción entre el modo y el tono, sobre el cromatismo, sobre el semitono cantable y sobre el estudio de la rítmica y el temperamento.

¹⁷⁷ *Trattado de glosas sobre cláusulas y otros generos de puntos en la musica de violones nuevamente puestos en luz* (1553).

¹⁷⁸ *De Musica tractatus sive Musica practica* (1482).

En este mismo apartado son interesantes las propuestas sobre prácticas interpretativas instrumentales durante la segunda mitad del siglo XVI hechas por Louis Jambou (1997: 16). También las indicaciones de J. Javier Goldáraz (1997: 29) en torno a la aplicabilidad práctica de los temperamentos en la música del siglo XVI y las aportaciones de Pepe Rey (1997: 41) en su artículo sobre las referencias a instrumentos musicales en la literatura española desde *La Celestina* (1499) hasta *El Criticón* (1651). Comunicaciones y artículos sobre la interpretación y técnica musical del Renacimiento podemos encontrar también en las Actas del I encuentro Tomás Luís de Victoria y la música española del siglo XVI (1997) y en diversas revistas, entre las que destaco por el interés personal que me suscitan, *Nassare* (Revista Aragonesa de Musicología), *Revista de Musicología* (S.E.M.), *Recerca Musicològica* o *Early Music*.

Y qué hacemos con la puesta en escena: entrevista con Josep Lluís Sirera¹⁷⁹

El 20 de abril realicé la entrevista al profesor Josep Lluís Sirera. Voy a hacer aquí un resumen de las cuestiones que, desde mi punto de vista, han sido más relevantes y a continuación realizo una transcripción completa de la entrevista. Se puede ver en los anexos la entrevista que confeccioné como modelo y que contenía una parte muy concreta sobre historia del teatro en la Corona de Aragón, sobre todo centrado en el siglo XVI.

Después otra sección donde pretendía ver las opiniones del entrevistado sobre la posible puesta en escena de las ensaladas, y una última sección donde le preguntaba sobre mi trabajo como músico con Capella de Ministrers y su visión sobre una investigación como la que estoy llevando a cabo. Respecto al primer bloque tengo que decir que me ha enriquecido mucho la conversación que tuvimos durante la entrevista. Me había aproximado al teatro de la época mediante las lecturas, que ya cité en su momento, pero la entrevista ha permitido valoraciones personales que me dan una visión más amplia del contexto y la

¹⁷⁹ La entrevista completa con Josep Lluís Sirera se puede ver en el repositorio *politube* <http://politube.upv.es/play.php?vid=51535> (ES1). El modelo que hice como base para realizar la entrevista y su transcripción se puede leer en anexo 7.

circunstancia teatral en la corte valenciana de la primera mitad del siglo XVI. Recabar las opiniones personales de Josep Lluís Sirera ha sido determinante en cuanto a que él aboga por una puesta en escena necesaria para las ensaladas en una interpretación para el público de nuestros días.

¿Pero cómo? De eso estuvimos hablando, de la necesaria proximidad con el público, de la posibilidad de incorporar máscaras, de jugar con el espacio escénico, de usar técnicas teatrales sencillas, pero efectivas, para que el público pueda reconocer a los personajes que participan en cada ensalada y sobre todo entenderlas. Como bien dijo, para él, una ensalada era una obra musical compleja y que requería de elementos extramusicales.¹⁸⁰ Fue más de una hora de entrevista y, al final, sus valoraciones respecto a mi trabajo anterior fueron en general positivas. Destaco el comentario que hizo respecto a un concierto mío al que asistió (que él antes había escuchado en su versión discográfica) en el que se quedó sorprendido por el movimiento escénico de la cantante. Me decía que eso en el disco no puede aparecer, esos planos sonoros, esa comunicación directa entre el público y el intérprete es fundamental para él en las interpretaciones en vivo.

En relación a mi tesis me dijo conocer varias tesis doctorales del mundo del teatro de carácter etnográfico o autoetnográfico (como bien matizó). Conversamos al respecto y desde luego valoró mi atrevimiento y sobre todo mi sinceridad de mostrar “mis secretos” durante el proceso de recreación de una partitura musical. “*És com un mag, dis-li que t’explique el truc. Compra-me’l sinó no l’explique*”¹⁸¹ <http://politube.upv.es/play.php?vid=51303> (EC2), dijo (comentario que ya antes había escuchado de la boca de Álvaro Zaldívar).¹⁸²

¹⁸⁰ Es interesante comparar las dispares opiniones al respecto del profesor Sirera con las verdaderas por la profesora Gómez-Muntané en la entrevista que le realicé o incluso con las conclusiones de recientes investigaciones en torno al género: “En conclusión, se ha verificado, a través de una propuesta práctica, pero científicamente fundada, la viabilidad escénica de la ensalada renacentista, y su buen funcionamiento teatral, algo que nunca antes se había visto ni llevado a cabo” (Pliego, 2011: 386).

¹⁸¹ Palabras textuales de Josep Lluís Sirera en el minuto 1:05’50 de la entrevista <http://politube.upv.es/play.php?vid=51535> (ES1).

¹⁸² Mis comentarios a esta entrevista en <http://politube.upv.es/play.php?vid=51510> (EC2).

Las ensaladas: ¿y por qué no hablamos con Ferran Adrià?

Inmerso en el proceso de estudio del repertorio siempre he tenido dudas de presentarlo como “ensaladas”. Aunque sea una impresión muy personal creo que el término no atrae en lo musical, es singular pero poco atractivo para anunciar un concierto. Ya he comentado que opté por titular el programa *La batailla en spagnol*. Pero no por usar ese título despreciaba la originalidad del término *ensalada*, entonces qué mejor que hablar con un especialista en gastronomía, con la sensibilidad suficiente para entrelazar oído y estómago, música y cocina. Escribí a Ferran Adrià un *e-mail* y su ayudante David López me contestó lo siguiente:

Apresiasi Carles: En primer lloc donar-te les gràcies en nom del Ferran per tot el teu interès. El Ferran estarà encantat de col·laborar al pròleg. Però al concert li resulta impossible poder desplaçar-se ja que el restaurant es troba obert. Atentament, David López (26 de enero de 2011).

Si tenemos ensaladas, mejor que sea por partida doble. Dejo abiertas las puertas a esta colaboración y espero poder tener una conversación sobre las ensaladas, musicales y culinarias, con Ferran. He quedado para hablar con él en otoño y a ver si es posible que “se deje” entrevistar. Además de contar ya con su participación en el disco que presentaré en mayo de 2012, para el que le pedí un breve texto en torno a la gastronomía y la música.¹⁸³

Mi diario hasta emprender el viaje

Para realizar un diario tengo que plantearme que ítems incluyo en el mismo y así evitar un ejercicio literario autobiográfico basado en la memoria. ¿Qué me pregunto cada día? ¿Qué sistema de autoevaluación usaré? Tomando de

¹⁸³ Como se puede observar en el contenido de esta tesis, tanto el texto de Ferran Adrià como su entrevista fueron posibles. La temporalidad que implica la redacción del proceso de estudio y preparación de la nueva obra dejaba esta pregunta en interrogación en el momento de su redacción. Se puede ver la entrevista en el repositorio *politube*, en el hipervínculo de los anexos a este trabajo de investigación.

referencia al *diario de campo* que describen Honorio Velasco y Ángel Díaz de Rada (1997: 97) el mío contendrá:

- Un registro de actividades diario.
- La formulación de proyectos inmediatos y los comentarios al desarrollo de la investigación.
- El registro de observación de acontecimientos y de las conversaciones casuales, entrevistas y comentarios a lecturas.
- Nuevas hipótesis e interpretaciones.
- Mi autoevaluación semanal: necesidades, resultados del proceso.

Aunque, como dice Manuel Delgado (2011) es fundamental: “*no planificar massa, posar-se en mans de l’atzar*”. Tomaré notas en mi cuaderno de todos estos ítems e intentaré no cerrar las puertas a nuevas propuestas, sean de carácter personal, técnico, organizativo o artístico. Ya veremos con cuáles de ellas me voy quedando y qué sucede, pero en principio, como no parto de una experiencia previa, prefiero dejar el campo abierto a cualquier posible transformación.

Hay algunas decisiones ya tomadas y voy a intentar ir resumiéndolas todas ellas para, a partir de ese momento, comenzar a anotar impresiones en éste mi diario. Las decisiones básicas que he tomado hasta esa fecha son las de hacer los dos primeros conciertos en Alcalá y Praga sólo con cantantes y cinco instrumentos, así me permitirá trabajar las voces bien y dedicarme en el tercer concierto en Peñíscola al color instrumental. Estoy con la confección de las partituras en las que además de la edición de Maricarmen Gómez Muntané incluyo el texto completo de las ensaladas y fotocopia de la edición facsímil de las mismas.

He leído cada artículo y estudio editado sobre las ensaladas y voy a empezar con las partituras a estructurar, instrumentar, analizar, etc. La verdad es que decidirme a hacer este repertorio (un programa íntegro de ensaladas) me ha

costado mucho. Creo determinante el hecho de haber encontrado otro título para el programa de concierto y sobre todo poderlas interpretar en Praga.¹⁸⁴

*Diario durante mi preparación para la investigación autoetnográfica.*¹⁸⁵

Empecé mi diario el día 12 de marzo de 2011. En él he estado anotando mis actividades diarias, los proyectos y comentarios a la investigación, las lecturas¹⁸⁶ y conversaciones casuales. He planteado nuevas hipótesis de trabajo y realizado mi primera autoevaluación el 2 de abril. En este momento y como comentan Velasco y Díaz de Rada (1997:128) se pasa de la presencia a la interacción. Voy del *diario de campo*, o sea mi propia experiencia, a la *mesa de trabajo*, donde el registro es analizado y el contenido se convierte en texto.

A la hora de realizar esta primera autoevaluación recordé el decálogo propuesto por Álvaro Zaldivar¹⁸⁷ para una investigación desde los procesos artísticos e intenté ver hasta qué punto se correspondía mi trabajo con los objetivos allí indicados. Respecto a la *transparencia y la narración de la experiencia sin engaño o vanidad* veo que no tengo reparos en manifestar lo que pienso y escribirlo, aunque hay cosas que me gustaría detallar más, por ejemplo todo lo referente a cuestiones de orden organizativo.¹⁸⁸

Intento ser lo más claro posible y transmitir la esencia de los resultados de mi investigación. *¿Aprovecho bien mis conocimientos?* Creo que sí, que sin mi experiencia anterior en otros proyectos similares a éste hubiese sido difícil iniciar este trabajo con todos sus contenidos.

¹⁸⁴ Recordemos que en 1581 se editaron en la ciudad de Praga, en casa de Jorge Negrino, “Las ensaladas de Flecha... dedicadas al Ilustrísimo Señor Don Juan de Borja...” ojalá pudiese tener información sobre dónde estaba esa casa y qué hay ahora allí.

¹⁸⁵ El manuscrito de mi diario de campo se adjunta en formato PDF en anexo 9 a esta tesis. Aquí presento un resumen de las reflexiones derivadas de mis dos autoevaluaciones.

¹⁸⁶ Muchas de estas lecturas no se han incluido en esta tesis por lo que no las incorporo a la bibliografía al no apreciar contenido válido para mi trabajo. No obstante, sí que he creído oportuno citarlas en mi diario.

¹⁸⁷ En su ponencia “Investigar *desde* el arte” leída en Santa Cruz de Tenerife en marzo de 2008.

¹⁸⁸ Las conclusiones que iré sacando con esta primera autoevaluación se convertirán en nuevos ítems que incorporaré al diario de campo, así se interactúa de manera circular entre la experiencia y el análisis.

Y respecto a la tecnología, la calidad humana y la cultura artística tengo que decir que ando un poco olvidado. Me planteo utilizar otros sistemas para llevar el registro diario de actividades y, desde luego, no perder de vista las relaciones interpersonales que estoy generando con el proyecto. ¿Y qué decir sobre *lo que piensa el “gremio” de músicos y las nuevas estrategias y metodologías*? Observo que los músicos me observan, hay una sensación como de sentirme analizado y con muchos colegas a la expectativa. Ya veremos qué va sucediendo. Respecto al uso del diario como método y herramienta lo veo muy adecuado. Creo que plantearse el tesis desde la introducción y el estado de la cuestión me sirvió para tener unas premisas muy claras a la hora de empezar a trabajar, ahora las aprovecho para no perder ni orden ni rigor en mi experimento diario.

Me lleva esta primera autoevaluación a revisar los ítems que uso en mi diario de campo e incluso el sistema de registro. Incorporo a partir de ahora la grabación, ya sea en audio o en vídeo, para agilizar el registro y poder ser más espontáneo. Aprovecho y abro dos nuevos ítems:

- Seguimiento de las relaciones interpersonales (calidad humana) y de la cultura artística (impacto de mi experimento a nivel cultural).¹⁸⁹
- Detalle de las cuestiones organizativas (agendas, viajes, cronogramas de ensayos, envíos, planificación y estrategias inherentes al concierto).

A partir de ahora sigo con mi diario. En este mes de abril tengo que realizar entrevistas a Josep Lluís Sirera y Maricarmen Gómez Muntané y después empiezan los primeros ensayos con los instrumentistas y las entrevistas que realizaré a Pau Ballester el 7 de mayo, a Pilar Esteban y Jordi Comellas el 13 de mayo, y a Ignasi Jordà y David Antich a finales del mismo mes. Antes de iniciar

¹⁸⁹ Me llamó la atención las palabras de Fernando Hernández, en una conversación que tuvimos acabada una sesión del Máster de Música de la UPV en abril de 2011, en la que hablaba de la importancia que tiene cualquier investigación para “mejorar la vida de la gente”.

los ensayos, entrevistaré también a José Pizarro (30 de mayo, por videoconferencia), Jordi Ricart, José Hernández Pastor y Juan Manuel Rubio en Madrid a primeros de junio. Es ahora un buen momento para realizar otra autoevaluación del proceso.

Mi segunda autoevaluación. Antes de quedar con el primer músico para ensayar en mi casa y hacerle la entrevista prefiero revisar cómo estoy registrando todo el proceso en mi diario. A partir de ese momento, dejaré la preparación de mi viaje para empezar realmente los ensayos. Ya tendré hecha mi declaración de intenciones respecto a lo que deseo de mi proyecto musical con las ensaladas.

Con toda sinceridad pienso que el registro diario de mi experiencia me está ayudando, de una manera nunca vivida por mí, en el proceso de preparación del repertorio. Meditar, anotar, leer, reflexionar, comentar y escribir es un proceso que hace que diariamente tenga presente tanto esta tesis como el proyecto musical en el que estoy inmerso. Surgen nuevas propuestas de conversaciones esporádicas, como por ejemplo aquella de incorporar la danza en una ensalada (para lo que ya quiero realizar un curso de danza histórica en el seminario en torno a las ensaladas que se hará en octubre en Valencia).

El registro diario de las experiencias permite no sólo la transparencia sino, como bien decía Héctor Pérez-López (2010: 15), también la innovación. Pienso que los ítems que he utilizado para mi diario de campo han servido para exigirme disciplina aunque sobre la herramienta en sí, la escritura manual, tengo mis dudas. Empiezo ya a combinar el diario escrito con registros audiovisuales. Lo he hecho después de las dos entrevistas con Maricarmen Gómez Muntané y Josep Lluís Sirera.

Seguiré con esa nueva herramienta y seguramente empiece también a realizar grabaciones que me permitan más agilidad que la escritura y muestren otra perspectiva descriptiva y analítica de mi proceso.

Declaración de intenciones

Es éste el último eslabón de la cadena que permita presentar en concierto el programa propuesto. Qué actitudes se pretenden ante el concierto, cómo se desea evolucione la propuesta artística desde el ensayo a la puesta en escena, cómo influye la experiencia en este procedimiento. Es el fin de la preparación teórica para pasar a la práctica. Un momento apasionante en la vida del músico en el que las notas empiezan a sonar. Veremos qué sucede. He aquí mi declaración de intenciones a 1 de mayo de 2011, antes del primer ensayo.

a) Respecto a lo musical. Pretendo realizar una versión “comprensible y transparente” de las ensaladas para lo que requiero la implicación de los cantantes, la memorización de partes determinantes de la obra que generen una necesaria comunicación con el público. A los instrumentistas les pediré también esa complicidad, ese dejar la partitura y mirar a los demás músicos, esa comunicación en escena que trasciende más allá del proscenio. Si es necesario hacer adaptaciones musicales, las realizaré en pro de la comprensión del texto y del ritmo total del espectáculo.

Las muchas herramientas que utilizamos los músicos deben estar al servicio de la comunicación con el público. La afinación mesotónica, los instrumentos de época, los glosados y las semitonías subintelectas serán detalles que ornamenten la obra. No debo olvidar la esencia de la misma. Para conseguir la perfección y la excelencia interpretativa ya tengo a cada intérprete. Sé que cada uno de ellos dará lo mejor y todos son excepcionales. No pretendo la perfecta afinación ni la versión sublime en cuanto a técnica musical. Prefiero la espontaneidad del momento, desde la premisa de la virtud que ya posee cada intérprete, tanto para el concierto como para el disco.

b) Respecto a la puesta en escena. Me gustaría tener una versión con diferentes disposiciones espaciales. Dependerá de cada lugar donde interpretemos el repertorio pero seguro que, confiando con la profesionalidad de los cantantes y

las directrices que les daré, consigo generar un movimiento escénico que aporte proximidad con el público. Quiero incluir una danza al final de *La Trulla*, una pavana que bailen los cantantes. Las máscaras las quisiera utilizar, sin abusar de ello, aunque no estoy aun del todo convencido. Creo que las ensaladas de Cárceres permiten más ese juego y seguramente con *La Negrina* y *La Trulla* utilice esos recursos.

c) Así podemos imaginar la actitud que pretendo de los músicos. Es mi intención que ellos sean conscientes de mis pretensiones y que se ilusionen en el trabajo y en los ensayos. No hay nada como confiar en que, después de levantada la estructura, sean los propios intérpretes los que la vayan rematando. Generar ese entorno de confianza y complicidad será fundamental durante los días de ensayos. La intimidad que genera la entrevista me propicia el terreno en el que buscar ese entorno, que luego intentaré trasladar a la comunicación no verbal que se genera en el escenario. Espero que sea como compartir secretos con cada uno de los músicos.

LOS ENSAYOS

Entre los ítems que incorporé a mi diario de campo, en la última autoevaluación antes de comenzar el proceso de ensayos, figuraba el de la grabación de todas las sesiones de trabajo. Creo conveniente, como documento audiovisual artístico utilizado al modo etnográfico, convertirme en observador del conjunto y de mí mismo, como ya dije: “*l’enregistrament de fets socials facilita l’anàlisi de la complexitat de l’experiència etnogràfica, en primera persona, perquè inclou els filmats i qui els filma*” (Català, 2010: 87). La grabación audiovisual del proceso de ensayos, el propio diario escrito y mis reflexiones al respecto (escritas o grabadas) formarán todo un corpus que espero me permita el posterior análisis y evaluación que pretendo con esta tesis doctoral.

Al mismo tiempo inicio la confección de un DVD resumen de todas las entrevistas que estoy realizando y en el que incorporaré reflexiones más al

respecto. Se incluirán también extractos del proceso de ensayos y de los conciertos, pretendiendo así complementar las anotaciones que realice en mi diario escrito. La confección de este audiovisual, siguiendo las indicaciones de Álvaro Zaldívar,¹⁹⁰ pretende ser atractivo visualmente y minucioso en su elaboración.

Así pues en el apartado audiovisual abordo la grabación de todas las entrevistas que realice, la grabación de fragmentos de ensayos y la grabación de todos los conciertos, así como la edición del DVD resumen que mencionaba y que recomiendo su visualización como complemento a la lectura de esta tesis.

También me implico activamente en la producción y edición de la grabación de un concierto y la realización de un videoclip. En el capítulo correspondiente a la edición y producción explicaré detenidamente el proceso que llevo a cabo para la realización de estas producciones.

Entrevistas con los actores¹⁹¹

El 7 de mayo tuve la primera entrevista con un músico. El modelo de entrevista que me propuse con esta tesis era el “semidirigido”, en el que ya dije que primaría la flexibilidad y, según Català (2010: 36) “...*fa que cada entrevista sigui diferent i única, augmentant el treball de l'investigador i el grau de complexitat de la seva anàlisi*”. Ha sido difícil en esta primera toma de contacto encontrar la espontaneidad del músico y en mi diario de trabajo reflexiono sobre los motivos. Una preparación menos elaborada de la entrevista hubiese permitido mayor libertad del entrevistado, aun así creo que las opiniones del músico Pau

¹⁹⁰ Después de realizar algunas pruebas le pregunté al profesor Zaldívar su opinión. En un *email* de fecha 12 de mayo de 2011 me sugería que lo realizase de esta manera. Será por tanto un resumen (anexo 11) entre lo periodístico y lo académico en el que no falte una parte crítica por mi parte “...no hay otra opción posible en un trabajo científico, otra cosa es que no seas arbitrario ni insultante, obviamente, pero debes ponderar, juzgar, valorar, contextualizar lo que tu dices y lo que los demás te dicen, con respeto pero con contundencia” (Álvaro Zaldívar en un correo electrónico recibido por el autor de esta tesis el 13 de mayo de 2011).

¹⁹¹ El modelo de entrevista se incluye en esta tesis como anexo 8. En este apartado hago un resumen escrito de las mismas. Se pueden visualizar todas las entrevistas en el sitio de *politube* <http://politube.upv.es/memberprofile.php?uid=29867>

Ballester, <http://politube.upv.es/play.php?vid=51532> (ET5),¹⁹² me aportan información difícil de obtener por otras vías que no sean las de la entrevista y la conversación. En concreto destaco de esta primera experiencia grabada las opiniones de Pau respecto al proceso de creación de las ensaladas: “...ara s’inicia una conquesta que no s’acaba en la gravació o el primer concert... has d’anar sempre alimentant eixa relació teua amb la música”. Respecto a la evaluación de un trabajo de investigación como el que llevo a cabo opinó: “fer un treball així no significa que vages a descobrir coses noves ni a aportar noves dades científiques, sinó la nostra pròpia experiència, el que pot aportar a altres eixe coneixement, com nosaltres ho treballem, tot perquè altres puguen vore, des de dins, com és el procés”.¹⁹³ Mi opinión al respecto dista de la suya. Me refiero a la necesaria innovación y claridad inherente a un trabajo de investigación, que ya mencionaba en la introducción a esta tesis y a la que también hace referencia Héctor Pérez-López (2010:15).

El 13 de mayo de 2011 entrevisté a los músicos Jordi Comellas, <http://politube.upv.es/play.php?vid=51489> (ET7), y Pilar Esteban. Sigo teniendo problemas con la actitud que toman los músicos ante la entrevista, no me sucedió así con los profesores Sirera y Muntané. Me da la sensación que se sienten demasiado responsables de las opiniones que puedan aportar, meditan cada respuesta y cuesta llevarles a la naturalidad. El modelo de entrevista es el mismo que pasé a Pau Ballester y ambas se realizaron en un hotel de Alicante justo antes de realizar un concierto con música en torno a *Tirant lo Blanch*.

Jordi Comellas comenzó preguntándome si él tenía que ser sincero en sus respuestas. Me sorprendió que lo hiciese pero se lo agradecí de antemano. Hablamos de sus preferencias respecto a versiones *a capella* o con instrumentos de las ensaladas y cómo se prepara él para afrontar el repertorio. El proceso de creación dice que es estresante pero que al mismo tiempo le genera excitación y

¹⁹² Las abreviaturas indican la referencia del vídeo en *politube* para quien acceda sin vínculo directo y para facilitar la localización de cada audiovisual en el repositorio.

¹⁹³ Se pueden escuchar estas opiniones de Pau Ballester en la entrevista realizada por el autor de esta tesis, a partir de los minutos 21 y 31 de la grabación, respectivamente. <http://politube.upv.es/play.php?vid=51532> (ET5)

motivación mi manera de trabajar. Propone que seamos honestos con nosotros mismos y que confiemos en nuestra experiencia para obtener unos resultados plausibles. Desde mi punto de vista la experiencia es un elemento que aporta seguridad al proyecto pero no debe desmarcarse del análisis, la evaluación continua, la reflexión, la observación, la adaptación y comprensión de las circunstancias humanas y sobre todo el aprendizaje permanente. Desde luego que yo no confío sólo en mi experiencia. Dice no ser el mismo conmigo que con otros directores porque afirma conocerme y saber lo que yo quiero de él y otros músicos.

Respecto a lo que espera de las ensaladas de Capella de Ministrers en su edición discográfica es fresca y que aporte algo nuevo al repertorio. Y en cuanto a una investigación como ésta dice que es igual de lícita que cualquier otra, como mínimo. *“És una gran notícia per al futur del món acadèmic a Espanya... hi ha gent que fa un treball d'arxiu, altres un treball d'edició i altres un treball d'interpretació... al final què volem de la música? Que soni”*.¹⁹⁴ La evolución de los métodos científicos nos lleva a una transformación del conocimiento humano y las investigaciones en torno a las artes ya son incluso argumentos para la excelencia universitaria: “Se integra el campo tecno-científico con el campo de las humanidades y las artes y en esa intersección se producen notables resultados que transforman los métodos y los modelos de investigación” (Moraza, 2010: 6).

Con Pilar Esteban hablé del tratamiento de la voz como instrumento en la música del siglo XVI, <http://politube.upv.es/play.php?vid=51525> (ET1), la prosodia y la pronunciación del texto de las diversas lenguas que aparecen en las ensaladas. Le preocupa y estresa el proceso de montaje de la obra porque parece fácil pero dice que no lo es nada. Ella se siente protagonista con Capella de Ministrers porque realmente lo es (es la cantante habitual del grupo en estos momentos). Dice que su responsabilidad es al 100% con el proyecto pero el resultado dependerá de la conjunción y adaptación, en lo personal y profesional, de todos los que participan en él. Respecto al aspecto académico de mi trabajo de investigación se derivó la

¹⁹⁴ Declaraciones de Jordi Comellas en su entrevista, minuto 20'30. Se puede ver su entrevista completa en <http://politube.upv.es/play.php?vid=51489> (ET7)

conversación a mostrar la personalidad de un artista a un público general. Decía que a la gente le gusta saber y siente curiosidad por los artistas, e incluso lo comparó con “las estrellas de Hollywood a las que se les hacen entrevistas para intentar sondear su interior”.¹⁹⁵ Es un aspecto que no voy a considerar en mi tesis. La curiosidad que puede despertar en un público heterogéneo desnudar el proceso de mi trabajo y, en consecuencia, a mí mismo como director y artista, podría formar parte de una autobiografía, pero no es objeto de un estudio autoetnográfico.

El 20 de mayo de 2011 entrevistado en mi estudio de Almussafes a Ignasi Jordà, <http://politube.upv.es/play.php?vid=51500> (ET5). En primer lugar me comentó el proceso de preparación que él realiza con sus instrumentos (el órgano y el clave), concebiéndolo como elemento de unión entre los diversos instrumentos o las voces. Me habló de la experimentación necesaria durante los ensayos. No puedo dejar de hacer un paralelismo al respecto con la propia investigación artística y la necesidad de mantener estructuras abiertas en ella que promuevan la evolución del proceso: la continua experimentación. Para transmitir el contenido de las ensaladas me propuso hacer lo que he hecho siempre, o sea hablar al público durante los conciertos. Respecto a si él es el mismo conmigo que con otros directores dice que le gusta más una manera de trabajar como la de Capella, en la que puede expresar su opinión. Con las ensaladas que vamos a montar espera divertirse: “...no és una música de gran concentració, és difícil... però fonamentalment espere passar-ho bé i que la gent ho passe bé”.¹⁹⁶

La investigación que realizo la calificó de muy interesante aunque se centró sólo en el aspecto de la transparencia del proceso de ensayos y conciertos. Un trabajo como éste debe aspirar a más que a una mera transparencia del método.¹⁹⁷ Como bien me comentó Ignasi Jordà la apuesta por la reflexión

¹⁹⁵ Se puede escuchar esta declaración de Pilar Esteban en el minuto 21’40 de la entrevista realizada por el autor de este trabajo. <http://politube.upv.es/play.php?vid=51525> (ET1)

¹⁹⁶ Declaraciones de Ignasi Jordà en el minuto 13’45 de su entrevista que se puede ver en el repositorio *politube* <http://politube.upv.es/play.php?vid=51500> (ET8).

¹⁹⁷ Véase lo indicado ya en la introducción de esta tesis respecto a las características que debe tener un trabajo de investigación artística.

continua (en investigación o creación) es necesaria para superar las dificultades que entraña cualquier evolución humana y artística durante lo largo y complejo del proceso.

El 27 de mayo de 2011 entrevistado al músico David Antich, <http://politube.upv.es/play.php?vid=51496> (ET6). Son las 12 de la mañana y estamos en las oficinas de Licanus en Almussafes, la productora que lleva a Capella de Ministrers y en la cual tengo un despacho. Hablamos del proceso de preparación que él lleva a cabo y me parece sugerente la propuesta de buscar la correlación entre la prosodia y la frase musical, el trabajo previo que David hace respecto al texto en relación con la música para determinar acentos y ritmos. Espera de las ensaladas de Capella de Ministrers que sea una versión de referencia que tenga mucha calidad artística y musical, para lo cree que es necesaria la implicación personal de todos los que participan en el proyecto. Destacó cuatro aspectos básicos que un intérprete debe tener para afrontar una partitura de música antigua: una base técnica del instrumento, conocimientos musicológicos, imaginación y experiencia. Piensa que es muy difícil comunicar el contenido extramusical de las ensaladas sin elementos añadidos a la pura interpretación, como bien puede ser el programa de mano o una explicación previa de lo que se va a escuchar.

Para David, la música es un arte de inmediatez y un proceso artístico que él vive con mucha emoción. Comentó que los resultados que se esperan obtener de la versión de las ensaladas de Capella dependerán mucho de la interrelación entre los propios músicos y su implicación en el proyecto, destacando que la parte emotiva (interrelación humana entre los músicos) que aporta Capella de Ministrers es muy importante al respecto. Referente a la investigación que llevo a cabo comentó que es un ejercicio de coherencia, ya que yo soy intérprete y al mismo tiempo director de un grupo y hacer un trabajo como el mío, con la experiencia que yo tengo, permitirá sacar conclusiones fundamentales desde el análisis que redundarán en las personas y el conocimiento musical. Interesantes fueron sus declaraciones respecto a la necesaria sinergia que precisa la

musicología con la práctica de la música antigua y los profesionales que a ella se dedican, declaraciones con las que estoy totalmente de acuerdo.

Hacer un resumen escrito desde las grabaciones de las entrevistas que he realizado hasta ahora me permite escribir de una manera distinta a la que lo haría si recurriese exclusivamente a la memoria. Un trabajo autoetnográfico debe emplear todas las herramientas necesarias para poder plasmar con sinceridad e inmediatez los resultados de la investigación, en ese sentido la tecnología ayuda a tener una fidelidad con la fuente que permita su posterior análisis. El observador puede así juzgar la acción desde diversos ángulos y así se ofrece en esta tesis: cómo sucedió realmente (la grabación), cómo se relató visualmente (el resumen de la grabación) y cómo se narró el proceso (mediante la escritura). La continua reflexividad que emerge de estas acciones crea un bucle infinito en el que lo grabado, relatado visualmente y narrado por escrito vuelve a ser analizado, el investigador pasa entonces de ser sujeto a ser objeto del trabajo de investigación y las nuevas acciones que se emprenden también se ven afectadas por este cíclico proceso reflexivo. Se genera así un elemento en evolución continua que hace progresar, estimula y retroalimenta el largo y tedioso proceso analítico.

La tecnología permite también realizar entrevistas a distancia y es que con el tenor José Pizarro no tenía posibilidad de hacerlo de otra manera, ya que no le vería en persona hasta los primeros ensayos de finales del mes de junio. Le propuse hacer la entrevista por videoconferencia y aceptó amablemente, <http://politube.upv.es/play.php?vid=51499> (ET3). Aquí estamos con el *Skype* hoy 30 de mayo, yo desde un ordenador en las oficinas de Licanus y él en su casa de la Sierra de Gredos en Ávila. El modelo de entrevista es el mismo que utilizo hasta el momento y no he tenido ninguna sensación extraña por realizarla a distancia, se ha mantenido la proximidad e inmediatez en la conversación y nos hemos llegado a olvidar de que estábamos a cientos de kilómetros de distancia. La visión que tienen los cantantes del repertorio dista mucho de la que tienen los instrumentistas. El hecho de tener que afrontar vocalmente esta música me demuestra que su implicación es mucho mayor en la preparación. El

instrumentista tiende más a confiar en sus recursos, en su técnica, a la hora de interpretar; el cantante requiere de un proceso de interiorización mayor y tal vez por ese motivo presiento una mayor responsabilidad, preocupación e implicación a la hora de entrevistarlos.

Con José Pizarro comencé preguntándole sobre las versiones con coro, solistas o instrumentos de las ensaladas. Él ha cantado ya algunas y manifiesta sentirse más a gusto con la libertad de los solistas ante la rigidez del coro. Los instrumentos le aportan color y una riqueza musical que hacen más interesante el resultado. Manifestó sus dudas sobre la pronunciación y la prosodia del texto y su interés por informarse al respecto con textos del siglo XVI y XVII ya que para él muchas veces se trabaja demasiado a la ligera esa cuestión. “*La partitura del facsímil aclareix molt el tipus d’articulació, les transcripcions no deixen de ser interpretacions d’una altra persona*”.¹⁹⁸ Habló de la dificultad vocal de las ensaladas y de la necesaria preparación técnica para interpretarlas.

Es interesante la aportación respecto a la perspectiva desde la cual se aborda el repertorio: “*quan hui en dia ens apropem a esta música ja ho fem amb una idea concreta, a ningú se li ocurriria fer-ho com Verdi o Puccini*”.¹⁹⁹ En ese sentido cabría una reflexión sobre la manera de acceder a la música del pasado. Como menciona el maestro Harnoncourt (2006: 11): “la reforma actual para la permanencia de la espiritualidad europea pasaría por ser menos tecnócratas y por reconsiderar la educación general de la música. No se puede abordar el amplio concepto musical occidental desde unas perspectivas musicales prerrománticas”. Me comentó sobre la dificultad que, por la densidad de escritura de las ensaladas, el público actual llegase a entender todo el significado del repertorio. No puso en duda la teatralidad de las ensaladas pero sin embargo sí que era reacio a utilizar recursos escénicos en la versión que haremos con Capella de Ministrers, y prefería optar por una exageración de la expresividad y la interpretación para que se entienda la intención, el sentido y las pasiones de la música: “*tot això s’ha*

¹⁹⁸ José Pizarro en el minuto 8’10 de la entrevista. <http://politube.upv.es/play.php?vid=51499> (ET3).

¹⁹⁹ Se pueden escuchar estas declaraciones de José Pizarro en el minuto 14’10 de dicha entrevista.

d'exagerar fins al limit perquè si no ens quedarem curts".²⁰⁰ El proceso de ensayos y conciertos lo vive como un privilegio que le enriquece profesional e intelectualmente y espera poder impregnar esta música con su personalidad, ya que es una música muy expresiva y que no requiere de una excesiva homogeneidad. Espera podérselo pasar muy bien y transmitirlo, disfrutar y que la gente no se quede indiferente ante un trabajo que, para él, puede quedar como una referencia, visto el equipo profesional que integra el proyecto. Interesantes fueron sus aportaciones sobre la necesidad de comunicar e innovar en cualquier investigación.

El 2 de junio entrevistado en Madrid, aprovechando que interpretamos allí Cancionero de Palacio, a Juan Manuel Rubio, <http://politube.upv.es/play.php?vid=51523> (ET9), y Jordi Ricart, <http://politube.upv.es/play.php?vid=51490> (ET4). El 3 de junio, en la sala de cámara del Auditorio Nacional, a José Hernández-Pastor, <http://politube.upv.es/play.php?vid=51520> (ET2). Con ellos habré acabado la primera ronda de entrevistas con los músicos que darán los dos primeros conciertos de Alcalá y Praga.

Juan Manuel Rubio es un intérprete de diversos instrumentos y de formación no académica. Aprende las partituras más de oído que leyéndolas y su incorporación al proyecto la determiné en pro de aportarle a las ensaladas una visión más popular de la música. No espero de él su participación en las partes polifónicas sino en todas las canciones y melodías que aparecen en el repertorio de influencia u origen popular. “Toda la música antigua siempre será una recreación, el historicismo es un movimiento que siempre será una posibilidad más”.²⁰¹ Su visión de la música pasa por un proceso de “deconstrucción” de la misma, buscando las melodías que pudiesen originar todo el entramado polifónico de las ensaladas. Me propuso contar con su experiencia y aprovechar el poder visual que tienen los instrumentos de época al ponerlos en el escenario. Según Juan Manuel, el público agradecerá en el concierto lo visual y la riqueza tímbrica

²⁰⁰ Declaraciones de J. Pizarro. Minuto 20'30 en <http://politube.upv.es/play.php?vid=51499> (ET3).

²⁰¹ J. M. Rubio en el minuto 1'30 de su entrevista <http://politube.upv.es/play.php?vid=51523> (ET9).

de los instrumentos, que para él es importante para conseguir la comunicación en las actuaciones en directo.

El proceso de ensayos tiene un fin que es el concierto, donde el músico empieza a disfrutar de la música y a generar eso que llama “alma”, entendido como el poder propio que tiene la música sin necesidad de ningún argumento para establecer una comunicación entre las personas. El resultado sonoro dependerá de los músicos, del espacio donde se ofrezca el concierto y del público. Tiene el deseo de que salga algo vivo de las ensaladas de Capella de Ministrers y su visión de esta música es muy lúdica. Sobre el trabajo que estoy realizando me dijo que era muy interesante pero “no novedoso” por lo que tiene de antropología musical. En ese sentido no me desmarco de que, en un contexto social como el que abarco, mi estudio esté en territorios limítrofes a la antropología, desde una rama de esa ciencia como es la etnografía utilizada como método de investigación. En mi caso personal *etic* y *emic* recaen sobre el mismo sujeto, para dotar a la investigación de una especial singularidad, si cabe incrementada por el estudio artístico desde la propia experiencia del investigador.

A Jordi Ricart le entrevisto en el Hotel Abba de Madrid. Después de un ensayo del Cancionero de Palacio, nos sentamos en el restaurante del hotel y le comento sobre su participación en dos grabaciones antiguas de las ensaladas de Flecha con Jordi Savall (me dice que la primera de ellas la hizo en el año 1984 y que es la versión que incorpora a su memoria, ya que le marcó en la manera de entender las ensaladas; de nuevo recurrimos a la influencia de la experiencia como elemento fundamental para reinterpretar esta música). Hablamos sobre la incorporación de instrumentos y la dificultad de cantar todas las partes onomatopéyicas que aparecen en el repertorio e incluso de la exigencia vocal que tiene la polifonía del Renacimiento en general.

Los años y la práctica le ayudan a saber trabajar el repertorio y centrar su atención directamente en aquellas partes más complejas: “*primer llegir el text,*

entendre de què va la història".²⁰² Apostó por implicarse más en aspectos pedagógicos y comentó lo importante que es dirigirse directamente al público para comunicar el mensaje textual de las ensaladas, tanto de la parte musical como literaria. El proceso de ensayos y conciertos lo vive de manera natural y relajada excepto si coinciden períodos de trabajo en los que tiene que cantar estilos diferentes de música, reconoce que eso sí que le causa un cierto estrés vocal. Su madurez profesional se refleja incluso ante la pregunta de si su actitud personal y profesional es igual ante otros directores, y contesta que eso lo tendríamos que decir nosotros, no él. De las ensaladas con Capella espera trabajar, obtener un resultado bonito y pasárselo bien. Cada vez le interesa menos ir a cantar con gente con la que no se lo pasa bien. El "extra" que para Jordi Ricart supone realizar este trabajo de investigación por parte de un director es valorado positivamente, puesto que, desde su punto de vista, les ayuda a ellos a entender mejor la obra y disfrutarla más.

Estamos en la sala de cámara del Auditorio Nacional, hemos acabado el ensayo general del Cancionero de Palacio y me quedo en el escenario con José Hernández-Pastor (Pepote para los más allegados). Él grabó *a capella* con su grupo vocal La Colombina la ensalada *La Trulla* de Flecha (2009) y esto me da pie para preguntarle sobre la instrumentación de esta música. Me habla sobre la libertad que se toman los intérpretes en la época que vivimos para hacer versiones más o menos históricas, dándole mayor importancia a la comunicación que a una recuperación musical en términos de "fidelidad a la historia". Lo importante para él es la teatralidad del repertorio y la empatía que puede generarse con los otros músicos durante el proceso de ensayos y conciertos.

Fueron interesantes sus aportaciones sobre la escritura del texto en las ensaladas. Habló de una especie de "escritura fonológica", haciendo referencia a los acentos que los autores pusieron en el texto literario de las ensaladas para que el cantante que desconociese el idioma no errase en su acentuación (pensemos que no son pocos los diversos idiomas que aparecen en el repertorio). Se mostró

²⁰² Minuto 13'47 de la entrevista con J. Ricart en <http://politube.upv.es/play.php?vid=51490> (ET4).

satisfecho de cantar con un grupo de amigos como los que dice tiene con Capella de Ministrers y la complicidad que encuentra en ese entorno.

Las ensaladas son para José Hernández-Pastor como ir a un parque de atracciones: diversión. Me comenta que seguro que existirá una influencia recíproca entre este trabajo y ellos, y dice ya notar esas influencias en los músicos y en mí mismo. *“En este projecte veig que estàs més viu, això ja es nota, que estàs pegant voltes al procés en abstracte i això està influint ja en les ensalades mateixa”*.²⁰³ Puedo pensar que la calidad humana está mejorando entre los artistas por la consciencia que estamos tomando del proyecto que llevamos a término y por las conversaciones e intercambios de opiniones que hemos hecho. Nunca antes me había sucedido algo similar, tanta implicación antes de empezar incluso los ensayos de un nuevo proyecto musical con Capella de Ministrers.

* * *

“La informació obtinguda en una entrevista no és una descripció de sucesos, sinó un esdeveniment en sí mateix, una acció que no explica res sino que ha de ser explicada” (Delgado, 2011: 3). Estas respuestas seguro que determinarán las conclusiones finales de esta tesis y su explicación llevará a nuevos planteamientos derivados de la calidad y diversidad de opiniones que he obtenido de cada uno de ellos. El resumen de las respuestas, desde la subjetividad de quien escribe, sería el siguiente:

- ¿Cómo crees que podemos transmitir el mensaje no musical de las ensaladas al público de nuestro tiempo?

En general para los instrumentistas es difícil comunicar el significado de las ensaladas y las propuestas pasan por hablar en público en el concierto (como suelo hacer habitualmente en los conciertos de Capella de Ministrers), que el programa de mano lo explique o incorporar una charla antes del concierto. Los

²⁰³ José Hernández-Pastor en el minuto 22'54 de su entrevista que se puede ver completa en el repositorio *politube* <http://politube.upv.es/play.php?vid=51520> (ET2).

cantantes optan por recurrir a la exageración de la expresividad o a la teatralidad, siendo recelosos de una puesta en escena (por falta de presupuesto o tiempo). La apuesta de Juan Manuel Rubio era la de confiar en el poder visual y el timbre de los instrumentos y la de Jordi Ricart la de buscar con la mirada y la actitud la complicidad del público. Distintas son las opciones de los profesores Sirera y Muntané: el primero cree necesario elementos extramusicales y la segunda apuesta por el valor y el poder de la música en sí misma.

- ¿Cómo vives y entiendes “mi” proceso de ensayos para llegar al concierto o al disco?

Poniendo calificativos: excitante, motivador, estresante. La exigencia personal de cada uno de ellos pasa por la honestidad, la confianza en la experiencia (el pilar que acaba sustentando muchos de los argumentos escuchados en todas las entrevistas) o la superación de la técnica musical (sobre todo para los cantantes). Es un proceso de experimentación privilegiado desde el punto de vista personal y profesional. Particularmente a Jordi Ricart le parece sólo estresante si coinciden en el tiempo estas interpretaciones con otros repertorios de estilos diferentes.

- ¿Eres el mismo músico conmigo que cuando haces repertorios parejos con otros directores o agrupaciones?

La respuesta es que no. Hay condicionantes afectivos y profesionales. La manera de trabajar de Capella para algunos es la ideal y otros la condicionan a un aspecto de interrelación personal que facilita el resultado profesional. El conocimiento que de mí tienen los músicos les hace adaptarse a mi manera de trabajar. Le comenté a Jordi Ricart lo excepcional de su respuesta (fue el único que dijo ser él mismo siempre) y me dijo que puede ser que hace 15 años fuese distinto pero ahora no; en todo caso y con cierto tono de ironía, propuso que fuesen los directores quienes valorasen si era siempre el mismo o no.

- ¿Qué esperas de estas ensaladas con Carles Magraner y Capella de Ministrers?

Los músicos esperan pasarlo bien y transmitirlo; el aspecto lúdico más que el intelectual. Además esperan un resultado musical bonito o excelente, algunos que sea una versión de referencia, innovadora y fresca. Para ello confían sobre todo en el equipo artístico que conforma el proyecto y en la complicidad que se genere entre ellos. Las opiniones de los profesores Sirera y Muntané son distintas, esperan una versión singular, como dicen ya es habitual en mis trabajos anteriores, y que en el disco se intente transmitir lo mismo que se percibe en los conciertos. La profesora Muntané comentaba que ella lo que espera es aquello que no se espera, puede que una versión singular de este repertorio.

- ¿Qué opinas sobre la incorporación del estudio en el campo musical de nuevas propuestas científicas como este trabajo autoetnográfico?

He preferido la opinión de los entrevistados sin los condicionantes previos que supondría una explicación de lo que es una investigación artística, por lo que las respuestas han sido dispares. En general se ha visto con mucho interés. Esta tesis se ha respetado y valorado como generador de transparencia de un proceso reflexivo, como motivador de relaciones personales y artísticas, como elemento innovador y de comunicación y como ejercicio de coherencia profesional.

Es interesante la opinión de la relación directa que se hace entre el análisis de los resultados y su influencia con las personas y el conocimiento. También la valoración en cuanto que ya, desde el momento que inicio el trabajo, a algún cantante le está ayudando para comprender y disfrutar más el repertorio y las influencias que sobre mí está teniendo al realizar esta tesis.

Diario del proceso de ensayos²⁰⁴

La primera toma de contacto con el repertorio la tenemos en mi casa de Almussafes la mañana del día 20 de mayo.

Primer ensayo: 20 de mayo de 2011

Estamos allí Ignasi Jordà al clave, David Antich con las flautas, Pau Ballester con la percusión y yo con la viola *da gamba*. Hacemos una lectura de tres de las cuatro ensaladas, <http://politube.upv.es/play.php?vid=51560> (E1). No nos da tiempo a más y quedamos el 20 de junio para acabar de leerlas, aunque por problemas de agenda tuvimos que aplazar ese ensayo y ya quedamos para el 27 de junio. La primera sensación es que la más dificultosa es *La Justa. La Viuda y La Negrina* se han leído fácilmente, exceptuando los problemas de reconstrucción de la voz del tenor en esta última, que nos va a dar un poco de trabajo.

La aportación habitual que hacen los músicos enriquece la interpretación. Su implicación es la misma que ante cualquier otra propuesta de programa, no les afecta que les esté grabando el ensayo y aunque sea ésta una primera lectura ya observamos y presentimos todos el poder del repertorio musical que tenemos entre las manos y, en cierta manera, la responsabilidad que como intérpretes asumimos para poderlo comunicar.

La sensación que me queda es la de la fragilidad de la música escrita, la volatilidad de la partitura. He dedicado mucho tiempo a la preparación de los papeles y después veo que, tal como me ha sucedido muchas otras veces, el carácter musical no se deja imprimir. Existe una manera de concebir el ritmo y la melodía, existe un espíritu en la propia esencia de la música que no se puede escribir. Ahí es necesaria la experiencia y la intuición. Muchas otras veces también la improvisación o la imaginación.

²⁰⁴ El manuscrito de mi diario del proceso de ensayos, continuación del anterior diario de trabajo, se adjunta en formato PDF en anexo 9 a esta tesis, aquí presento un resumen del mismo.

Segundo ensayo: 27 de junio de 2011

Nos reunimos en el Auditorio Montaner del Colegio Mayor Luís Vives de Valencia. Son las 11 de la mañana y allí estamos todos excepto José Pizarro que se incorporará mañana por problemas de agenda.²⁰⁵ Nos dedicamos por la mañana a *La Trulla* y nos cuesta leerla, sobre todo por que parece que no acabe nunca (dura casi 30 minutos). Estructuro las partes e instrumento intentando dejar claro cuándo y dónde interviene cada músico bien sea cantando o tocando. Por la tarde leemos *La Negrina* y *La Viuda* y encontramos con Flecha nos depara una alegría. La música fluye con facilidad, todo parece estar mejor estructurado y escrito y se nota la maestría de este autor con el desarrollo de la obra. Algunos cantantes comentaron lo fácil que les resultaba cantar Flecha: “¿por qué no hemos hecho todo de Flecha?” comentó Pilar Esteban en una pausa del ensayo y José Hernández le respondió diciéndole que a Cárceres había que sacarle el jugo, que la aportación del intérprete en ese repertorio era fundamental para el resultado final de la obra, más evidente que con Flecha.

Después de este día de trabajo intenso tengo la sensación de haber aprovechado el tiempo, aunque nunca se ensaya lo suficiente. Soy consciente de que sólo el concierto es el que sienta las bases de una interpretación y hasta que no llegue ese momento parece que todo está cogido con pinzas. Los cantantes están ilusionados con el programa y eso es fundamental. De su actitud, energía, ilusión y vitalidad va a depender mucho el resultado artístico. A ello le tengo que dedicar esfuerzos, a que se sientan cómodos y a gusto con los ensayos y la música. Por mi parte he de decir que el calor que hace en Valencia estos días me ha dejado exhausto y es difícil trabajar más de seis horas de ensayo en estas condiciones.

He tenido la sensación de escuchar las iniciativas de cada músico y me gusta que se integren, que hablen, que objeten y propongan ideas. Estoy contento con las aportaciones de Juanma Rubio y el carácter que está imprimiendo con la

²⁰⁵ Se puede ver grabación la audiovisual de los ensayos en el repositorio *politube* <http://politube.upv.es/play.php?vid=51551> (E234).

zanfoña, el úd y la guitarra. También estoy agradeciendo haberle dedicado un día a Pau Ballester y las percusiones, él es ya conocedor de lo que quiero y está en un proceso de asimilación de la gran variedad de ritmos y cambios de proporción que lleva esta música.

Tengo la sensación de que por mucho que haya trabajado el repertorio, más que nunca desde luego (condicionado por esta tesis), el ensayo de hoy hubiese sido el mismo. Me siento como con cualquier otro programa que he montado con Capella de Ministrers; me pregunto entonces ¿de qué me ha servido todo el trabajo anterior? Parece que la música, en el momento en el que deviene sonido, se convierte en un ente propio cuyo significado sólo puedo entender desde la propia interpretación. Sólo el pleno conocimiento de cada obra me llega cuando interpreto el repertorio. Creo que sin la práctica musical me hubiese perdido gran parte del significado de estas ensaladas.

Tercer ensayo: 28 de junio de 2011

Hoy vino Eva Narejos a darles a José Hernández y Pilar Esteban unas nociones de danza histórica.²⁰⁶ Como comentó algún músico durante el ensayo del día anterior lo mejor es mantener la ilusión, no perder las ganas de afrontar un nuevo repertorio musical. A los cantantes se les veía contentos y con actitud positiva de cara a esa nueva experiencia con la pavana. Estuve comiendo con Eva Narejos y hablando sobre la danza y la música de las ensaladas. Se había quedado al ensayo de la mañana y escuchado *La Justa* de Flecha: “parece *commedia dell’arte*” comentó, y es que la aportación de los cantantes es cada vez mayor, se dan cuenta de la necesidad de representar con gestos y actitudes el texto literario y musical, y la propia música parece que nos lo pide constantemente.

²⁰⁶ Ya comenté mi intención de bailar la pavana que aparece en La Trulla. La incorporación de una profesional de la danza como Eva Narejos era importante para que los cantantes tuviesen confianza a la hora de bailar en público. El tema de la danza en esta ensalada de Cárceres merecerá un apartado especial al que le dedicaré tiempo en el mes de octubre (cuando se haga un curso en el seminario dedicado a la música y escena en el Renacimiento).

Leímos las 4 obras, hicimos correcciones de notas, de errores en las partituras, añadí partes instrumentales y procuraba que las lecturas fuesen más fluidas intentando ya aproximarnos a una interpretación sin pausa de cada ensalada. Por ahora parece imposible. Paramos, hablamos y corregimos la interpretación constantemente. Es general el comentario de que los cuatro cantantes son excepcionales y que sin ellos hubiese sido muy difícil obtener los resultados que se están escuchando. También se empieza a abandonar la idea que tenían algunos músicos de que estas obras son densas y difíciles para el público. La versión que pretendo está lejos de esas intenciones y he buscado mostrar más una visión lúdica del repertorio. Parece que se está consiguiendo. Ahora me queda empezar a motivar a los cantantes para que apuesten más por la puesta en escena. Voy a proponerles movimientos en el escenario y gestos pero, con el respeto que tenemos aun a la música y a la partitura, no sé bien hasta donde se podrá llegar en ese sentido.

Cuarto ensayo: 29 de junio de 2011

Último día de ensayos antes de viajar a Alcalá. He realizado una lectura de las cuatro ensaladas antes de hacer un pase general por la tarde. Definitivamente, es un repertorio complejo, delicado y que requiere de mucha concentración durante su ejecución. El resultado es satisfactorio en líneas generales. Me doy cuenta de que el esfuerzo de los cantantes durante estos tres días ha sido muy grande y que requieren de descanso para poder afrontar el concierto de mañana con frescura.

Les propongo hacer una prueba de sonido a las 18 horas en el Corral de Comedias de Alcalá y que así puedan descansar por la tarde (ya que viajamos por la mañana). Hoy he vuelto a tener la sensación que tuve el segundo día de ensayo respecto a la preparación del repertorio. En este proyecto ha sido mucha y, sin embargo, como dije, no creo que afecte excesivamente a un resultado que va a depender directamente de cómo se trabaje y se ensaye. En ese sentido lo que más

influye es mi personalidad como músico, mi meticulosidad, mi exigencia, mi forma de ser.

Sí que puedo afirmar que la realización de este trabajo de investigación me ha proporcionado una exhaustiva preparación y análisis de la música y el entorno social y cultural de la época. En ese sentido mis opiniones están fundadas en sólidos criterios, me siento más seguro de cada cosa que digo y el respeto de los músicos hacia mi es más patente.

Mis reflexiones ante la prueba general

Quinto ensayo: 30 de junio de 2011

Es necesario que descansemos todos antes del concierto. Hemos llegado a Alcalá cansados y realizamos la prueba de sonido en el lugar de la actuación.²⁰⁷ Es un sitio agradable, histórico, con una acústica un poco seca y con capacidad para unas 180 personas. Hacemos el ensayo general y modifico la disposición en el escenario de los músicos y sobre todo la del clave, para que esté cerca de los cantantes. Repasamos todas las entradas musicales y los pequeños movimientos de escena que había propuesto. Sobre todo tengo en la mente eliminar la tensión acumulada en los ensayos y eximir de responsabilidades a los músicos ante los posibles errores que podamos tener.

Generar confianza es primordial en estos momentos. Hablo con ellos, me tomo un café con algunos y con otros comento algunos pasajes y los repasamos mentalmente. Es la hora de salir a escena, nos dicen que hay unas 120 personas y animo a todos los músicos a disfrutar durante la interpretación. Son las 20 horas, salen los instrumentistas y, como es habitual en los conciertos de Capella, después los cantantes conmigo. Un primer saludo nos permite a todos observar quién está sentado en el patio de butacas y prepararnos para iniciar este apasionante viaje hacia el Renacimiento musical de la mano de las ensaladas de Flecha y Cárceres.

²⁰⁷ Audiovisual del ensayo en Alcalá en <http://politube.upv.es/play.php?vid=51557> (E5).

LOS DOS PRIMEROS CONCIERTOS

Las dos primeras actuaciones con este repertorio son la de Alcalá y la de Praga. Ambas con un efectivo humano más reducido que la que realizaré en agosto en Peñíscola en donde se incorporarán 7 músicos más.

Concierto en Alcalá de Henares

El concierto de Alcalá del día 30 de junio fluyó bien. Mejor de lo que me esperaba visto el alto riesgo que conlleva esta música. Ha habido mucha concentración por parte de todos los músicos y eso lo presentí a la hora de asumir responsabilidades en escena. El cansancio se notó conforme avanzaba el concierto y en la última de las obras las voces agudas se resintieron de los largos días de ensayos y del viaje.

El programa de mano que preparó la organización²⁰⁸ no incluía los textos ni una explicación de las obras y aunque el Festival Clásicos en Alcalá ya sea un referente en el repertorio de esta época histórica, no pude menos que hablar entre obra y obra sobre el significado del género y sus particularidades. Creo que el público lo agradeció.²⁰⁹

Desde mi perspectiva el concierto gustó. Hicimos de bis el final de *La Negrina* y la gente casi la bailaba. Hubo un conato de ponerse de pie y repetir los cantos que provocaba el tenor con sus onomatopeyas “a lo negro”. La sonrisa era evidente, en músicos y público, la complicidad y la comunicación también. Acabamos pasadas las 21’30 y cenamos otra “Ensalada de Mateo Flecha”.²¹⁰

²⁰⁸ Adjunto en anexo 9.

²⁰⁹ La grabación completa se puede ver en <http://politube.upv.es/play.php?vid=51536> (C1).

²¹⁰ Entre las diversas propuestas del Festival Clásicos en Alcalá se incluían las “Clasitapas”, delicias culinarias ofertadas por el restaurante El Ambigú. Entre ellas la “Ensalada de Mateo Flecha” con queso de cabra con dulce de tomate, rúcula, pesto mediterráneo de albahaca y reducción de vino de Orusco.

Comparo los resultados con mi declaración de intenciones

Destacaba tres aspectos en mi declaración de intenciones realizada antes de ponerme a ensayar el repertorio:

a) Respecto a lo musical pretendía realizar una versión “comprensible y transparente” de las ensaladas, para lo que buscaba la implicación de los cantantes y la memorización de partes determinantes de la obra que propiciasen una necesaria comunicación con el público. Después del concierto observo que en este sentido siempre se puede mejorar la comunicación. Es necesario rodar el programa y tener más confianza en la partitura para hacer comprensible el texto. Ha habido momentos en los que los cantantes se han despegado del papel y han mirado al público. Seguro que en próximas actuaciones eso se mejora. Todos deseáramos tener una sucesión de conciertos que nos permitiese generar esa libertad y con lo escalonados que están ahora unos de otros cuesta siempre tomar este tipo de iniciativas y actitudes. Los instrumentistas nos hemos mirado y comunicado en escena, hemos sido solidarios con los cantantes y les hemos motivado para que se sintieran más sueltos y seguros en su interpretación.

b) Respecto a la puesta en escena pretendía tener una versión con diferentes disposiciones espaciales e incluir una pavana bailada al final de *La Trulla* y así ha sido: modesto pero efectivo. Las máscaras no las he utilizado. No voy a recurrir a ellas en estos conciertos aunque más de una persona me ha comentado que este repertorio ganaría mucho con algo de vestuario. Por ahora no me atrevo a incorporar elementos que requieran más atención de la mucha que ya requiere la música y los pocos elementos escénicos que he dispuesto.

c) Pretendía generar un entorno de confianza y complicidad entre los músicos y lo he sentido en el concierto. Durante los ensayos, y sobre todo en el último, se mascó la tensión acumulada de horas de trabajo y tuve que proponer vías de escape, sabedor de que el concierto sería determinante en ese sentido. Así

lo fue. Conforme avanzaba el concierto presentaba más libertad entre los músicos y más diversión. Ver que el resultado del trabajo iba generando sus frutos nos motivaba a todos y nos estimulaba a dar más de nosotros en escena.

Acabó el primer concierto

Es un buen momento para realizar una serie de preguntas a los músicos que han participado en el concierto y a alguien del público. En concreto las cuestiones que planteo a los músicos en esta encuesta son:²¹¹

- ¿Te has divertido con la interpretación de las ensaladas? Valóramelo en una escala del 1 al 10.
- ¿Estás satisfecho con el resultado musical del conjunto? Expresa el nivel de satisfacción en una escala del 1 al 10.
- ¿Qué tres singularidades destacarías de esta versión de las ensaladas?
- Dime dos cosas crees que se podrían mejorar: 1) en cuanto a la parte musical; 2) respecto a la parte de disposición espacial o escénica.
- Dime alguna cosa que cambiarías para mejorar el próximo concierto que ofreceremos en Praga.

Las preguntas que realizo a algunos asistentes al concierto son:²¹²

- Dime tres cosas que te haya transmitido este repertorio en directo.

²¹¹ Como comenté al inicio de este trabajo no pretendo con esta herramienta metodológica realizar un estudio estadístico sobre las opiniones de una población definida, no es objeto de esta tesis ni cuento para ello con los recursos suficientes (hay que pensar que en el momento de realizar la encuesta acabaré de ofrecer un concierto y tendré que hacerla yo mismo entre músicos y asistentes). Recurrir a la encuesta, en este momento de la tesis, me sirve para pasar de una herramienta cualitativa (la entrevista) a una herramienta cuantitativa que espero me permita obtener resultados válidos para un análisis comparativo. Las opiniones recogidas se realizarán al azar entre algunas de las personas asistentes al concierto y los músicos a los que pueda tener acceso, de los cuales detallaré en cada respuesta si son hombre o mujer, músicos, melómanos o aficionados, edad, etc. Las encuestas las grabo en vídeo y todas ellas se pueden ver en el repositorio *politube* <http://politube.upv.es/memberprofile.php?uid=29867> En el anexo 11 se presenta un resumen audiovisual y en este trabajo un resumen escrito de las respuestas.

²¹² El audiovisual de las encuestas se puede ver en <http://politube.upv.es/play.php?vid=51503> (A1) <http://politube.upv.es/play.php?vid=51504> (A2) y en el sitio web de *politube* <http://politube.upv.es/play.php?vid=51505> (A3).

- ¿Has tenido la sensación de que los músicos y el público se han divertido? Entre el 1 y el 10 qué nota tendrían los músicos y el público al respecto.
- ¿Qué nivel de excelencia ves en la interpretación de este repertorio? Valorar del 1 al 10.
- Valora del 1 al 10: 1) La disposición y actitud de los cantantes; 2) ídem de los instrumentistas; 3) el entorno donde se ha realizado el concierto.
- ¿Con qué te quedarías después de haber asistido a la actuación, con el resultado visual o sonoro?

Autocrítica y resultados de las *encuestas* posconcierto

La primera autocrítica es sobre la propia encuesta (mejor diría ahora *entrevista breve con cuestionario cerrado*). No me veo con tiempo ni disponibilidad para poder realizarlas entre el público asistente, no me es posible acabar el concierto, bajar al patio de butacas y realizarla. Además estoy presintiendo que los músicos me huyen cuando me ven con la cámara y prefiero no abusar de ellos, más aun en estos momentos tan delicados del proceso de montaje y recreación del repertorio.

De los resultados de esta experiencia deduzco varias cosas. Lo que ha transmitido esta música en directo al público, siempre según los encuestados, es frescura, entretenimiento, diversión, alegría, intensidad y sorpresa “con desconcierto” debido al desconocimiento del repertorio por parte del público (se criticó que no figurasen los textos de las obras en el programa de mano). El público percibe la diversión de los músicos y les contagia, se veía la sonrisa en el patio de butacas. El repertorio se entiende como complicado y la interpretación se valora como muy buena, aunque la acústica les pareció seca. Tanto lo visual como lo sonoro gustó y algunos prefieren el oído a la vista, otros al revés y, para Paco Checa, lo más interesante era la sinergia que se producía entre ambos. Las calificaciones han sido de notable alto en general.

Comentaba la asistente 2 que le había parecido muy curioso el resultado

vocal del concierto. Es un repertorio en el que las voces más graves (tenor y barítono) han sido más atractivas para el público. Los solos que han ofrecido, la espontaneidad y naturalidad de sus interpretaciones ha sido agradecida y ha generado más confianza en los propios intérpretes. Por el contrario, las dos voces agudas no han tenido el impacto que suelen generar en otros conciertos. Normalmente son esas voces las que más atrapan al oyente, ya sea por la tesitura o por la singularidad del timbre de cada una de ellas (soprano y contratenor). Puede que el cansancio manifiesto por ellos influyese en el resultado. Creo que también ellos han sido desconocedores de su rol y su potencial, y tal vez se han visto sorprendidos por los resultados en el concierto (tenía que haberlo previsto de alguna manera).

Tengo que ayudarles a situarse en escena, tanto en lo musical como en lo teatral. Ya estuve hablando con Pilar Esteban y comentando cuál era su papel en este repertorio. Después del concierto hablamos sobre su singularidad y de que ella tendría que estar alejada del grupo masculino en el sentido de que no debería tomar parte de las trullas, jolgorios, cantos de negro y disparates que más bien atañen a otros personajes de las ensaladas. Me gustaría que ella estuviese ajena a ese mundo y buscase más un contraste a esas actitudes. Por ejemplo en *La Trulla* al final canta como si lo hiciese la Virgen María y es necesario que ella asuma ese rol, siempre más divina que humana, que para personajes terrenales ya tenemos al tenor y al barítono. Otro caso es el del contratenor, pero prefiero esperar a que esté bien vocalmente para emitir al respecto un juicio o tomar cartas en el asunto. Aunque no está de menos que le siga de cerca para el concierto de Praga.

Para Ignasi Jordà, <http://politube.upv.es/play.php?vid=51506> (M2) y Pau Ballester <http://politube.upv.es/play.php?vid=51508> (M1), las ensaladas interpretadas en Alcalá han sido diversión, posibilidades teatrales y contacto con el público. Los músicos lo han pasado bien durante el concierto y, a pesar de que es complejo interpretarlas, ha sido un buen comienzo. Tal vez se puede hacer algo más de teatro y para mejorar todos opinan que necesitan más seguridad, precisión y confianza. Para Juanma Rubio, <http://politube.upv.es/play.php?vid=51507> (M3), el

repertorio es denso y complejo y transmite mucha información al público. Él firmaba esta versión y sólo le faltaría entrenarlo más, tocarlo más veces.

Respecto al orden de las obras tengo que ser crítico conmigo mismo. Tenía que haber previsto que la duración de 75 minutos con este repertorio es excesiva sin una pausa. La pérdida de concentración en la última obra pudo venir por esta causa. He tomado la decisión de hacer descanso en los próximos conciertos y de modificar el orden de las dos últimas ensaladas. Entonces quedará de la siguiente manera: en la primera parte *La Justa y La Viuda* y en la segunda *La Trulla y La Negrina*.

Respecto a mi actitud personal, una vez observados los vídeos de ensayos y conciertos, me veo concentrado y pendiente de todos los músicos así como de mis intervenciones musicales. Me he observado grabado en ensayos, durante el concierto, en entrevistas y encuestas. Pregunto a algún amigo con confianza cómo perciben el resto de músicos mis sugerencias, mis tiempos de ensayo o mis exigencias. Me preocupan las percepciones y sensaciones que tengan los músicos, no estoy ajeno a ellas. En las grabaciones me he visto pendiente de todos, mirando y agradeciendo a cada uno de ellos su interpretación o complicidad. Tal vez como crítica tendría que relajarme más y confiar en un resultado que ya tengo que dejar que fluya sin mi exhaustivo control.

El concierto que ofrecimos, visto después de unos días, nunca lo podré valorar como el público. Las sensaciones mías son de análisis de gestos, de afinaciones, de ritmos, de precisión. Ahora sólo pienso en repasar cada entrada y cada movimiento para que el próximo ensayo en Praga sea breve y efectivo. Tendré que decir pocas cosas pero que motiven y mejoren el resultado del concierto de Alcalá. Les mandaré la grabación de este concierto a cada músico para que cada uno se observe y tome confianza. Sé que cada uno se observará a sí mismo para mejorar su aportación al conjunto. Mi misión es el conjunto, ver cómo y qué aporta cada músico para el resultado final.

El sistema de trabajo en ensayos ha sido el habitual y necesario para montar un programa de este formato. El cansancio hizo mella y se llegó muy justo al concierto. Pero se llegó y bien. Me encuentro satisfecho por haber podido realizar este difícil estreno, y ahora preciso descansar unos días y retomar energías para Praga y Peñíscola. Desvincularme durante un tiempo de esta música me ayudará a verla desde la distancia y me provocará nuevas sensaciones que seguro aprovecharé para mejorar lo artístico y lo humano de esta experiencia.

Viaje a Praga, prueba acústica y concierto

El 24 de julio salimos algunos músicos desde Valencia y otros, de Barcelona y Sevilla. En el trayecto, vía Zurich, escucho algunas versiones de las ensaladas y la grabación de Alcalá. ¿Y ahora qué? Me planteo dos retos: el primero, el concierto que daré mañana en Praga y el segundo, incorporar a más, músicos en el proyecto para el concierto de Peñíscola. Para el concierto de mañana pretendo dejar espacios y tiempo, no agobiar, no exigir demasiado.

Durante el trayecto hablamos mucho entre nosotros, los músicos, pero nunca sale a la conversación el programa de las ensaladas, parece que cada uno ha escuchado la grabación que les mandé y sabe muy bien ya dónde corregir y cómo actuar desde una perspectiva de exigencia individual. Me interesa que así sea. El grupo ya está formado, sólo requiero de la precisión de cada uno y la confianza necesaria para que el resultado final sea mejor. Pretendo que se disfrute la música y no ser demasiado exigente porque tampoco disponemos de mucho tiempo y el ensayo será el mismo día del concierto y nos puede suceder que el cansancio acumulado por el viaje merme energías y concentración.

Sexto ensayo: 25 de junio de 2011 y segundo concierto

Estamos ensayando en la Galería Rudolf del Castillo de Praga, <http://politube.upv.es/play.php?vid=51502> (E6). Un sitio precioso con capacidad para más de 400 personas (nos han dicho que está todo vendido). A las 10'30 me recogen

del hotel Constance para hacerme una entrevista en directo para la televisión checa. A las 11'30 comenzamos el ensayo que dura hasta las 15 horas. Las voces están bien, la música se recuerda, a Pilar la veo mucho más motivada y segura y a Pepe Hernández repasando y concentrado. Me aparecen algunas dudas sobre repeticiones e instrumentación y observo de inmediato el nerviosismo entre los músicos, mejor no tocar nada, cualquier cambio genera estrés y tampoco creo que aporte nada novedoso a la versión que presentamos en Alcalá.

La acústica no es la idónea pero no está mal: nos permitirá experimentar en otro espacio. Desde luego la estética visual es impresionante, el ala norte del Nuevo Castillo de Praga representa la cumbre del diseño interior del castillo durante el reinado del rey Rudolf II. Allí empezamos a tocar a las 19'30 y acabamos sobre las 22 horas, con un largo descanso de 30 minutos. La primera parte fue casi perfecta y, si no hubiese sido por esa pausa tan larga, que nos sumió en la desconcentración, la segunda parte hubiese sido igual. Bajamos un poco el ritmo y no pudimos mantener la atención que pusimos al principio del concierto.

Creo que son sensaciones que tenemos los músicos pero de seguro que se transmiten al público. Aun así acabar con *La Negrina* fue un acierto. Nos preguntábamos entre los músicos cómo se aceptaría el repertorio en el extranjero y vemos ahora que la música no tiene fronteras, no es un tópico sino una realidad. Gracias a la casi perfecta organización del evento y la presentación de las obras en checo (traducidas incluso las letras de las ensaladas), el repertorio se comprendió, desde el primer momento y el público se volcó con nuestra interpretación.

Música desconocida para un público exigente y conseguí todo lo que me había propuesto: la espontaneidad, la comunicación, divertimos y disfrutar todos con esta música.²¹³

²¹³ Tanto los programas de concierto, las fotografías y demás documentación se puede consultar en los respectivos anexos. La grabación del concierto de Praga se puede ver en <http://politube.upv.es/play.php?vid=51548> (C2).

EL TERCER CONCIERTO

Ya de vuelta de Praga me surgen problemas con algún músico para el tercer concierto de estas ensaladas. La chirimía que venía de Alemania se ha lesionado y tengo que tomar decisiones respecto a su sustitución. Opto por hacer un grupo con tres sacabuches y *cornetto* y buscar así una sonoridad más oscura que la que obtendría con un bajón u otra chirimía. Siempre hay que positivizar las circunstancias y aprovecharlas sobre todo porque, con tanta gente, tener un imprevisto es habitual. Me preguntaban los músicos para qué ahora incorporar más instrumentos al proyecto. Me decían que ahora que está todo montado sería mejor no tocar nada y ofrecer el concierto de Peñíscola con esta versión más reducida.

En este momento tengo que estar convencido de lo que realmente pretendo y es que mi ideal de versión es la que presentaré ahora, la que voy a empezar a montar. Esa será la versión que quiero llevar al disco y por ella he preparado todo este proceso. Entiendo que para los músicos sea un esfuerzo añadido pero espero que el resultado merezca la pena.

Se incorporan más instrumentos

Una corneta (*cornetto*) y tres sacabuches junto a dos violas *da gamba* y una vihuela. En total son siete músicos más que se añaden a los 5 instrumentos que habíamos participado en Alcalá y Praga. He pensado mucho sobre cómo incorporarlos para que la instrumentación aporte sonoridades nuevas, volumen, dinámica y color, sin tapar las voces. Es un trabajo delicado en el que influye mucho la disposición espacial de los músicos. En ese sentido tengo que experimentar durante los ensayos y sobre todo en la prueba acústica del concierto en el patio del castillo del papa Luna.

En principio lo que me interesa es que los siete nuevos músicos se suban, sin tropezar, a un tren que ya está en marcha, sobre todo lo que intento es que su

incorporación no genere más trabajo a los cantantes y a los otros músicos, por lo que la planificación que he hecho de ensayos e instrumentación es meticulosa. Todos deben saber qué, cómo y cuándo tocar. Son cinco sesiones de trabajo repartidas en tres días. La primera sesión es para los músicos que se incorporan sólo conmigo. La segunda sesión (parte matinal del octavo ensayo) se hará con todos los instrumentistas. Las otras tres sesiones ya con los cantantes. Espero tener tiempo, celeridad y paciencia para que todos nos podamos seguir divirtiendo con las ensaladas.

Séptimo ensayo: 31 de julio de 2011

Llega el día del primer ensayo con los nuevos instrumentistas.²¹⁴ Estamos en Valencia, de nuevo en el Colegio Mayor Luís Vives. He llegado estresado al ensayo por un percance que tuve con el coche y que me hizo retrasar el mismo a las 17 horas. La actitud y predisposición que manifestaron los músicos ante el arduo trabajo que nos esperaba me hizo integrarme plenamente en el ensayo y aprovechar cada minuto del mismo hasta casi las 22 horas. El trabajo previo que había realizado de preparación de las partituras y de instrumentación me facilitó la claridad de ideas y la efectividad a la hora de integrarles en la versión musical que ya tenía en mi mente.

No tengo ninguna duda de que la incorporación de estos nuevos instrumentos enriquece el repertorio, a pesar de que algunos de los músicos que ya lo habían tocado se sentían reacios a tener que volver a ensayar de nuevo. Mi experiencia sí que fue determinante en ese sentido y así lo manifestaré en las conclusiones a este trabajo. La confianza en mí mismo me ha hecho ser inflexible ante cualquier sugerencia al respecto, sabedor de que el resultado que yo pretendía con las ensaladas pasaba por esa riqueza de instrumentación, pensando especialmente en la versión discográfica que voy a ofrecer de ellas. Para aportar algo novedoso tenía que apostar por esa diversidad instrumental, muy a pesar del trabajo y esfuerzo que represente a los músicos.

²¹⁴ Fragmentos de estos ensayos para Peñíscola y de la prueba acústica en el Castillo del Papa Luna se pueden ver en <http://politube.upv.es/play.php?vid=51581> (E789/10).

Volvemos a los ensayos

Octavo ensayo: 1 de agosto de 2011

Estamos todos los músicos menos los cantantes y Juan Manuel Rubio. Nos resulta difícil ensayar sin las referencias vocales y sin la percusión de Pau Ballester, que se retrasa en su llegada. En esos momentos tengo que improvisar y cambiar la estrategia de ensayo que tenía planteada. Hacer que los músicos no se aburran, dedicarles momentos a cada uno, tanto en lo musical como en lo personal, y mantener el ritmo de ensayo fluido es importante para que no baje la adrenalina y la necesaria atención por parte de los intérpretes. Después de comer, se incorporan las voces y todo empieza a ser más comprensible para los nuevos músicos que se han sumado al proyecto. El repertorio se enriquece en matices, dinámica, texturas y colores. La aportación de la vihuela, las violas, el *cornetto* y los sacabuches suma interés y diversidad a la versión. Me estoy sintiendo a gusto y con deseos de ver el resultado final en el concierto de Peñíscola.

Noveno ensayo: 2 de agosto de 2011

Llegamos al último día de ensayos antes de viajar de nuevo. Comenzamos a las 11'30 horas. Todos comentan lo maravilloso de esta música y nos adentramos de pleno en versiones que nos contagian y motivan. Las glosas de la flauta compiten con las del *cornetto*, la vihuela y la guitarra son ya rivales, como la música de “guitarrillas” de Milán ante la delicada música de Flecha. Cada músico comenta sus sensaciones y llega la hora del pase general. Nos divertimos. Me gusta acabar así un ensayo general aunque soy consciente de que las circunstancias externas pueden condicionar mucho la interpretación en directo de cualquier repertorio. Conozco el escenario de Peñíscola y sé que es una plaza difícil. Pero el trabajo por nuestra parte está hecho, sólo nos falta la prueba acústica en el lugar de concierto. A nivel personal me siento muy satisfecho. Los

músicos están integrados y responden a mis indicaciones, están atentos, ilusionados y dan todo de sí. Es la consecuencia de todo un trabajo de meses.

A título personal mi mayor temor es tener que tocar y dirigir al mismo tiempo. Me resultaba más fácil tocar en las versiones más reducidas donde me sentía más intérprete y podía confiar más en la iniciativa de cada músico. En esta versión con tantos instrumentos tengo que asumir el rol de director y mirar y dar indicaciones aunque sacrifique parte de mi faceta de intérprete. Soy consciente de ello y la experiencia me dice que es más importante y efectivo que coordine una interpretación conjunta, aunque deje yo de tocar en algunos pasajes. Me guardo mis momentos a solo con la viola, pensados para aquellas situaciones donde sé que puedo tocar sin dirigir. En los fragmentos de conjunto prefiero sacrificar el tocar ante una correcta dirección del grupo.

Al acabar el ensayo general hice cuatro entrevistas a los músicos que se habían incorporado. Improvisé en este sentido porque la verdad no sabía con qué tiempo ni predisposición iba a contar. Fue pensado y hecho. Acabé el ensayo y les pedí a algunos instrumentistas si les importaba que les hiciese unas preguntas. Las preguntas eran sobre lo que les había parecido el repertorio y sobre la versión de Capella de Ministrers del mismo. Estas fueron sus opiniones (después del ensayo general del 2 de agosto de 2011):²¹⁵

A Juan Carlos de Mulder (vihuela) este repertorio le parece una maravilla, <http://politube.upv.es/play.php?vid=51513> (ET13), dentro de la música española es de lo máximo en el Renacimiento. Flecha es mucho más intelectual, con más oficio y más formado. Cárceres es más popular, va a enganchar mucho con el público. Dice que la versión de Capella de Ministrers tiene muy bien pensada la instrumentación y saca el máximo partido de los ritmos.

William Dongois (*cornetto*), <http://politube.upv.es/play.php?vid=51512> (ET10), es el único extranjero que participa en el proyecto y dice no tocar mucho este

²¹⁵ Las entrevistas completas se pueden ver en *politube* (en los vínculos referenciados) y un resumen de las mismas en el anexo 11 adjunto a esta tesis.

repertorio. Es para él música sencilla, con una línea melódica agradable y sobre ella un simple contrapunto. La versión de Capella dice que está en la línea de otros intérpretes como Jordi Savall, que combina vientos con cuerdas, necesario para reinterpretar esta música en nuestros días. La encuentra como una música próxima a otros compositores contemporáneos de la época a los que dice que Flecha debió conocer, citó como ejemplo a Clément Janequin.

Elies Hernandis (sacabuche), <http://politube.upv.es/play.php?vid=51511> (ET12), se ha incorporado ahora al proyecto junto con los otros músicos entrevistados. Dice que había tocado fragmentos de este repertorio extraordinario, que es como un guión y hoja de ruta a seguir de la música del Renacimiento. El repertorio, a partir de lo escrito, sugiere mucho. En estos trabajos en grupos de música antigua tiene una percepción diferente, con más relación con cantantes y el director y dice convertirse más en intérprete que en ejecutante de un repertorio.

Lixsania Fernández (viola *da gamba*), <http://politube.upv.es/play.php?vid=51514> (ET11), llevaba tiempo queriendo interpretar este repertorio, apasionada de la música española del Renacimiento ve un trabajo interesante, teatral, técnicamente exigente para la viola *da gamba*, que al público le va a encantar y con una visión de algunos fragmentos que le recuerdan a danzas de música afrocubana (refiriéndose al fragmento final de *La Negrina*). En el momento que se pone a trabajar se olvida del reloj, se aprende mucho con el trabajo que se hace, esta música necesita situar cada pedazo de música en su sitio, son pequeñas pinceladas que tienen que dejar todo claro.

Con el cansancio acumulado dejó los ensayos esperando al nuevo escenario en el castillo del papa Luna. Los músicos que se acaban de integrar al proyecto lo han hecho de manera gradual pero intensa y ya siento que forman parte del mismo. Su implicación y disponibilidad se agradece y tal vez sea consecuencia de que son observadores de un producto ya casi acabado del cual no quieren de dejar de ser partícipes.

Otro escenario: Peñíscola

Décimo ensayo (prueba acústica): 3 de agosto de 2011 y concierto

Hacemos la prueba acústica y como ya me conozco el espacio donde se realizará el concierto lo que pretendo es ser eficaz en la disposición de los músicos, la iluminación y el movimiento escénico. Nos lo pasamos bien en el ensayo. Tenemos a la televisión y la radio tomando declaraciones, y acabamos con el tiempo suficiente para iniciar esta tercera aventura musical ya con todos los instrumentos. Desde mi punto de vista, las novedades que se añaden a las anteriores versiones son mayor confianza y soltura entre los cantantes y una paleta de colores más rica, dinámica y diversidad instrumental. Creo que se pierde un poco de espontaneidad por lo que debo tomar las riendas del conjunto y ser eje de miradas de músicos y referente de entradas, intervenciones “a solo” e indicaciones musicales.

Me hubiese gustado haber obtenido las percepciones del público y grabarlas, pero me resultó imposible. Siendo parte del experimento no pude coger la cámara y hacer entrevistas, pero los comentarios y las conversaciones las intento reflejar ahora por escrito. La opinión generalizada del público fue muy satisfactoria. La lástima es que no se incluyesen los textos de las obras en el programa de mano, ni tan siquiera una explicación de las mismas, lo que me motivó a hablar y explicarlas durante el concierto. El concierto se puede ver en el repositorio de *politube* <http://politube.upv.es/play.php?vid=51549> (C3a I parte) y <http://politube.upv.es/play.php?vid=51550> (C3b segunda parte).

Hoy hemos alcanzado un nivel artístico muy alto con la interpretación de este repertorio y con la puesta en escena del mismo. Se generaba diversión, se mostraba virtuosismo y el concierto fue muy dinámico. Gustó tanto la parte musical como la puesta en escena. Algunos comentarios manifestaban que la delicadeza de la parte escénica devenía más interesante en cuanto las iniciativas de los cantantes eran esporádicas y con parte de timidez. Esa naturalidad generaba interés por unos gestos inocentes pero efectivos. El baile de la pavana o el final de

La Negrina conectaron con el público. En el bis, Lixsania bailó junto con Juan Manuel Rubio. Fue un final apoteósico, distinto, controlado desde la motivación que generó la diversión que pretendíamos con este repertorio. La música siempre nos sorprende a todos. El poder que ejerce sobre nosotros es incontrolable. Lo único que hice fue generar sinergias, poner la música y a los intérpretes sobre los adecuados caminos para que, a partir de ahí, todos generasen una nueva experiencia.

Antonio Gascó publicó en el periódico *Levante* el 5 de agosto los siguientes comentarios al concierto: “la actuación se saldó con rotundo éxito, manifiesto en las ovaciones del público que acogió el espíritu ingenioso, jovial y por supuesto la musicalidad extrema”. Alabó también a los cuatro solistas vocales y su vis escénica que “llegó al culmen en la danza negra final con aliento antillano”. Apostilló que “la música transmigra las épocas, sobre todo cuando los intérpretes tienen una calidad tan grande como su complicidad”.²¹⁶

Mis percepciones en los ensayos de estos días han sido que era consciente de que estaba motivando algo distinto a lo que hago habitualmente. No sólo la experiencia me ha ayudado a tener el control continuo durante el proceso. El hecho de tener que hacer esta tesis me ha incitado a la continua reflexión. Mi continuo análisis, la búsqueda de opciones, mi implicación personal contagiada a los músicos y la realización de este trabajo seguro que ha influido en el resultado artístico final (para bien o para mal pero lo ha hecho).

Personalmente, estoy satisfecho aunque aun deseo el escenario ideal para este repertorio en donde podamos disfrutar con el sonido y la puesta en escena sin tener tantas preocupaciones por cuestiones técnicas (sufrimos mucho con las partituras y la afinación tocando al aire libre y con viento en Peñíscola, y las salas de Praga y Alcalá tenían acústicas demasiado secas). Espero que algún día podamos ofrecer este repertorio en un espacio idóneo.

²¹⁶ La crítica al concierto se adjunta en anexo 9 a este trabajo.

CONGRESO Y CONCIERTO DE NAVIDAD

En mi diario de campo escribía, mientras sobrevolaba Córcega con destino a Bolzano, sobre mis intenciones de reposar el trabajo durante el período estival. Así fue. Me dediqué entonces a la preparación de mi lectura de trabajo de fin de máster, a la ordenación de ideas y presentación formal del mismo, ya que tenía que leerlo en el mes de septiembre. Me planteaba a partir de ese momento dedicarme a pasar este escalón académico y concentrarme en el seminario interdisciplinar que se iba a celebrar en el mes de octubre en Valencia²¹⁷ y en el que participaría leyendo una ponencia sobre mi trabajo. Dos escenarios bien distintos a los que hasta ahora me había encontrado con las ensaladas.

Cuál fue mi sorpresa cuando Maricarmen Gómez me invitó a presentarlo también en el marco del Máster en Musicología de la Universitat Autònoma de Barcelona. No podía menos que agradecer las oportunidades que se me brindaban para poderlo exponer, primero ante la comunidad académica, segundo ante el heterogéneo público que suele asistir a los actos que se organizan desde el Festival Música, Historia y Arte en la Universitat de València y tercero ante los estudiantes de musicología de la Universitat Autònoma de Barcelona.

Consciente de que todo ello iba a influir en el enfoque de mi trabajo y en el desarrollo de esta tesis no dejé de tomar notas, grabar y registrar todo lo que en estos acontecimientos sucedía. A continuación narro y detallo mi vivencias, sensaciones, percepciones y reflexiones en torno a estos acontecimientos.

Lectura del TFM²¹⁸ y primeras conclusiones parciales²¹⁹

Sucedió un 28 de septiembre de 2011. Con el título “Niveles de coherencia musical entre la experiencia y la nueva propuesta interpretativa: autoetnografía artística del proceso de montaje y primeros conciertos de mi versión de las

²¹⁷ Información sobre el mismo se puede encontrar en el apartado correspondiente de este capítulo.

²¹⁸ Trabajo fin de máster.

²¹⁹ La lectura del TFM se puede ver en <http://politube.upv.es/play.php?vid=51355> (TFM).

ensaladas de Mateo Flecha (*La Justa y La Viuda*) y de Bartolomé Cárceres (*La Trulla y La Negrina*)” expuse durante veinte minutos mi trabajo ante el tribunal, obteniendo de ellos una calificación excelente.

Propuse la exposición de manera ordenada y meticulosa, empezando por explicar los motivos que me llevaron a realizar ese trabajo de investigación. Cómo registré esa experiencia recurriendo a métodos etnográficos, qué pretendía y cómo lo iba a realizar.

Pero, ¿qué conclusiones saco de la lectura de mi trabajo fin de máster aprovechables para esta tesis? En primer lugar comprobar que mi actitud y seguridad con la exposición oral de mi trabajo fue coherente y gratificante. En segundo lugar, darme cuenta de las lagunas que aun tenía toda la investigación, en concreto en las siguientes cuestiones autocríticas:

Primera. Respecto a la técnica audiovisual. Las únicas matizaciones que me hizo el tribunal fueron respecto a la calidad de las grabaciones. Agradecí su propuesta y me puse inmediatamente a trabajar para poder obtener resultados satisfactorios con las mismas. Se podrá observar en esta tesis mi implicación en cuanto a los procesos audiovisuales y la importancia que se les da a los mismos tanto en cuanto a su calidad como a su contenido.

Segunda. Respecto al propio esqueleto de la investigación. Ya era consciente de que el trabajo que presentaba tenía algunos problemas. Me explico. La investigación se basaba en una experiencia sin haber investigado nunca sobre la misma: sólo lo hice sobre mi práctica en cuanto a interpretación de un repertorio pero no tenía punto de comparación. Así pues, era necesario abrir las puertas a esta tesis doctoral desde la ampliación de ese trabajo en cuanto a realizar una investigación sobre mi experiencia y, al mismo tiempo, sobre la nueva propuesta interpretativa que llevo a término. Sólo así establecería ítems comparables entre lo que hago y lo que hice en pro de identificar mi estilo de trabajo.

¿Qué conclusiones saqué en ese trabajo de investigación (TFM)?

Para realizar esas conclusiones no pude menos que referirme a las palabras con las que José-Miguel Lorenzo prelude el homónimo apartado de su tesis doctoral (Lorenzo, 2004: 761): “Las conclusiones han de ser una parte más, creativa e innovadora, del proceso de reflexión, que aporten nuevas cuestiones o planteamientos que por su propia naturaleza no se contextualizan en otro lugar”. Por ello presenté una reflexión sobre el pasado, el presente y el futuro de mi trabajo, un ejercicio de autoevaluación que me permitiese mejorar en este proceso continuo de investigación que es la propia vida de cada ser humano, un momento para meditar sobre lo que estoy haciendo y plantearme cuestiones que me permitan avanzar en esta línea de investigación. Desde las preguntas promuevo la reflexión y las oportunas conclusiones. Si el argumento fue válido entonces las premisas (lo conocido) me llevarán por el raciocinio a la conclusión (lo desconocido, lo nuevo), aunque esa conclusión acabe siendo otra nueva pregunta.

Referente a la preparación del repertorio musical a interpretar que promoví en mi trabajo de fin de máster y la narración del proceso de creación, he de decir que nunca antes hice un trabajo similar. ¿Cómo ha influido en el proceso artístico de las ensaladas la realización de esa investigación? ¿Sería posible comparar lo que he hecho ahora con otros procesos del pasado o del futuro? La sensación que he tenido ya durante el proceso de las entrevistas es que los músicos percibían algo distinto de lo que era habitual en la preparación de otros programas de concierto. José Hernández-Pastor, cantante, incluso me dijo durante su entrevista que me veía diferente, que sentía que se estaba tramando algo distinto; el hecho de llamarles para realizar la entrevista y hablar durante más de media hora con cada uno de ellos antes del primer ensayo ya marcó una diferencia. Evidentemente el proceso de creación se ha visto “contaminado” por el análisis que supuso realizar el TFM.

Comparar con similares proyectos pasados es difícil. Sólo sería viable una comparación con el mismo proceso creativo sin efectuar el análisis del mismo,

acción realmente imposible de llevar a cabo.²²⁰ Creo que incluso una comparación con otro proceso futuro no permitiría evaluar si las influencias del estudio benefician o perjudican el resultado artístico. Lo único cierto es que lo condicionan, tanto a nivel musical como humano. En este aspecto, el de las interrelaciones personales, sí que puedo afirmar que se han visto mejoradas. Dedicar tiempo a cada uno de los músicos a título personal, hablar con ellos, escucharles y preguntarles, ha generado una sensación de complicidad que antes no tenía con los músicos. En este sentido soy categórico con la afirmación de que el TFM sirvió para mejorar las relaciones humanas entre los actores de ese proceso creativo.

¿La calidad artística ha mejorado? No lo sé. No tengo referente posible para comparar, pero seguro que el resultado no hubiese sido el que es sin haber realizado ese trabajo de investigación y esta tesis. Para valorar el resultado artístico tendría que establecer unos criterios que me permitiesen su evaluación, tanto a nivel de satisfacción personal como colectiva. Entrar en estas valoraciones excedía el objeto de ese trabajo por lo que conllevaría de ejercicio estadístico y comparativo. Si por el contrario la valoración de los resultados tienen una relación estrecha con la implicación individual de cada actor participante en el proyecto y la relación humana y profesional con el resto, puedo pensar que todas las acciones que he realizado con esa investigación han beneficiado la interpretación de las ensaladas.

La implicación individual de cada músico se ha visto incrementada sólo por el hecho de saber cada músico que yo estaba realizando un trabajo al respecto. Anticiparles cuestiones musicales, entrevistarles, contarles lo que pretendía y lo que estaba haciendo les ha hecho partícipes e involucrado más de lo normal en un proceso creativo al que habitualmente suelen incorporarse pocos días antes del primer concierto. He sentido curiosidad entre los músicos. Se preguntaban entre ellos qué estaba haciendo y por qué lo hacía y esa complicidad también hace

²²⁰ Sobre esta reflexión es importante matizar que la comparación sólo será posible si se hace elaborando diferentes ítems que la permitan, unos desde la experiencia y otros desde la propia práctica interpretativa.

grupo humano, conjunto musical. Al final las miradas en el escenario se han impregnado de mayor complicidad y la iniciativa de cada músico se vio manifiesta en los conciertos. Baste sólo observar la actitud de ellos en el concierto de Peñíscola donde se gesticuló, se representó e incluso se bailó más de lo ensayado.

En la introducción del TFM me preguntaba: ¿cómo influye mi experiencia en un nuevo proceso de creación y qué herramientas utilizo para registrarla y narrarla? Durante las entrevistas que realicé muchos músicos decían recurrir a la experiencia para afrontar un nuevo trabajo como el de las ensaladas. Llevar casi 25 años trabajando en un repertorio similar parece que nos da unas garantías de cómo afrontarlo. Sin embargo me cuestiono que sólo de la experiencia pueda generarse una base sólida para abarcar un nuevo proceso creativo. La experiencia debe servir sobre todo como fundamento del análisis ante una nueva propuesta y ella ha sido la que me ha provocado realizar el necesario TFM. Ser coherente con mi profesión y mi evolución artística me ha llevado a preguntarme todo lo que me pregunto en esta tesis, a la curiosidad, a la lectura, a la investigación, al análisis y a la innovación.

No es poco el esfuerzo que se realiza para poder avanzar en ese sentido y a veces las herramientas son o no las adecuadas. El diario de campo me ha servido en un proceso inicial del trabajo y he ido abandonándolo conforme se acercaban los ensayos. A partir de ese momento utilizar la grabación ha sido fundamental. Desde ella he realizado los resúmenes de las entrevistas, las he visto varias veces e intentado resumir de manera objetiva. La grabación en vídeo de ensayos, entrevistas y conciertos (documentos audiovisuales artísticos utilizados al modo etnográfico) han sido las herramientas que al final he hecho servir con mayor agilidad y veracidad.

Siempre he sido consciente de que cualquiera podría ver la entrevista completa y generar sus propias conclusiones, seguramente distintas de las que yo manifiesto ahora por escrito. Pienso que este condicionante enriquece el propio

trabajo que se presenta ya que genera una visión en tercera persona de la propia acción artística. Aunque la narración sea toda en primera persona, desde la pluma de quién la relata, el lector puede analizar cada acción como observador de la misma, ya que se le ofrece casi todo el material objeto de ser investigado, incluso al mismo investigador investigando.

Entrevistar siendo el director de un grupo condiciona y mi personalidad y circunstancia influye en las respuestas de las entrevistas. He visto sinceridad, por lo general, pero también la consciencia de que todos sabían quién era el que les estaba preguntando; y es que es inevitable que un músico olvide mi condición de director cuando se relaciona conmigo. Creo que no puedo separarme de mi rol como director en una faceta más humana de interrelación con los músicos y que ellos tampoco olvidan que yo soy el que en un momento determinado tomo las riendas profesionales de una acción musical. Durante las entrevistas se recurría al conocimiento que tienen los músicos de mis pretensiones musicales y con ello intentaban argumentar un nivel de complicidad más allá del propio generado por la amistad que me pueda unir a ellos.

Tuve la sensación de que sólo conocen de mí el rol que asumo como director de un grupo musical y temo que me ofrezcan sólo lo que dicen conocer que espero. En un proceso futuro de investigación postdoctoral pretendo plantear esta circunstancia como elemento de análisis ya que, desde mis pretensiones, es más interesante la propuesta innovadora que ellos me pueden sugerir en momentos determinados que la aceptación de una relación que parte de la manifestación del conocimiento previo de lo que el otro desea a nivel profesional. En ese sentido, y para los días de grabación del disco, sería interesante incorporar una nueva herramienta: la realización de preguntas y un audiovisual por una tercera persona.

¿Es bueno el modelo por el que opto en los ensayos de la obra? Aquí sí que la experiencia me determina la manera de ensayar. No he pretendido un replanteamiento de los modelos de trabajo y de ensayo y no sé si sería capaz de

realizar cambios en pro de una mejor interrelación humana, por ejemplo. Creo que hay un límite entre las relaciones profesionales y humanas y la rutina y la manera de ensayar está bien determinado cuál es. No creo conveniente modificar hábitos al respecto porque los que hay ahora funcionan. Sin embargo, fuera de ese espacio, entre pasillos, viajes, preludios y cenas, sí que cabe esa acción correctora de implicaciones personales y artísticas. El trabajo no debe recaer en el modelo de ensayos sino en todo ese tiempo que hay antes y después de la acción. Ahí sí que he visto un resultado derivado de este trabajo y que seguramente me influya en próximas acciones creativas.

¿Qué nivel de coherencia existe entre mi práctica en torno a la interpretación de la música con criterios históricos y la nueva propuesta de trabajo en torno a las ensaladas renacentistas de Flecha y Cárceres? Sobre todo existe una misma actitud profesional, en este caso muy condicionada por la continua reflexión y análisis que ha suscitado la realización de este trabajo. La experiencia me ha servido fundamentalmente para realizar el TFM y, con este proceso, me he parado a reflexionar sobre todo lo que venía haciendo hasta el momento: la preparación personal ante un nuevo repertorio, la lectura de trabajos específicos y estudios sobre la materia, la revisión de fuentes, la conveniencia de unos determinados instrumentos musicales para el proyecto, la selección del equipo actoral o la organización de los ensayos.

El proceso de las ensaladas es así más reflexivo e incluso me ha despertado el miedo a la excesiva preparación, miedo a no ser espontáneo ante una interpretación que se ha visto precedida por tanto estudio y análisis. Sigo siendo el mismo músico que en otros proyectos anteriores con Capella de Ministrers, plenamente consciente de la importancia que tiene el intérprete ante la recreación de una música pretérita. “El momento de unidad entre la creación cultural y el presente ha desaparecido e intentamos salvar nuestra cultura mirando al pasado, donde el intérprete tiene casi tanto que decir como la misma música” (Harnoncourt, 2006: 23). En el proceso del TFM al intérprete se le ha considerado desde la perspectiva humana y artística, dos facetas que desde mi punto de vista

son fundamentales para la actividad profesional en la que estoy inmerso y que ayudan a generar un entorno propicio para una interpretación musical tan exigente como la que se requiere de un músico en nuestros días.

Nuestro espíritu de vida no es idéntico al de nuestros antepasados y, por tanto, su música, aun cuando se restaure con una completa perfección técnica, no puede tener nunca para nosotros justamente el mismo significado que tuvo para ellos. No podemos derribar la barricada que separa el mundo actual de las cosas y hechos pasados: el símbolo y su prototipo no pueden hacerse coincidir absolutamente (Hindemith, 1952: 167).

Ante estas reflexiones de Paul Hindemith me cuestiono la influencia que ejerce sobre una nueva propuesta interpretativa mi experiencia musical y cómo valoro mi preparación para analizarla e interpretarla en un contexto funcional tan distinto del que fue concebida. Para mí, el respeto hacia el pasado viene sobre todo del conocimiento que se pueda tener de él. Por eso que el apartado dedicado a la preparación sea tan importante a la hora de abordar la música antigua. Leer, entender, conocer, asimilar y estudiar las ensaladas y su entorno social y cultural es fundamental para poder presentar una nueva propuesta artística. La experiencia me exige cada vez más conocimiento para poder adaptar un repertorio pretérito a un público actual.

La labor del intérprete es fundamental en este sentido. Es cierto que el orden que he aplicado en esta ocasión, condicionado por la escritura del TFM, me ha exigido mucho más rigor y también incluso más preparación. Cuando escribes un trabajo de investigación el rigor y el orden son primordiales. Hasta ahora ese trabajo era individual, me preparaba los proyectos desde mi particular estudio y organizaba cada concierto o disco confiando mucho en la intuición y la improvisación. El orden y la escritura me exigen además un criterio. Con la propuesta artística de las ensaladas he tenido que decir qué leo y por qué lo leo, además de compartir dudas y conocimientos con músicos y especialistas en la materia. Nunca antes, en ningún otro proyecto musical de Capella de Ministrers,

he preparado tanto un repertorio. Nunca antes he pensado tanto cómo presentarlo en público.

Los músicos esperaban pasarlo bien y transmitirlo, además de un resultado musical bonito o excelente. Creo que se han sentido realizados en ese sentido. Desde luego que nos lo hemos pasado bien, es un repertorio divertido y el hecho de dramatizarlo e incluir los bailes ha sido positivo. Poner *La Negrina* al final del concierto y hacer un descanso ha permitido fluidez y ritmo en el espectáculo. El público se ha visto sorprendido y el resultado artístico y humano ha sido más satisfactorio de lo que esperaba en mi manifiesto de intenciones.

Tengo que ser crítico con algunas herramientas utilizadas en el TFM. Igual como he valorado positivamente la efectividad de las entrevistas, no hago lo mismo con las encuestas. Ya comenté que para realizar las encuestas tenía que haberme desligado de mi faceta de músico y director, y haber dedicado más tiempo a su preparación. No es posible hacerlo y así lo he manifestado. De todas formas el resultado está escrito y grabado y alguna conclusión he sacado de ellas, aunque más me han servido las conversaciones casuales, sin cámara, en momentos oportunos, de las que he podido entresacar muchas conclusiones reflejadas en este apartado. Como herramienta fundamental para el TFM debería haber incorporado el de la conversación casual, imprevisible pero efectiva. Estar atento a cada comentario es fundamental para reordenar directrices y manipular el rumbo del proceso artístico. Es parte del trabajo de un director.

La experiencia de años de trabajo en montajes de repertorio de música antigua me ha hecho ser firme en decisiones concretas. Tener un plan de trabajo y no modificarlo en esencia a pesar de las muchas circunstancias que he superado ha permitido llegar al final de un proceso con las pretensiones artísticas que tenía antes de empezar el primer ensayo. La capacidad de vislumbrar el resultado artístico deseado es fundamental para no desfallecer en el intento. Ser consciente de lo que se desea y resistir ante las inclemencias externas sólo se consigue con

una gran dosis de confianza personal derivada seguramente de la experiencia acumulada.

¿Para qué me sirvió realizar ese TFM y cómo me ha influido? Puedo afirmar que la realización del trabajo que presenté me propició una exhaustiva preparación de las obras así como del entorno sociocultural de la época. En ese sentido mis opiniones respecto al repertorio y su interpretación están más fundadas en sólidos criterios, me siento más seguro de mis opiniones y el respeto de los músicos es más patente.

También me ha influido en el aspecto personal. De entre las distintas herramientas que utilicé en el marco de esa investigación artística destaco el diario de campo y la grabación audiovisual. La distinción sutil entre los procesos autobiográficos y autoetnográficos vienen delimitados por el tratamiento de la narrativa del yo, bien sea mediante *currere*, relatos personales de vida, investigación narrativa del conocimiento personal o autobiografía colaborativa, en el caso de las investigaciones autobiográficas. La autoetnografía, sin embargo, no viaja entre el pasado y el presente, no pretende valoraciones éticas o morales y no fabula en la narración; la narración autoetnográfica siempre se realiza en primera persona: “el énfasis en las marcas sociales y culturales que se hacen presentes en la narrativa del yo es el carácter diferencial del planteamiento autoetnográfico” (Hernández, 2011: 25).

Desde ese planteamiento en primera persona he descubierto facetas distintas de mi quehacer profesional y mi manera de actuar a nivel humano. Aplicar orden y claridad a la investigación, desde la implicación personal y la interrelación social que conlleva implícito un trabajo autoetnográfico, ha permitido la transparencia en el proceso y la comunicabilidad en los resultados, a los que se puede acceder desde la lectura o la visualización de los distintos DVD.

He procurado narrar mi experiencia sin vanidad ni engaño, aunque no es una tarea fácil porque cualquier narración, como cualquier transcripción musical,

ya supone una lectura personal de otra realidad. “Escribir la música supone ya una forma de interpretación, pues obliga a traducir de un código auditivo a otro escrito” (Cruces, 2002: 4). En ese sentido agradezco el disponer de la tecnología para presentar muestras visuales de las diversas acciones. Creo que el lector tomará parte en el proceso conclusivo parcial del propio TFM, no sólo leyendo estas reflexiones sino también generando unas propias en las que yo pase a ser sujeto de análisis.

El concepto de reflexividad se extiende incluso más allá de estas conclusiones, inevitablemente implicando también al posible lector de este trabajo. Nuevas estrategias y metodologías he intentado adoptar en esta investigación, a las cuales dedico ya la oportuna reflexión en estas conclusiones. Destaco sobre todo los resultados obtenidos en cuanto a las aportaciones de este trabajo como modelo para mejorar la calidad y las relaciones humanas, así como para influir en la cultura artística. No he tenido sensación de miedo al mostrar el proceso de creación e intentar derrumbar con él el *status* gremial de ciertos estamentos musicales y la idealización de lo inefable. Todo, sin embargo, han sido elogios y gratificaciones por parte de los músicos implicados en el proyecto, lo que me exige aun más claridad y orden en la exposición del mismo.

¿Es conveniente la transcripción de mi diario de campo y de todas las entrevistas que he realizado? Creo conveniente realizar una transcripción escrita de las entrevistas y adjuntarla al trabajo. La lectura de la diversidad de opiniones volcadas en las entrevistas enriquecerá el contenido de las manifestaciones de los entrevistados desde la perspectiva de la escritura. Sobre el diario de campo pienso que no: es un manuscrito y así tiene sentido, manuscrito. Todo lo más destacable de ese diario ya se transcribe en esta tesis.

¿Para ese TFM de carácter artístico ha sido la autoetnografía una metodología adecuada? Decidirse por la autoetnografía como elemento metodológico determinó todo un proceso de ensayo y evaluación. Hablar en primera persona en el lugar de los hechos, escribiendo, grabando, evaluando y

analizando cada acto ha permitido acceder a una visión de la realidad distinta de la que se tendría si, por ejemplo, se hubiese recurrido a la memoria o a la fabulación. La sensación es que es otra verdad de las posibles. Incluso con el diario de campo, aunque la escritura sea ágil e inmediata, la realidad que se plasma parece diferente a la que se puede observar en una grabación audiovisual. Y a ella quiero hacer referencia.

El trabajo consta de la parte escrita y de una gran cantidad de material audiovisual con el que pretendí mostrar “la verdad” de ensayos, entrevistas, opiniones y conciertos. El anexo 11 recoge en parte el resumen audiovisual de todo el proceso, con comentarios del autor que complementan lo escrito en ese TFM y ampliado con las investigaciones de esta tesis. Veo fundamental visualizar este resumen, tanto como lo sería leer este trabajo escrito. En el DVD se presentan una serie de reflexiones mías sobreimpresionadas a modo de reflexión permanente sobre las entrevistas, ensayos y conciertos que he realizado. Me permito transcribir ahora esas reflexiones en este apartado de conclusiones parciales de mi investigación en el mismo orden en el que aparecen en el resumen audiovisual:²²¹

- De una investigación académica se espera claridad, orden y forma. En una investigación artística esperamos también la pasión, el erotismo y la vitalidad que son características de las artes.
- La complejidad de una investigación no debe radicar en el ámbito de su estudio ni en la naturaleza propia de la misma.
- No hay que dejar de considerar las críticas a la autoetnografía referentes a tendencias narcisistas y supuestamente esencialistas.
- Miedo a transmitir la información... ¿es éste un oficio de magos?

²²¹ Para comprender el orden en el que se presentan hay que contextualizarlas en el anexo 11.

- ¿El intérprete lee la partitura y debe confiar en un concepto de obra que por ella misma sea capaz de transmitir todo su contenido?
- La controversia sobre la escenificación de las ensaladas sigue siendo la planteada por los primeros investigadores del género: ¿se representaban las ensaladas?
- Un trabajo autoetnográfico sirve a uno mismo pero también transparenta un proceso. Está inherente a él la comunicabilidad.
- El poder de la escritura no sólo es el tradicional. A la producción de conocimiento se puede llegar en primera persona, con implicación y responsabilidad por parte del investigador.
- No sólo es el conocimiento el objeto de una investigación. También lo es la reflexividad entendida como capacidad humana de evaluar la propia acción y su contexto en un entorno determinado.
- Es posible conjugar la libertad del artista y la investigación académica, no son dos mundos separados.
- El texto, la experiencia, el gusto y la creación personal son elementos determinantes a la hora de incorporar la percusión en la música del Renacimiento.
- Cualquier investigación, para serlo, debería aportar datos científicos y novedosos, es necesaria la innovación y la claridad.
- Un trabajo autoetnográfico no es un relato novelado o un ejercicio de memoria histórica: lo contado debe ser verosímil, plausible y factible.
- La experiencia es un elemento que aporta seguridad al proyecto pero no

debe desmarcarse del análisis, la evaluación continua, la reflexión y sobre todo del aprendizaje permanente.

- La curiosidad que puede despertar en un público heterogéneo un trabajo como éste podría formar parte de una autobiografía pero no de un estudio autoetnográfico.
- Durante el proceso de ensayos es fundamental la experimentación, al igual que en una investigación artística cualquier estructura cerrada va en contra del interés dialéctico.
- Un trabajo de investigación artística no es sólo el relato de un proceso de creación, pretende también mejorar las relaciones humanas, así como derrumbar la idealización de lo inefable.
- Es necesaria la reflexión y la autoevaluación en cualquier proceso creativo antes de mostrarse al público.
- La fragilidad de la música escrita se hace más evidente en el momento de tocarla. La partitura carece de personalidad propia y muchos detalles que son objeto de debate musicológico (semitonía, compases, ritmo, etc.) a veces sólo se esclarecen al afrontarla desde la práctica de la interpretación.
- Para abordar como intérprete profesional una partitura de música antigua son necesarios conocimientos musicológicos, técnica del instrumento, imaginación y experiencia.
- La investigación artística busca mejorar las relaciones humanas, también las que se generan entre los propios artistas que participan en el proyecto, para facilitar así su implicación personal, fundamental para los resultados de un proceso de creación.

- Mi aproximación a la investigación artística desde la experiencia es sobre todo un ejercicio de coherencia personal y profesional.
- Es necesario un replanteamiento de las enseñanzas musicales que genere sinergias entre los estudios musicológicos y la interpretación práctica de la música antigua.
- La escritura del facsímil ayuda mucho a la articulación de la música y el texto. Cualquier transcripción no deja de ser ya una interpretación.
- La recuperación de la música histórica debería respetar el proceso evolutivo de la técnica interpretativa y eliminar de raíz conceptos anacrónicos. Tenemos pendiente aun un esfuerzo por aproximarse al Renacimiento desde el estilo de la Edad Media y no desde la técnica vocal o instrumental de épocas posteriores.
- La relación del director con los cantantes es fundamental para que ellos saquen todo su potencial artístico. Desde la confianza y el respeto se potencian elementos que permiten obtener de un colectivo humano un resultado artísticamente coherente.
- Es fundamental para una investigación no sólo la comunicación y la innovación sino también la claridad en la forma y el método.
- En la actuación en directo lo visual toma tanta importancia como lo que se escucha. A veces para escuchar bien tenemos que cerrar los ojos.
- Por mucho que éste sea un proyecto de recuperación de patrimonio musical no debo olvidar el gran poder de comunicación que por sí misma tiene la música.

- La singularidad de esta investigación recae en su carácter autoetnográfico, si cabe incrementada por el estudio artístico desde la propia experiencia.
- En las ensaladas todo pasa muy rápido: mucha historia para pocos minutos, al revés que sucede con la mayoría de las óperas. Esto exige una concentración extrema por parte de todos los músicos.
- Este proyecto musical ha permitido a los músicos: trabajar, conseguir un buen resultado artístico, pasarlo bien, revivir experiencias y estar con gente que se aprecia personal y profesionalmente.
- El “extra” que supone un TFM ya es gratificante sólo por el hecho de que ayude a los músicos que en él participan a entender y disfrutar más la música.
- Es muy importante la empatía y complicidad con el director y los otros músicos que participan en las ensaladas.
- Realizar un TFM está influyendo en mi proceso creativo, en el de los músicos y en el propio resultado artístico.
- La disposición en el escenario es fundamental para ver y poderse comunicar más que con el oído. La prueba acústica nos sirve para establecer contacto con la sala y descubrir cómo proyectar el sonido en ese nuevo espacio arquitectónico.
- Es fundamental la concentración que se genere entre bastidores y en esos primeros momentos de la actuación. Siempre promuevo la confianza y una sonrisa para salir a escena.
- La decisión de hablar en público en los conciertos la tomo en el momento. Depende de cómo esté editado el programa de mano y de la información

que ofrezca. Otras veces de la percepción que tenga de cómo se siente el público.

- Es necesario poner los textos en el programa de mano para poder entender el significado de las obras.
- A veces puede el entorno a la música, otras la música al entorno. No se debe olvidar nunca el espacio en el que se interpreta e intentar generar una simbiosis entre música y arquitectura.

Ahora viene un congreso sobre las ensaladas en octubre, un concierto en diciembre de 2011 y la grabación de un videoclip y el disco en enero de 2012. Visto lo visto ¿qué puedo hacer? El resultado artístico es el concierto pero también el disco, por lo que me interesa continuar con mi trabajo hasta verlo plasmado en un soporte digital.

Entonces, ¿dónde está el límite temporal para este trabajo? Creo conveniente no alargar el proceso de investigación más allá de la presentación del disco, aunque pueda repetir los conciertos de las ensaladas en la temporada 2012/2013 del CNDM²²² y tenga mucho interés por ver cómo muda la obra musical y los actores que en ella participan (por ejemplo cómo puede afectar la crítica externa al proceso de creación/interpretación del repertorio —y a los músicos—), cómo se reacciona después de la grabación del disco ante una nueva puesta en escena y sobre todo poder analizar la evolución de la “restauración” musical de las ensaladas por Capella de Ministrers. “Si el centro de la investigación artística está en el proceso creativo, no debe perderse de vista el resultado de ese proceso, la obra de arte propiamente dicha” (Borgdorff, 2006: 43). Aunque todo ello, por la estructura propia de esta tesis, deberá formar parte de un posterior análisis postdoctoral.

²²² Centro Nacional de Difusión Musical.

Esos fueron mis nuevos retos. Aquí me detuve para meditar y continuar y todo se reinició, se reorganizó mentalmente para poder seguir con las nuevas acciones que presento a continuación.

Congreso en la Universidad de Valencia

En el marco del XII Festival de Música Antigua (MHA – Música, Història i Art) que organiza la Asociación Cultural Comes, se realiza un seminario interdisciplinar los días 14 y 15 de octubre. El título del mismo es “Música, arte y espectáculo cortesano en el Renacimiento”. Participaba y coordinaba el seminario Maricarmen Gómez Muntané, que lo presentaba de la siguiente forma:

El ciudadano medio suele considerar la música como una manifestación cultural al margen de cualquier otra, no importa el género de música de que se trate. Acaso contribuya a ello su particular lenguaje, que necesita de un aprendizaje específico, o su naturaleza, intangible y con un transcurrir paralelo al del tiempo que tan pronto es, deja de serlo. Sin embargo la música no es ni mucho menos un fenómeno aislado, antes al contrario, si se tiene en cuenta que algunos de sus géneros, como son todos aquellos que se relacionan con el mundo operístico y en general con el del espectáculo, requieren la participación de otras artes para poder producirse. Nuestro seminario, dirigido a todo tipo de estudiantes y amantes de las artes, pretende ser una prueba de que música, literatura, arte y danza son manifestaciones artísticas que se dan la mano ya desde el Renacimiento, en el que artistas de primera talla colaboran en crear espectáculos para una élite económica culta y deseosa de entretenimiento de la que muy bien puede ser modelo la Corte virreinal del duque de Calabria, en Valencia. Hablaremos de los orígenes de la ópera, de sus precedentes en el género madrigalesco y manifestaciones paralelas como la ensalada, del mundo literario que envuelve al espectáculo, de su entorno arquitectónico y plástico, de las dificultades y retos que supone recuperar una música del pasado al que buscaremos, finalmente, trasladarnos practicando uno de los pasatiempos favoritos de la alta sociedad del Renacimiento, la danza.

El seminario fue propiciado por mí, junto con la profesora Gómez Muntané, para contribuir al mayor conocimiento de las ensaladas y para que nos sirviese en

el momento de preparación del repertorio. Las propuestas de participación en el mismo fueron:

El viernes 14 de octubre *Los orígenes de la ópera en Italia y España* por Rainer Kleinertz (Universität des Saarlandes). Nos presentaba su propuesta de la siguiente manera:

Los orígenes de la ópera están estrechamente ligados a la cultura cortesana del siglo XVI. Si en teoría el círculo florentino conocido como la “camerata” alrededor del conde de Bardi aspiraba a la resurrección de la tragedia griega, en la práctica la ópera fue el resultado de fiestas cortesanas en las cuales concurren varios aspectos heterogéneos: la tradición de la comedia pastoral, la representación de intermedios entre los actos de una comedia, la comedia madrigal como por ejemplo *L’Amfiparnasso* de Horazio Vecchi, y finalmente una novedad que dio un cambio fundamental a la historia de la música: la monodia sobre un acompañamiento armónico. Después de los primeros experimentos en Italia –la *Dafne* de Jacopo Peri sobre un texto de Ottavio Rinuccini, la *Euridice* de los mismos y de Giulio Caccini para la boda de Enrique IV con María de Médicis–, y tras la que se puede considerar la primera ópera en el sentido moderno, *L’Orfeo* de Claudio Monteverdi para el cumpleaños en Mantua de Francisco IV Gonzaga, no sorprende que el primer ensayo en lengua castellana, *La selva sin amor* de Lope de Vega, se produjese como fiesta cortesana.

Después el profesor Josep Lluís Sirera, Univeristat de València, nos habló de *La corte de los mil juegos: literatura y espectáculo en la Valencia del Renacimiento*.²²³ Estas fueron sus palabras:

Durante la primera mitad del siglo XVI, la vida artística y cultural de Valencia se encuentra dominada por la intensa actividad que, en estos terrenos, se desarrolla en la corte virreinal de la reina Germana de Foix y del Duque de Calabria. Una actividad análoga a la que se desarrolla en otras cortes europeas contemporáneas, en especial en las italianas. Poesía, teatro, espectáculos de todo tipo, literatura

²²³ La intervención del profesor Josep Lluís Sirera en el Congreso de la UV se puede ver en el repositorio <http://politube.upv.es/play.php?vid=51589> (CO1).

doctrinal, narrativa y, por supuesto, música se dan cita diariamente en los salones del *Palau del Real* valenciano y, además, desbordan los límites de la Corte para impregnar buena parte de la vida de la capital valenciana. En mi exposición trazaré las grandes líneas de esta intensa actividad cultural cortesana, deteniéndome en las manifestaciones literarias y espectaculares y haciendo énfasis no sólo en lo que tienen de actividad lúdica, de entretenimiento palaciego, sino también en su importancia para el desarrollo de la cultura en la Valencia del Renacimiento.

El género musical de la ensalada fue abordado por Maricarmen Gómez (Universitat Autònoma de Barcelona) quien nos lo preludiaba así:

Las particulares circunstancias políticas y de la vida del emperador Carlos V, cuya corte anduvo itinerante por Europa a lo largo de todo su mandato y cuyo matrimonio con Isabel de Portugal se vio truncado en 1539 por su inesperado fallecimiento, convirtieron en protagonistas de la Historia de la Música española durante el segundo cuarto del siglo XVI a dos cortes en todo principescas: la de los duques de Calabria, en Valencia, y la de los duques del Infantado, de la familia de los Mendoza, en Guadalajara. Ambas estuvieron unidas por dos vínculos de orden muy distinto pero entre sí relacionados en lo que respecta a la música. Por un lado Mateo Flecha el Viejo (c.1481-c.1553), cuyo nombre se asocia al género musical de la ensalada, y por otro doña Mencía de Mendoza, segunda esposa de don Fernando de Aragón, duque de Calabria.

Ese mismo día se hizo una mesa redonda con todos los participantes que acabó con un concierto de Capella de Ministrers. Al día siguiente se había propuesto un *Recorrido por la Valencia renacentista* de la mano de Mercedes Gómez-Ferrer (Universitat de València), quien no pudo realizarlo personalmente por indisposición. Proponía ese recorrido de la siguiente manera:

Valencia se abre muy pronto a las novedades del Renacimiento procedentes de Italia en todos los ámbitos artísticos. En el Museo de Bellas Artes de la ciudad disfrutaremos del patio del palacio del Embajador Vich. Mandado construir por Jerónimo de Vich en 1526, es uno de los más relevantes de la primera

arquitectura renacentista española. En la catedral podremos apreciar la llegada de elementos del nuevo lenguaje “a la romana” tanto en el campo de la escultura, con los tempranísimos relieves del trascoro ejecutados por un discípulo de Ghiberti, como en el de la pintura, con los ángeles músicos del presbiterio obra de Francesco Pagano y Pablo de San Leocadio (1472), como en el del diseño arquitectónico –relieves del antiguo órgano (Yáñez, 1513), capilla de la Resurrección (c.1535) y obra nueva–. Entre las iglesias construidas en este período nos detendremos en la parroquial de San Martín, de mediados del siglo XVI, y para finalizar visitaremos el Colegio del Corpus Christi, conjunto construido a partir de 1586 por iniciativa del Patriarca Ribera.

Por la tarde Eva Narejos nos adentró en *El danzar en la Corte del duque de Calabria. Taller de danza renacentista*.²²⁴ Nos decía Eva Narejos:

En el siglo XVI aparece la verticalidad en la danza cortesana. La Baja danza convive con su pariente la Pavana, en tanto que la Alta danza evoluciona hacia formas más intensas como la Gallarda, que incluía saltos, giros, batería de pies en el aire y un concepto nuevo: la improvisación. El aire se convierte en el ámbito de danza masculino, la tierra en el femenino, y en este universo coreográfico dual, terrenos comunes como el Contrapaso y el Canario aúnan aspectos líricos y coreográficos que recoge el tratado *Il Ballarino* del maestro Fabritio Caroso, súbdito napolitano. La educación de don Fernando de Aragón, duque de Calabria, debió incluir la danza, como era de rigor en la alta sociedad del Renacimiento.

Con él y con los miembros de su Corte nos invitó a danzar.

Mi ponencia: Vivir las ensaladas: la experiencia de un músico práctico.

Mi intervención trataba del desarrollo de un proyecto musical que tiene como objetivo llevar dos ensaladas de Mateo Flecha y otras dos de Bartolomé Cárceres de la partitura al concierto y del concierto a la grabación. Mostrar en qué consiste el proceso, centrándome en mi experiencia personal, y el camino trazado

²²⁴ Fragmentos del curso de danza renacentista ofrecido por la profesora Eva Narejos en el marco del congreso <http://politube.upv.es/play.php?vid=51588> (CO2).

desde que se plantea la idea de recuperar un repertorio de antaño hasta que llega a manos de su potencial consumidor. ¿Cómo me preparo para interpretar una música “antigua”? ¿Qué decisiones voy tomando mientras “vivo” las ensaladas en ensayos y conciertos? ¿De qué forma afecta mi preparación y experiencia en el resultado final?

En el marco de este seminario interdisciplinar pude experimentar por primera vez la reacción de un público heterogéneo ante mi trabajo de investigación. Tuve que adaptar el mismo a la audiencia para presentarlo durante casi dos horas. Eso me permitía poder ampliar los ejemplos musicales y adentrarme en anécdotas o referencias que no cabían en la presentación académica de mi TFM.

Me gratificó la actitud del público y su interés así como la respuesta de Maricarmen Gómez respecto a mi trabajo. Era la primera vez que presentaba ante ella el resultado de mis primeras investigaciones y para mí fue como una evaluación de todo lo que estaba realizando. Me animó y me invitó en ese momento a presentarlo mediante una conferencia en el *Màster en Musicologia, Educació Musical i Interpretació de la Música Antiga*, del Departamento de Arte y Musicología de la Universitat Autònoma de Barcelona.

Concierto para la UER

Puesto que no hay música sin que suene, escuchamos en vivo algunos fragmentos de ensaladas interpretados por Pilar Esteban (voz), Ignasi Jordà (clave) y Carles Magraner (vihuela de arco), David Antich (flautas) y Miguel Ángel Orero (percusiones). Con la singularidad de ser un concierto grabado por Catalunya Radio para la UER (Unión de Radios Europeas).²²⁵

El mismo día de mi ponencia por la tarde ofrecimos este concierto en la Capella de la Sapiència de la Universitat de València con el título *La Batailla en*

²²⁵ El concierto completo se puede ver en <http://politube.upv.es/play.php?vid=51584> (CEa parte I) y en <http://politube.upv.es/play.php?vid=51585> (CEb parte II).

*Spagnol, Cárceres y Flecha en el entorno de la corte valenciana del Duque de Calàbria.*²²⁶ Hay que pensar que es un concierto sobre las ensaladas pero sólo con cinco músicos, lo que me obligó a adaptar el repertorio al elenco artístico.

Las notas al programa²²⁷ rezaban lo siguiente:

Bajo el título de *La Batailla en Spagnol* Jacques Moderne editaba en Lyon, en 1544, la única obra de Mateo Flecha el Viejo que fue llevada a la imprenta en vida suya, la ensalada *La Justa*. Con ella abre una colección de veintiséis *chansons nouvelles* de maestros todos ellos franceses salvo Flecha, un honor que nunca recibieron otros compositores españoles que escribieron en lengua vernácula. Se dice que Moderne actuó por recomendación de Cristóbal de Morales, con el que no cabía indisponerse si pretendía seguir siendo su editor, aunque por aquellas fechas Flecha ya se había ganado un puesto en el Olimpo de los compositores españoles de todas las épocas, gracias a esas creaciones tan suyas como son las ensaladas. Cualquiera sea el origen del género, en ningún caso cabe disputar su paternidad efectiva al viejo Flecha que cuando escribió la primera de sus ensaladas, *Los Chistes*, se hallaba en Valencia y también cuando escribió la última, *La Viuda*, aunque en el *interim* anduviese un poco por todos lados. Si Flecha dirigió sus pasos hacia Valencia al menos en dos ocasiones (1526-30, 1539-41) fue por el atractivo de una corte, la del virrey don Fernando de Aragón, duque de Calabria, primero casado con Germana de Foix, viuda del rey Católico y amiga de entretenimientos, y en segundas nupcias con la riquísima y muy culta Mencía de Mendoza, viuda de Enrique de Nassau. Dirigir la capilla musical del duque fue una aspiración de muchos que consiguieron muy pocos y Flecha se quedó siempre en las puertas, debiéndose contentar con el puesto no menos apetecible –excepto para él, seguramente– de maestro de capilla de la seo valenciana. Como todos los maestros de su época, la mayor parte de la producción de Flecha debió ser sacra y en latín, pero resulta que se ha perdido toda (o no ha aparecido a la luz pública hasta el momento, que también podría ser), mientras que de su producción en lengua vernácula si no nos queda todo sí nos queda una parte muy importante; la integran villancicos, sacros y profanos, y ensaladas, que son todas sacras y de tema navideño excepto una.

²²⁶ El programa de concierto se adjunta en el correspondiente anexo.

²²⁷ Realizadas por la profesora Maricarmen Gómez Muntané.

Si quedan las ensaladas de Flecha se debe en buena medida a su sobrino y homónimo, Mateo Flecha el Joven, que las editó en Praga en 1581 junto con otras obras del género de los principales seguidores de su tío. A destacar entre ellos Bartolomé Cárceres, quien a diferencia suya sí trabajó para la capilla ducal –en el modesto puesto de ayudante de copista de música–, desarrollando, como compositor, una personalidad propia apoyada en una notable inventiva melódica de raigambre popular. Los villancicos de Flecha quedan, en su mayoría, recogidos en cancioneros musicales entre los que sobresale el conocido como *Cancionero de Uppsala* o del duque de Calabria, que aunque fue editado en Venecia años después de fallecido el duque (1556), se supone que recoge una muestra del tipo de repertorio en lengua vernácula que se escuchó en el entorno de la corte virreinal de Valencia especialmente en vida de doña Germana. Para ella y sus damas trabajó el afamado vihuelista Luís Milán, modelo de cortesano. A Mencía de Mendoza, en cambio, el arte musical, fuese canto o baile, nunca le atrajo en exceso, aunque si en su biblioteca privada no hubiese figurado un ejemplar manuscrito de *Las ensaladas* la recopilación de Praga nunca hubiese sido posible, con todas sus múltiples consecuencias.

El repertorio ofrecido no era el mismo que el de los otros cuatro conciertos con las ensaladas de Flecha y Cárceres que son el núcleo de esta investigación. Opté por presentar a los autores y no sus obras. Las ensaladas sólo tienen sentido de manera unitaria y con cuatro voces. Opté por elegir algunos fragmentos, los más adecuados para cantarse sólo por una soprano.

Así pues, el resultado fue satisfactorio desde mi punto de vista, al mismo tiempo que me permitía poder presentar sólo con cinco músicos parte de las ensaladas junto con otras obras instrumentales y vocales del entorno de la Corte valenciana del duque de Calabria.

Entrevista a Eva Narejos²²⁸

Aprovechando el curso de danza que ofrecía Eva Narejos la entrevisté el día 21 de octubre de 2011 en la Capella de la Sapiència de la Universitat Literària de València. Hablamos en primer lugar sobre cómo veía ella las ensaladas. Se preguntaba Eva Narejos si se deberían o no escenificar, ella creía que si en la época hubiera pasado estaría documentado. A la hora de hacer una dramatización escénica no piensa en una representación sino en una enfatización dramática, más bien en una expresión de la proyección cortesana de la época.

“La danza en este período es un recurso en el que todos son espectadores e intérpretes al mismo tiempo”.²²⁹ Hablamos entonces sobre las danzas en la Corona de Aragón, los sistemas de notación para la danza y las influencias que recibió la corte valenciana del duque de Calabria.

Gestualidad en la representación escénica. “La danza es una especie de retórica, una conversación, se están relacionando cuerpos en el espacio”.²³⁰ No hay referentes de una comunicación no verbal, en todo caso la reverencia o algunas referencias pantomímicas en un repertorio italiano. Hablamos después de los tratados que se conservan de danza en el siglo XV y XVI y cómo se genera un lenguaje específico español.

Referente a la necesaria comunicación entre danza y música Eva Narejos comentó la importancia de poner en movimiento lo que se está interpretando y las muchas diferencias que hay entre las versiones de una misma interpretación. Sobre la gallarda de *La Trulla* comentamos la determinación del *tempo* condicionada por el texto. Después nos centramos en la grabación que haríamos del videoclip con la pavana y la gallarda de Cárceres y le pareció un aspecto adecuado que le gustaría representar haciendo de los mismos intérpretes cantantes

²²⁸ El modelo de entrevista se adjunta en anexo 12. En <http://politube.upv.es/play.php?vid=51488> (parte I EN1) y en <http://politube.upv.es/play.php?vid=51498> (parte II EN2) se encuentra el audiovisual de la entrevista completa.

²²⁹ Minuto 4'15 de su entrevista (parte I) <http://politube.upv.es/play.php?vid=51488> (parte I EN1).

²³⁰ Minuto 10 de su entrevista (parte II) <http://politube.upv.es/play.php?vid=51498> (parte II EN2)

y bailarines y transmitiendo la idea de que los propios cortesanos eran quienes lo hacían.

La entrevista con Eva Narejos transcurrió de manera relajada y natural. Agradecí todo lo que me contó sobre la danza y dejó ahora una puerta abierta para un mayor aprendizaje por mi parte en el futuro. Su aportación a este trabajo es de agradecer por lo que respecta a la puesta en escena. Puede que ella me ratificó en mi manera de presentar las ensaladas en público con esa implicación del intérprete en el texto, la música y la danza. Transcribo en el anexo 10 la entrevista completa.

Máster en la UAB

El 3 de noviembre de 2011, jueves, viajé junto a Paco Checa a Barcelona para participar en el *Màster en Musicologia, Educació Musical i Interpretació de la Música Antiga*, del Departamento de Arte y Musicología de la Universitat Autònoma de Barcelona.²³¹ En el Aula 605 de la Facultad de Filosofía y Letras ofrecí una conferencia titulada “El intérprete ante el reto de recuperar la música antigua”:

La meua intervenció tractarà del desenvolupament d'un projecte musical que té com a objectiu portar dues *ensalades* de Mateu Flecha i altres dues de Bartolomé Cárceres de la partitura al concert i del concert a l'enregistrament. Mostraré en què consisteix el procés, centrant-me en la meua experiència personal, i el camí traçat des que es planteja la idea de recuperar un repertori d'antany fins que arriba a les mans del seu potencial consumidor. Com em prepare per a interpretar una música “antiga”? Quines decisions vaig prenent mentre “visc” les *ensaladas* en assajos i concerts? De quina forma afecta la meua preparació i experiència en el resultat final?

²³¹ En documento de audio presento lo que fue el debate posterior a mi exposición en la UA de Barcelona. <http://politube.upv.es/play.php?vid=51583> (MAS).

A continuación presento una reflexión sobre fragmentos del debate posterior a la conferencia y que, a mi entender, son los más relevantes de la sesión de Barcelona.

Después de mi exposición propuse un debate a los alumnos que allí estaban presentes. En primer lugar, Maricarmen Gómez me agradeció el método y la reflexión en lo que había expuesto. Una de las primeras preguntas que se planteó es si todo vale en la música antigua. ¿Hasta qué punto estamos presos de la moda y no podemos escapar del oído y nuestro bagaje musical? Comenté que hay una solución para eso y es que las universidades se impliquen con unos criterios experimentales en torno al pasado musical. La incorporación del repertorio de música antigua al mercado, condicionada por la oferta y la demanda, no le hace ningún favor.

Se ampliaron las ideas que propuse a otros tipos de música. ¿Hasta qué punto se desarrolla la partitura hasta la interpretación y cómo influye el intérprete en la misma? Hubo comentarios sobre mi metodología en el TFM y me arrojaron en las decisiones que tomé en torno a la etnografía y mi investigación. Volviendo a otro tema les pregunté si realmente importaba cómo se tocara en el pasado. En el ESMUC²³² decían que se tratan estos temas aunque criticaron la forma y la poca intensidad. Hacer una reconstrucción del pasado quitando clichés es complicado.

Hay algo que nos une como modelo de protesta ante lo establecido. Los que nos dedicamos a la música antigua tenemos nuestra verdad, en forma de revolución, ante una forma de interpretar la música romántica, del concepto piramidal que se promueve en las formaciones musicales actuales. Propuse un proceso de deconstrucción para experimentar en torno a lo académico desde las enseñanzas que se ofrecen en nuestros conservatorios hasta la música más antigua que podamos conocer. Desde ahí volver a enseñar la música en un proceso de evolución. Lo propuse como experimento en contra de una enseñanza que se basa

²³² Escola Superior de Música de Catalunya.

en la técnica interpretativa del siglo XXI y en pro de un acercamiento a la interpretación histórica de la música.

Me preguntaron si había analizado estrictamente el sonido que producía respecto al timbre, articulación, etc. y si hubiese hecho este análisis científico en mi trabajo las conclusiones que se hubiesen sacado al respecto. Me proponían un análisis de mí mismo. De cómo evolucionaba técnicamente a lo largo de los años. Vino al tema las grabaciones discográficas y la exigencia de las diversas salas de concierto donde actuamos.

De nuevo hablábamos de moda. De formas de tocar en nuestro tiempo. El problema de la moda es su poca vida, lo rápido que pasa. No quiero ser nunca moda les dije. Alguien comentó que puede incluso haber modas condicionadas por el momento político; intento reconducir la conversación y no perder el hilo en torno a la música antigua. ¿Utilizar el patrimonio como elemento de consumo? ¿Es un poco lo que le sucede a la música antigua en algunos ámbitos? Tenemos conocimiento de lo que hacemos y no tenemos que engañar ni al público ni a nosotros mismos.

Una pregunta metodológica. El proceso se hace desde mi visión como director. ¿El resto de los intérpretes se hicieron partícipes del proceso? ¿Hubo una socialización con el resto de los actores?, me preguntaron. Respondí que no. Dije que era un proceso individual y expliqué de nuevo el concepto de autoetnografía. Hablamos de cómo selecciono los músicos para el proyecto y en concreto para las ensaladas. La música antigua: música culta o popular.

El proceso de construcción continuo y la necesaria evolución durante la creación musical. Afinación y técnica fueron temas de conversación, junto a las características que definen mi propia manera de afrontar la música antigua. Respecto a las entrevistas, me proponían que las hiciese una tercera persona. Se hicieron eco del problema que tuve a la hora de entrevistar en el TFM. De hecho, voy a renunciar a hacer análisis cuantitativos que cada vez veo tienen menos

sentido en este trabajo de investigación. No es objeto de mi tesis un estudio o análisis sociológico de mi entorno musical.

¿Todo vale en la música antigua? ¿Todo vale en la música? Decían que sí. Todo vale. Hubo una conversación al respecto: en torno a que se hace música para la gente y es ella quien valora lo que se hace. Hablamos de la cantidad de cosas que existen que desvirtúan la *originalidad* de la música. La interlocutora me decía que es cuestión de que el propio gremio no se exige bastante por comodidad y de que los músicos se aprovechan del desconocimiento general que hay de la música (antigua). Realmente, le decía, lo que hay que preguntarse es lo que se pretende a la hora de interpretar y no ser transparente con lo que se hace. Les decía que no hay una *caja fuerte* o un *museo de la interpretación*, espacio protegido del patrimonio musical. Propuse nuevas líneas de investigación en torno a la interpretación musical y todos estos temas.

Hablamos después del interés del público por nuestro repertorio en estado *original*. ¿Por qué se duda de la gente y de sus gustos? Les decía. Les propuse ejemplos respecto a la difusión pública de la cultura y la expansión social de la misma. No se aprecia porque no se propone, no se escucha, o no se difunde.

La acústica de las salas, el proceso de investigación autoetnográfico, el público, la profesionalización de los músicos, afinación, articulación, tempo, instrumentación, las ensaladas y mi manera de interpretarlas, aspectos escénicos, música y teatro, madrigalismo y tantos otros temas que hicieron apasionante y enriquecedora la conversación.

Reflexiones de entre actos

A modo de reflexión sobre todo lo sucedido hasta ahora y a fecha de 22 de noviembre, hace ya tres meses que tocamos en Peñíscola me planteo diversas necesidades. En principio qué es lo que tengo que hacer a partir de ahora para este trabajo y, desde luego, para las ensaladas. En primer lugar, me propongo preparar

la entrevista con Ferran Adrià y hablar con el profesor Héctor Pérez para que me dé indicaciones respecto a los procesos audiovisuales en este trabajo, punto que flaqueó en cuanto a forma a la hora de presentar mi Trabajo de Fin de Máster.

Me propongo también hablar con Álvaro Zaldívar para que me oriente sobre cómo enfocar los aspectos relacionados con la grabación del disco y del videoclip. Le escribí un email el 20 de noviembre emplazándole para comer unos días después y en el que rezaba lo siguiente:

Apreciado Álvaro, muchas gracias de nuevo por tu paciencia y sabiduría, virtudes que agradezco sinceramente. Sé que estás en Valencia mañana y pasado e igual podemos comer el viernes antes de que te vayas, Pau me preguntaba si podía venir a la comida y yo encantado de compartirla con Iván y contigo, igual invito también a Bea. Héctor está de baja paternomaterna hasta el día 1 y no quiero molestarle hasta que pase ese día... Por mi parte me gustaría hablar contigo sobre los siguientes temas: (y verás que tengo la cabeza llena de tesis): 1) Preparación de las entrevistas con Honorio y Fernando. 2) El enfoque que tengo que darle al apartado final de la tesis relativo a la grabación discográfica y sus argumentaciones teóricas... ¿sigo con la misma metodología o la amplío a conceptos más sociales? Necesito tu ayuda en este tema. Por último decirte que he conseguido que el TAU (Taller de audiovisuales de la UV) me grabe con 5 cámaras el concierto de las ensaladas del 20 de diciembre y me haga un videoclip sobre las mismas que se grabará el 16 de enero en La Lonja, con vestuario de época... Me alegro mucho por lo que refuerza el contenido audiovisual de la tesis y sobre todo por la calidad que puedo ofrecer en ese sentido. De todo ello hablaré con Héctor para ver y darle el enfoque oportuno. Recibe un afectuosos saludo de tu amigo y pupilo, Carles Magraner.

Fue determinante ese encuentro con Álvaro Zaldívar. A partir de ese momento empecé a ver claro cómo enfocar mi trabajo, cómo aprovechar los recursos audiovisuales, cómo enfocar las entrevistas que aun tenía pendientes de realizar. La conversación grata y distendida nos llevaba a imaginar, ilusionarse, proponer ideas y desde luego retos. Un bombardeo de propuestas que se acaban

asentando sobre el papel y que generan el entramado perfecto para de nuevo volver a la praxis artística.

Esa realidad es bien distinta. Por ahora lo que hago es solucionar los problemas que me surgen. Muchas veces las agendas de los músicos son muy complicadas y así ha sucedido para el próximo concierto en el Patriarca. José Pizarro no puede hacerlo y he tenido que reaccionar de inmediato con un sustituto que no sólo esté a su altura sino que además aporte artísticamente al conjunto del trabajo que ya teníamos realizado.

Por eso debería ser un tenor con práctica y experiencia y que se incorporase fácilmente al proyecto. Llamé a Lambert Climent, con quien ya he trabajado muchas otras veces y quien me garantizaba la calidad que requería para ese cuarteto vocal. Muchas veces son las circunstancias las que mandan y no tanto las voluntades o los empeños que se ponen en los proyectos.

Lo mismo me ha sucedido con la formación instrumental. La inclusión de tres sacabuches en Peñíscola vino condicionada por la baja de la intérprete de chirimía y ahora tenía que recuperarla. No sólo por cuestiones artísticas sino también por cuestiones personales. Las relaciones interpersonales que se generan entre músicos son muy determinantes incluso a la hora de la selección del elenco.

En cierta manera el compromiso personal con Katherina Bäülm me obligó más que la faceta musical. Para mí hubiese sido más cómodo mantener la plantilla de Peñíscola pero las circunstancias mandan y no tuve más remedio que modificar la plantilla.

En estos momentos de trabajo me estoy planteando también todas las cuestiones de audio y vídeo. La propia grabación del disco requiere una ardua coordinación de agendas y horarios. La grabación del concierto del Patriarca y del videoclip requiere mucho más que la intención: es necesario generar un equipo de trabajo que pueda coordinar todas estas acciones y desde luego que yo solo sería

incapaz de poderlas llevar a buen término. Para ello confío de nuevo con mis colaboradores, en especial Paco Checa, Annabel Calatayud y Béatrice Traver, así como con la gestión de Rosa María Villalba.

El Patriarca de Valencia

El concierto del Patriarca de Valencia tenía dos elementos a considerar. En primer lugar el propio concierto y en segundo lugar la grabación audiovisual del mismo que me propuse hacer en directo.

El 24 de noviembre me reuní con Jorge García Bastidas, mi mano derecha en todo lo referente a la grabación en audio de Capella de Ministrers. Al final decidimos realizar la grabación del ensayo general del 19 de diciembre y del propio concierto del día 20 para así poder utilizar material del ensayo en el caso de que hubiese algún error durante el concierto (cosa siempre probable y previsible).

La preparación técnica y humana para realizar esta grabación en directo es delicada. En primer lugar, por las dificultades que entraña la propia grabación en un lugar como la iglesia del Patriarca donde el propio culto nos impide poderle dedicar horas a la misma. En segundo lugar, por la exigencia artística a los propios intérpretes, tanto en el ensayo general como en el mismo concierto, donde de seguro notarán la presencia de las cámaras. Me preocupaba para ese concierto cómo remontarlo, cómo poderlo recuperar del lugar donde lo dejé en Peñíscola y además cómo enfocararlo para que me sirviese para el disco.

Decimoprimer ensayo (y ensayo general): 19 de diciembre de 2011

Retomo los ensayos a las 15 horas con la intención de que los nuevos músicos (tenor y chirimía) tomen confianza.²³³ Parece que mi mayor

²³³ En <http://politube.upv.es/play.php?vid=51586> (E11a) los ensayos de la tarde en el Colegio Luis Vives y en <http://politube.upv.es/play.php?vid=51587> (E11b) los ensayos de la noche en El Patriarca.

preocupación se centra en que se integren de manera natural y que todos retomemos el ritmo musical que habíamos aparcado en agosto. Tengo poco tiempo, sólo tres horas, para releer la música. Por la noche nos enfrentaremos a un ensayo general exigente en cuanto que va a ser grabado. Nunca nos gusta eso a los músicos: preferimos el directo sin más.

La sensación que tuve de esos ensayos es que se ha perdido mucha espontaneidad e incluso seguridad (así lo anotaba en mi diario de campo). Acabamos de llegar de una gira de conciertos con repertorio de Tomás Luíz de Victoria y se nota el cansancio en la mayoría de músicos. De nuevo, la falta de frescura es determinante en el resultado artístico (recuerdo lo que nos sucedió en Alcalá de Henares).

Por lo que a mí me afecta, soy muy práctico en todas las decisiones que voy tomando, eficaz y ágil para no cansar a los artistas ya que sé que el ensayo general será agotador. Y lo fue. Desde las 21 hasta las 24 horas estuvimos en la Iglesia del Patriarca. Creía que no llegábamos a tiempo de acabar ese ensayo. La gente parecía agotada, sin energía. Incluso aparecieron problemas interpersonales entre algunos músicos en los que tuve que mediar. Y es que la administración de los egos entre los artistas es un tema delicado.

Conocer y valorar lo que cada uno aporta forma parte de mi trabajo y siempre pienso que más aun en estas agrupaciones grandes donde lo personal pasa a un segundo plano. No quiero matizar estos tipos de problemas personales por respeto a los propios músicos pero sí reseñarlos ya que algunas veces se hacen patentes y tengo que mediar para poderlos suavizar.

He visto bien que cada músico ha tomado protagonismo en sus intervenciones. La incorporación de la chirimía ha sido sencilla y el “nuevo tenor” Lambert Climent ha aportado una visión distinta en cuanto a menor teatralidad (que agradezco por el espacio donde se interpretaban las ensaladas, no es lo

mismo el Castillo de Peñíscola que la Iglesia del Patriarca) y más precisión técnica.

Mis reflexiones al respecto me hacen añorar aquellas versiones más reducidas de las ensaladas en las que todos nos sentíamos más partícipes. Creo que la grandeza de estas dos últimas versiones con tantos músicos nos hace perder complicidad y espontaneidad. Para el disco agradeceré esta paleta de timbres y colores pero casi estoy seguro de que, de retomar este repertorio, lo haré con la versión reducida. Disfrutamos todos más.

Concierto 20 de diciembre de 2011. En “El Patriarca” de Valencia²³⁴

Directamente fuimos todos al concierto sin ensayo alguno ese día. Todo en pro de la frescura y el descanso. Se graba en directo y pretendo editar el mismo sin saber aun con qué fines. Depende del resultado artístico, veremos lo que se hace con esa grabación.

Me gustó del concierto el poder reencontrarme con este repertorio. A partir de la segunda parte del mismo noté más fluidez y más soltura en los músicos. A la gente le gustó mucho y les sorprendió en parte algunos fragmentos de las ensaladas.

Me preocupó no poder mantener el nivel artístico de Peñíscola y creo que la acústica sigue siendo determinante para ello. Falta de precisión y de espontaneidad en algunos momentos del concierto, provocada seguramente por esa resonancia característica de las iglesias con cúpula. ¿Qué remedio nos queda que adaptarnos a ellas?

²³⁴ La grabación audiovisual de este concierto en DVD. Anexo 11. Hago especial referencia a esta grabación ya que es la que se ha realizado conjuntamente con el TAU (Taller d'Audiovisuals de la Universitat de València). Mi implicación ha sido mucha en esta grabación tanto por lo que me puede representar a nivel artístico como por lo que puede aportar a esta tesis. Como documentación audiovisual etnográfica presento fragmentos de dicho concierto en el repositorio politube <http://politube.upv.es/play.php?vid=51582> (C4).

El concierto fue menos teatral. Menos escénico. La personalidad de Lambert Climent genera más seriedad en la versión del concierto de hoy y el resultado es bien distinto al que propuse con José Pizarro. Tendré que plantearme qué pretendo para futuras ocasiones, aunque como siempre dependerá mucho de dónde se toque. Además del presupuesto con el que se cuente para el concierto y la disponibilidad de agendas.

Valoro como una grata experiencia la vivida con este concierto, compleja pero constructiva y a la que Alfredo Brotons, en su crítica del periódico *Levante* calificaba como “Velada muy grata por la vida de unas versiones en las que voces e instrumentos se fundieron muy por encima de lo que hacía esperar la resonante acústica”.²³⁵

Grabación en directo del concierto del Patriarca

Como he comentado antes, este concierto se graba en directo sin saber aun el fin que tendrá este registro. El 9 de enero de 2012 me reúno con Jorge García Bastidas en su estudio de Requena (DBC estudios) para hacer la edición del audio. En principio parece que todo está muy bien. No es difícil la edición y el nivel artístico alcanzado es bastante bueno. Tan bueno que incluso me lamento de no haber aprovechado un poco más el tiempo y utilizar ese registro para sacar el disco. ¡Por Dios! Exclamo... Si casi lo teníamos...

No es momento de lamentaciones o de pensar qué hubiese podido haber sido o no. Todo está preparado para que en 3 días empiece la grabación del CD y el videoclip y no hay marcha atrás posible. Seguro que valdrá la pena el esfuerzo.

A partir de ahora el resultado va a depender de la edición del vídeo. El TAU realizará la edición y pretendo supervisarla para ver el resultado final y tomar decisiones al respecto. En principio, mis intenciones son claras: en primer lugar tener el videoclip y el disco para la primavera 2012 y presentarlo para la

²³⁵ El programa del concierto y esta crítica se pueden ver en anexo 9.

campana de Navidad. Si la grabación del concierto es satisfactoria realizaría y produciría un DVD para la Navidad de 2013. Iremos viendo qué sucede y así lo narraré en el apartado final de esta tesis.

Encuentro con Ferran Adrià

El día 3 de febrero de 2012 fui a Barcelona a entrevistar al profesor Fernando Hernández, aproveché la ocasión para realizar la entrevista a Ferran Adrià.²³⁶ Eran las seis de la tarde y fui a *elBullitaller* en la calle Portaferrisa de Barcelona. Allí me encontré con Ferran quien amablemente me mostró las instalaciones de su taller de cocina, secretos de *alquimista*, para después ir al *hall* de un hotel cercano en las Ramblas.

Antes de comenzar a grabar la entrevista hablamos de su participación en el disco de las ensaladas. Le había pedido un texto para el libro/disco y éste era el momento de hablar al respecto.²³⁷ En estos días coincidía una exposición suya en Barcelona sobre *el Bulli* y nos invitó a visitarla.

Comentábamos sobre su trabajo, sobre lo estresado que iba, sobre sus recientes documentales en *Canal+*, sobre las ediciones que estaba preparando. Retomamos el tema sobre mis intenciones respecto al disco de las ensaladas y su participación. Él lo tenía claro. Quiere escribir sobre el *timing* en la cocina y la música. De ritmos. Me decía que el ritmo en la comida es de lo más importante que hay. Cómo estructura las partes de la cocina, la tensión y distensión. Él me contaba que come lo que hace y lo experimenta en la cocina, sirviéndole como si fuese un cliente. El orden es vital en la cocina, comentaba.

²³⁶ El modelo de dicha entrevista y la transcripción se adjunta en anexo 13. La grabación audiovisual de la misma se puede ver en el repositorio <http://politube.upv.es/play.php?vid=51595> (EA1 parte I) y <http://politube.upv.es/play.php?vid=51596> (EA2 parte II).

²³⁷ El texto redactado por Ferran Adrià para el libro/disco lo adjunto al final de este apartado.

Cada disciplina es diferente, la música es efímera, pero la música se puede grabar y la cocina no. Si él pudiese hacerlo sería multimillonario, comentó. Los cocineros utilizan los cinco sentidos, es de una complejidad extrema, me decía.

Le hablé sobre la música antigua y la tradición y me dijo que la tradición es la historia manipulada, la tradición no existe. La música es una cosa y la cocina es otra. En cocina cada vez se van descubriendo nuevos ingredientes, inabordable para él. Ferran me hacía reflexionar sobre las materias, por ejemplo los más de 3.000 tipos de cítricos que existen y sus posibles combinaciones, sus infinitas variables.

“Confundimos tradición con atezamiento, a veces la tradición es muy creativa”.²³⁸ Me decía el profesor Honorio Velasco. En referencia a los estudios que había hecho sobre los rituales, los veía como gentes que no tanto recreaban el pasado sino que creaban el presente con los recursos que su presente y su pasado les brindaba. Para él la tradición es más una creación que una repetición de modelos estrictos. Incluso para las partituras decía que “hay una norma para reproducir la partitura pero los intérpretes se sobrepasan a sí mismos, saben cuando logran o no la comunicación, cuándo han puesto ese punto creativo”.²³⁹

La vista, la textura, el olfato, el gusto, pero ¿y el oído? El diálogo sobre lo que se está haciendo en la cocina es tan bonito como la misma cocina. Es muy importante el oído, la conversación. Cada secuencia en cocina es muy diferente a la otra, el ritmo en cocina es como un *storyboard*. Lo que él se pregunta primero que nada es lo que quiere cuando cocina. Hay muchas veces que comienza un menú de vanguardia provocando. Pero para Adrià es muy pretencioso hablar sobre estos temas, todos piensan que lo pueden hacer, cocineros somos todos, decía.

En música no se considera un experto, sólo dice que le gusta o no le gusta. Hablamos en ese momento sobre su creación vanguardista. Él quiere que la gente

²³⁸ En su entrevista <http://politube.upv.es/play.php?vid=51745> (EH1 I parte) minuto 3'03.

²³⁹ (EH1 I parte) Minuto 4'36 de su entrevista.

pueda entrar en esa vanguardia aunque no entienda. Le dije que para mi su discurso como músico me interesaba y me respondió que yo no era una persona normal... entre sonrisas seguimos hablando sobre la sociedad en que vivimos y que en el entorno de internet llega quien tiene que llegar. Él tiene diversos discursos para diversos tipos de oyentes. Reconozco su habilidad y su inteligencia.

La gente admira aun cosas básicas con Ferran Adrià. Su última obra muestra la base de la cocina, lo elemental.²⁴⁰ Me decía que ese es un libro con “poco *glamour*” y para una sociedad media a la que pretendía acceder conscientemente. Un libro que le ha abierto puertas.

Surgió a la conversación la rentabilidad económica de la cultura, la salud y la educación, el estado de bienestar, la ley de mecenazgo, los modelos sostenibles, la subvención de la cultura, las ayudas a la música y a la formación de cocineros; todo ello entre diversos *flash* de deporte, ópera en el Liceu, circo romano, naumaquias, la música y la cultura chinas, las bandas de Valencia, fútbol, pintura... todo en el marco de una conversación sobre las ayudas estatales o no a la cultura, del mercado sostenible de la misma.

La charla, distendida, se iba por otros derroteros. Yo sufría por el tiempo de que disponía para estar con Ferran Adrià. En ese momento le propuse realizar la entrevista grabándole con la cámara. Comencé planteándole el por qué de hablar con él. Su disposición fue total.

Hablamos del reciente partido de fútbol del Barça-Valencia de la Copa del Rey y cómo había hecho Guardiola ese equipo... Empecé a grabarle. “*La meua cuina és cuina, tot el que fem en avantguarda és posterior a altra disciplina. La cuina d’avantguarda és molt jove*”.²⁴¹ Intenté hablar de la relación de la cocina

²⁴⁰ Me refiero a *La comida de la familia*. RBA práctica. Ferran Adrià (y el equipo de *el Bulli*) 2011.

²⁴¹ Ferran Adrià en el minuto 00’45’’ de su entrevista (EA1).

con la música. *“En el Bulli es creava, composava i es tocava”*.²⁴² Me dijo que reproducir es una cosa pero que el alma se pone más en la creación. *“En la cuina si hi ha una professionalitat molt important ja no és reproducció, l'ànima de veritat està en la creació”*.²⁴³ Es interesante el concepto de reproducción que abarca desde la fidelidad a la tradición, la reproducción para Ferran Adrià no implica creatividad en la cocina. La fidelidad a la tradición es sólo reproducir. Buen punto para la reflexión en torno a la creación o la recreación musical.

Le decía que le veo como un director de orquesta y me responde que la composición no la hace él sólo, es un trabajo en equipo. Para él es más interesante la creación. *“Una paella et puc dir si a nivell tècnic està be, però dos cuiners professionals la faran igual, no comparis la música amb la cuina”*.²⁴⁴ En ese sentido diferenciaba mucho su trabajo como creación. La tradición no conlleva creación, sólo reproducción. *“En una paella és molt difícil que canvie el sabor si pose un poc més de ceba... això sols ho veurien els especialistes”*.²⁴⁵ Si hay que reproducir una paella no hay creatividad. Es diferente si se reproduce o si se crea.

Me habló de las diferencias de los ingredientes en la música de tradición y la dificultad y complejidad de los mismos, de lo difícil de saber valorar, conocer e incluso criticar desde ese posicionamiento. Probamos un jengibre confitado y me dijo *“però... està ben fet o mal fet? Hi ha algun punt de referència? Ni idea, doncs en la música igual”*.²⁴⁶ La reflexión de Adrià siempre es interesante. Son conceptos básicos pero con denso contenido estético. Me ratifico en su reflexión continua y observo curioso su capacidad de análisis de lo cotidiano.

En referencia a la transparencia de su método, la facilidad con la que descubre y muestra su cocina, me dijo: *“Si els meus contemporanis són tan bons com jo m'obligaran a ser millor, és un exercici que faig per a tindre pressió”*.²⁴⁷

²⁴² Minuto 2'27'' (EA1).

²⁴³ Minuto 3'01'' (EA1).

²⁴⁴ Minuto 5'30'' (EA1).

²⁴⁵ Minuto 6'30'' (EA1).

²⁴⁶ Minuto 11'39'' (EA1).

²⁴⁷ Minuto 13'22'' (EA1).

Los músicos no hacemos lo mismo, le decía. En la vida las cosas son más sencillas. De nuevo el pragmatismo de Adrià, para él estas son las reglas del juego.

¿Y cualquiera puede ser Ferran Adrià? *“La creativitat, quan et dediques a crear sols val el que faràs demà”*.²⁴⁸ Le decía que tiene un equipo de los mejores que se pueden conjugar y me decía que, si tiene el mejor equipo hará más cosas, pero ¿cómo se hace eso? *“És molt complicat, no és reproduïble, no és el mateix Google que Harvard, que el Bulli o que el Barça, hi ha variables similars però no és el mateix”*.²⁴⁹ Seguimos hablando sobre la creatividad y el ejemplo del Barça y los jugadores que salieron de la Masia, el sistema que aplican en el sistema de enseñanza... *“Mira, el que et vull dir és que quan es parla de creativitat i innovació s’ha de parlar de medicina especialitzada, no de medicina general”*.²⁵⁰

“Parlar de la cuina del Bulli és molt complexe, he necessitat dotze hores per a un documental per a explicar-ho. És més necessari el sext sentit: la intel·lectualitat, el que entenem com a experiència: la provocació, el sentit de l’humor, la ironia”.²⁵¹ Me parece muy interesante la aportación que hace respecto a la necesidad de la experiencia como elemento fundamental del secreto de *el Bulli* y que la combine con esa sinestesia que sabiamente a conseguido en su cocina. Le preguntaba: si fuese músico ¿qué haría? Me decía que lo que no se puede cambiar que no me preocupara, no quiere desgastar energías en cosa que no puede hacer.

“Cadascú no pot fer coses en la vida si no controla el que fa, no les conseqüències. És més fàcil la vida. El problema de la creativitat és el complexa que es fa”.²⁵² Me hablaba de la importancia del trabajo de cada uno en correspondencia con las consecuencias de su trabajo. *“Una frase molt maca de Picasso, has de dedicar-li temps... tot depèn de la voluntat que busques tu, de la*

²⁴⁸ Minuto 15’21’’ (EA1).

²⁴⁹ Minuto 16’35’’ (EA1).

²⁵⁰ Minuto 18’15’’ (EA1).

²⁵¹ Minuto 19’34’’ (EA1).

²⁵² Minuto 22’32’’ (EA1).

teua ambició, què vols ¿canviar la història de la música? u és creatiu perquè té ego creatiu, el 99% de la gent que fa alguna cosa és perquè vol arribar al més lluny dintre del que fa".²⁵³ Reflexiones continuas sobre la satisfacción del trabajo, sobre sus orígenes. Me decía que él vino de los barrios, que era impensable que un cocinero español de un barrio pudiese llegar donde él ha llegado.

Capacidad de líder, creador y avisado. Me preguntaba él si se había hecho algo nuevo en rock, en música, que hay disciplinas donde es muy difícil hacer algo nuevo, que no ha habido cambio paradigmático. Le decía que en música muchas veces se recurre a la tradición y me respondió: "*La tradició és la manipulació de la història. Si jo et parlo de cuina tradicional, ¿de quan? ¿On pares la història? La tradició va cinquanta vegades més ràpid que fa trenta anys. La tradició és l'ànima de la contraavantguarda*".²⁵⁴

Le comentaba que mucha gente cuando duda de la vanguardia busca la tradición como refugio y él me decía que lo que busca es ser racional, que no hay comida rara, sólo gente rara. Le hablé del valor del pasado, del patrimonio, de la tradición. Espadas levantadas entre tradición y creación. Hablamos de los nombres que ponemos a cada cosa para clasificar la historia. Volvió el Ferran Adrià objetivo y pragmático.

Texto de Ferrán Adrià para el libro/disco de las ensaladas

El fet que m'agradi molt la música no vol dir que no reconegui que les diferències formals entre aquest art i la cuina són moltes. O dit d'una altra manera, que costa molt trobar quines semblances hi pot haver. Potser una d'elles és el fet que es tracti de dues disciplines que estan condemnades a ser efímeres i fugaces. Quan la música ha acabat de sonar ja no hi és, com sí que hi és una escultura, un quadre; quan ens hem acabat el plat, o el menú, tampoc no queda res tal com ho havia planejat el cuiner (queda, tot sigui dit, una digestió per fer). És clar que la música es pot tornar a escoltar, tantes vegades com es vulgui gràcies a

²⁵³ Minuto 24'01'' (EA1).

²⁵⁴ Minuto 29'01'' (EA1).

la reproducció fonogràfica, i que el plat es pot tornar a menjar... però ja no seria indefinidament.

A part d'això, se m'acut que, fins que es va inventar la reproducció de la música, l'única cosa tangible d'una obra musical era una cosa que no era música, sinó la seva codificació: una partitura, que en certa manera, és com una recepta de cuina, és a dir, les instruccions per interpretar-la (o per cuinar-la).

Però quan penso en la nostra cuina, hi veig un element que em sembla que agermana totes dues matèries: el ritme. És, òbviament, un dels paràmetres sobre els que s'escriu i s'interpreta la música, perquè el ritme és la pulsio del temps, i la música és segurament la disciplina creativa que s'inscriu més en un decurs, en una durada temporal. Quan parlo de ritme i de temps, penso en tots els elements que hi podem relacionar: repeticions, successions, salts, remissions, acceleracions (i frenades), cadències, monotonia, regularitat, caos, ordre... I la cuina? Què té a veure amb el ritme? I penso aleshores en un menú degustació, i sobretot en un dels nostres, de menús, que comporten més de quaranta receptes una darrere l'altra. Una sèrie, doncs, una successió d'inputs que, per anar bé, han d'estar ordenats segons lleis temporals, rítmiques.

El menú degustació és la manera que hem triat per expressar la nostra cuina. Té prou durada i ofereix prou possibilitats com per explicar-nos, com per mostrar el nostre estil. Aquest menú degustació l'hem anat analitzant, depurant i perfeccionant amb el pas dels anys. Si en un principi pot ser que estigués compost d'un seguit de plats ordenats segons l'única llei de la cuina clàssica (entrants, peixos, carns, postres), amb el temps s'ha anat sofisticant, i el ritme s'ha convertit en una obsessió.

Així, el ritme d'un menú d'elBulli presenta tots aquests elements de què parlava: acceleracions, moments de relaxació, seqüències monotemàtiques que deturen el temps com si fos una cadència o una digressió... És molt possible que el primer tema en el que treballàrem si ara haguéssim d'idear un menú degustació nou, fos justament aquest, l'estructura del menú, la seva ordenació en el temps. Que això ho acostava més a la música? Suposo que no, que continuem tan lluny com abans. Però m'agrada pensar que, duent el ritme a taula, reflexionant-hi com si es tractés

d'un ingredient nou, d'una tècnica pròpia, hem aportat un element inèdit en l'acte de menjar.

Autoevaluación y más conclusiones parciales

Es el momento de cerrar capítulo. De reflexionar. De mirar todo lo que ha sucedido, subrayar y analizar. Es el momento en el que cierro las puertas a una parte de la investigación y comienzo una nueva. Estamos en el mes de febrero de 2012 y tengo pendiente todo el proceso de edición y producción del disco y del videoclip. Además no dejo de pensar en qué haré con el DVD de la grabación del concierto del Patriarca, aunque cada vez tengo más claro incluirlo en el propio libro/disco.

Mientras realizo este trabajo de investigación inicio nuevas propuestas artísticas. La vida no para. Tendré que analizar la superposición de estas propuestas.²⁵⁵ Comienzo ahora con un proyecto en torno a las mujeres y la Edad Media y tengo la sensación de querer huir de todo lo que estoy haciendo condicionado en parte por esta tesis. La propuesta artística motivó la investigación y ahora la propia investigación me condiciona esa propuesta. Tanto que me apetece huir del rigor histórico, del exhaustivo análisis, de la continua reflexión y argumentación. ¿Me provoca esa necesidad esta tesis? Siento que quiero ahora hacer algo distinto, algo que no requiera ningún porqué ni para qué. Al igual que me traslado desde la Edad Media al Barroco en mis proyectos artísticos me muevo ahora en otros extremos intelectuales, que son el de la argumentación de un proceso o el mismo proceso sin necesidad de ser argumentado.

El orden de trabajo en esta tesis me lleva a que los primeros capítulos que cierre sean éste y el anterior. El proceso artístico es el que se promueve en esta investigación y en el que más centrado estoy en estos momentos. Ahora sé que estoy cerca de cerrar el primer círculo, de los dos convexos que formarán esta tesis y en los que tendré que descubrir qué hay en ese espacio común que ambos

²⁵⁵ Lo dejo en el tintero. Lo haré en el apartado que denomino variaciones metodológicas.

comparten: entre la experiencia y el experimento. Mientras tanto pienso en cómo accederé a mi pasado, realizo entrevistas y pienso que lo primero que necesito es tomar un respiro. No creo que se pueda analizar pasado y presente en un espacio breve de tiempo. Me propongo reconstruir el cronograma y adaptar el método en cuanto a cuándo pararme a identificar ítems y comparar mi manera de acercarme al proceso artístico.

Me planteo realizar el primer análisis en el mes de mayo de 2012, cuando presente el disco. Será ese el momento en el que identificaré todos los ítems característicos de mi manera de acercarme a las ensaladas de Flecha y Cárceres. El momento en el que podré hablar de cuál ha sido el método característico para esa propuesta artística. Mientras tanto realizaré las acciones oportunas de evaluación de mi relato de vida y mi autobiografía. Pretendo que sea en septiembre de 2012 cuando pueda concluir ese apartado, el de la historia de mis procesos creativos. Todo ello en torno a la inauguración de la exposición de los XXV años de Capella de Ministrers. A partir de ese momento y con el espacio de casi medio año (desde mayo a octubre), me plantearé identificar ese proceso pretérito desde las herramientas de análisis que propuse para esta investigación. Una vez concluido ese análisis será la hora de hablar de variaciones metodológicas, tablas comparativas de coherencias y conclusiones.

También será ese el momento de realizar el resumen audiovisual que incorporo a esta tesis como anexo 11. Sobre ese resumen estoy pensando mucho y de él hablé también con el profesor Fernando Hernández cuando le realicé la entrevista. Vuelvo al concepto de incomplitud. “Es importante que anuncies en tu tesis que yo nunca podré llegar a tu experiencia. Mi escucha de tu música me llevará a un lugar que tú nunca has previsto”.²⁵⁶

De lo que se trata es de situarse en un clima, me decía el profesor Honorio Velasco, en el recuerdo común, para volverlo emotivo. “La reflexividad tiene este

²⁵⁶ Minuto 19’34’’ de su entrevista en <http://politube.upv.es/play.php?vid=51614> (EF1).

peligro de la artificiosidad”²⁵⁷ que convierte el asunto en un discurso frío, “es verdad, los recuerdos a veces son fríos pero se refieren a situaciones llenas de emoción y en el proceso creativo la emoción cuenta mucho, hacer aflorar esto no es fácil”.²⁵⁸ Es más importante una rememoración que un recuerdo y para eso necesito crear un clima. Rememorar más que recordar.

Sigo pensando cómo presentar mi propuesta audiovisual. Cómo la planteo. Mis intenciones en este momento serían las de hacer un proceso cronológico de cómo he ido realizando la tesis. Mostrar parte de lo que yo he vivido de manera ordenada en el tiempo, desde que comencé en marzo de 2011 hasta la exposición de septiembre de 2012. Un documento que me permita otra visión de mi vivencia, plausible de ser analizado. Lo voy a dejar para el final de la investigación y entonces tomar las oportunas decisiones al respecto.

Mientras continuo con el proceso surgen dudas. Los audiovisuales de las entrevistas no tienen la calidad que desearía, pero es que a veces es imposible situar al entrevistado en el sitio oportuno y con las condiciones ideales. Me tranquilizan comentarios de Honorio Velasco o Héctor Pérez al respecto. He de tomar esos documentos como trabajo de campo y mostrarlos así. Son herramientas de trabajo. No pretendo con ellos generar un producto audiovisual.

Sigo concentrado para no perderme en el camino. Me decía Álvaro Zaldívar en un *email* de 20 de febrero de 2012 (respecto a la entrevista que realicé a Honorio Velasco):

Me da miedo que te pierdas en reflexiones sugestivas más propias de un ensayo (que multiplica las preguntas... añades la idea de pureza, de historia, de recreación, de funcionalidad ...) que de una tesis, que es lo tuyo, y que debe terminar contestando, afirmando... Tu trabajo, por lo que yo entiendo, y para que de verdad se termine y se pueda presentar ante un tribunal con seguridad de éxito, se ha de centrar en la demostración registrada, analítica, de "tu método" y la

²⁵⁷ Minuto 7'22 en <http://politube.upv.es/play.php?vid=51741> (EH2).

²⁵⁸ Minuto 7'34 en (EH2).

coherencia del mismo en diferentes montajes y trabajos de tu trayectoria profesional y en especial en el proceso de las ensaladas que has elegido como término de comparación ...

Y le contestaba al día siguiente:

No tengas miedo... No me perderé... Tengo, marcado por ti, claro el horizonte. Las entrevistas semidirigidas corren este riesgo, que oportunamente será evaluado en la tesis. Dejar hablar fue mi intención y muchas veces se iba la conversación por otros derroteros. Pero en esencia creo que conseguí lo que no tenía. Espero poderlo poner por escrito claro y conciso.

Conforme voy avanzando con la tesis aparecen nuevas propuestas que invitan a ser incluidas en este trabajo. Conocer más gente, contarles el proyecto, descubrir nuevos procesos artísticos, tener más vivencias. Una tesis podría ser la vida misma. He de ratificarme en la acotación. Llegar hasta donde tenía previsto. Cerrar herméticamente las ventanas para que el experimento no se contamine. Está bien tener estos momentos de dudas, sobre todo si de ellos salgo más convencido de lo que pretendo con esta investigación.

He cerrado dos importantes apartados de la tesis. En ellos he incluido entrevistas, reflexiones, ensayos, conciertos, ponencias y congresos. Son muchas las experiencias vividas y muchos los sentimientos y sensaciones. En general me siento satisfecho con el trabajo que estoy realizando y a gusto con el método y las herramientas. Tengo la sensación de que mi propuesta de investigación se aleja cada vez más de lo musical en busca del método. Pero todo es uno. No existiría la posibilidad de observarme si no existiese un motivo. Y el motivo es la esencia de mi trabajo. No quiero perder de vista el objeto de esta investigación y la gratitud que con el tiempo le voy manifestando. Aprendo, evoluciono, reflexiono, promuevo, implico, comunico, comparto.

Pienso. Siempre desde ese pasado que provoca nuestra existencia, desde esa influencia de lo inexistente (lo pretérito) pero aun tangible, desde el respeto a

todos aquéllos que, antes que nosotros, sintieron, tocaron, cantaron, evolucionaron, reflexionaron y compartieron. Ellos también forman parte de esta investigación y a ellos cada vez les estoy más agradecido.

LA GRABACIÓN DEL CONCIERTO, EL DISCO Y EL VIDEOCLIP

Terminó una etapa importante de mi investigación. Ahora comienza un trabajo distinto al de los ensayos y conciertos. Viene el momento de registrar el disco y el videoclip una vez terminados los conciertos y grabado el último que ofrecimos en Valencia.

Pienso que igual sale algún otro concierto y, si es así, no pretendo introducirlo en este proceso de investigación autoetnográfico en el que la temporalidad incide de manera directa en cada acción que emprendo. Seguro que resultaría interesante ver cómo actúo ante una nueva propuesta de concierto una vez el disco está ya grabado, pero he de delimitar espacial y temporalmente esta investigación.

¿Y del disco y la grabación sonora? ¿Qué importancia tiene en el proceso de investigación y qué valor se le da por parte de la musicología? ¿Cómo me afecta el ser consciente de la importancia que tiene la grabación sonora como proceso artístico? La verdad es que por mucho que siempre me ha interesado este tema he podido encontrar pocas referencias bibliográficas que lo aborden. En concreto son:

- Leech-Wilkinson, Daniel. 2009. *The Changing Sound of Music: Approaches to Studying Recorded Musical Performance*. London: Charm. También se puede ver en <http://www.charm.kcl.ac.uk/studies/chapters/chap1.html>.
- Lorenzo Arribas, Josemi. 2011. El Códice Calixtino. Recreación musical y recepción discográfica de la sonoridad románica. En *El*

Codex Calixtinus en la Europa del siglo XII. Música, arte, codicología y liturgia. Simposium coordinado y actas del congreso celebrado en León en julio de 2010, editadas por el INAEM bajo la supervisión de Juan Carlos Asensio.

El estudio de las grabaciones en los conservatorios de música no es habitual. En mi caso particular sólo recurrí a ellas en mis estudios de etnomusicología y como ejemplo sonoro en clases de estética o historia de la música. Pero está claro que el disco y su contenido puede formar parte como texto de un proceso de aprendizaje.

The idea of studying performances, in the plural, may seem strange. Studying music has generally meant either studying performance, at a conservatory for example, or studying musical works and ideas about music, as typically happens in universities. But why would we study performances? Are they worth studying? Are they not too ephemeral, too unpredictable, too whimsical to teach us anything useful about music? Or, in the case of studio recordings, too artificial? And anyway, how would we do it? Would it involve taking that analytical and historical approach to music that universities have fostered and applying it to performance? Or is it something that conservatory students would do by listening in order to refine their own playing or singing? And why would it be interesting? Surely it's the work itself that deserves our attention, not what some performer has done with it. (Leech-Wilkinson, 2009: 1)

Al escuchar un programa que se ofrece en un disco la actitud del oyente no es la misma que en un concierto en directo. Al grabar un disco he de ser consciente que el resultado requiere de elementos no necesariamente indispensables para cuando se toca en directo. “Grabar implica no solo una lectura de un conjunto de piezas, sino la *escritura* de un nuevo texto, pues se hace pública una versión, y esto tiene más importancia que la que aparenta” (Lorenzo, 2011: 192).

Soy consciente, en el momento de grabar, de los elementos comerciales que influyen en la producción del disco. No es objeto de esta tesis entrar en estos conceptos pero sí lo es desde el punto de vista de que mi actitud puede cambiar al respecto de cómo actuar al grabar (el DVD, el disco o el videoclip). También en lo referente a cómo me influye grabar pensando en lo que quiero del disco. “La discografía se pierde en excesos de cara a conseguir el éxito comercial fácil” (Lorenzo, 2011: 194). Pero, en consonancia con la teoría de la literatura, me parece muy interesante atender al concepto de la recepción de la música grabada, “donde el oyente interpreta los significados del texto basándose en su bagaje cultural individual y experiencias vividas” (Lorenzo, 2011: 195).

El recordar está presente en las grabaciones. Me refiero a aquello que comentaba con Honorio Velasco en su entrevista sobre crear un clima, incluso para mí mismo, permitiendo que “el recuerdo me vendría más rico de detalles”.²⁵⁹ Se llega incluso a olvidar la situación auditiva en la que se está. De lo que se trata es de situarse en un clima, el recuerdo común, para volverlo emotivo. “La reflexividad tiene este peligro de la artificiosidad”²⁶⁰ que convierte el asunto en un discurso frío, “es verdad, los recuerdos a veces son fríos pero se refieren a situaciones llenas de emoción y en el proceso creativo la emoción cuenta mucho, hacer aflorar esto no es fácil”.²⁶¹ Es más importante una recordación que un recuerdo y para eso necesito crear un clima. Recordar más que recordar. Todos tenemos recuerdos sobre los momentos históricos, bien sea venidos de la lectura, el cine, la conversación, la enseñanza o los documentales. El disco recuerda estas situaciones. Es ese el sentido que me interesa con un disco, atendiendo la recepción de la música desde la pragmática y la semiótica.

There were a few academic studies of recorded performances before modern times. Louis P. Lochner quotes perhaps the first analysis of a performer’s style from recordings, made in 1916 by Eugene Riviere Redervill who examined Fritz Kreisler’s vibrato. Several studies by Carl Seashore’s research group at the

²⁵⁹ Minuto 6’08 en <http://politube.upv.es/play.php?vid=51741> (EH2 II parte).

²⁶⁰ Minuto 7’22 en (EH2 II parte).

²⁶¹ Minuto 7’34 en (EH2 II parte).

University of Iowa in the 1920s took records as their sources of data, partly on the grounds that it enabled others to repeat their experiments exactly. But musical academia has on the whole, at any rate until recently, taken a fairly dim view of recordings. Robert Philip tells how, when he ‘wrote to the professor of music at Oxford, Sir Jack Westrup, to ask whether I might be able to do [research on recorded performance] at Oxford, he replied, “I feel bound to tell you that I could not recommend this topic to the Faculty as appropriate for research”. Partly, this is because performance has traditionally, among musicologists, been looked down upon. Musicologists, as I have suggested, were thought to understand, performers merely to do. And that snobbery is still very obvious in the relative importance in the academic mind of learning about music, of playing it and of listening to it on disc. In universities playing is often a bonus, a way of getting good marks for an extra skill if you have it. Listening to recordings is considered to be a kind of shortcut to study, saving students the bother of reading scores. (Leech-Wilkinson, 2009: 18).

Al respecto tengo siempre presente la importancia que tiene registrar una obra, o que puede tener para el estudio en un futuro académico. También lo soy de que mi intervención en el disco no dañará nunca el original que interpreto. Diferencia sustancial con las artes plásticas. “Las transcripciones, la discografía... no dañan el original, que en su pura materialidad puede que ni siquiera el intérprete no lo haya visto nunca. Pero precisamente porque *no pasa nada* las tentaciones están a la vuelta de la esquina” (Lorenzo, 2011: 196).

Programas monográficos, reconstrucciones litúrgicas o funcionales y programas temáticos. Tres maneras de aproximarse a confeccionar un disco o un programa de concierto. La decisión en torno a las ensaladas ha sido la de generar un programa monográfico y temático (por la forma musical o poética).

Durante todo el proceso de preparación de la producción del libro/disco son muchas las decisiones que se van tomando sobre forma y contenido. Recibía, el 9 de enero de 2012, este *email* de Maricarmen Gómez:

Verás que he aprovechado el texto que escribí para el programa de las *ensaladas*,

con algún pequeño retoque en función del CD. El resto lo he añadido pensando en las características de los libro/disco que venís editando. Habría que ilustrar todo esto con cuidado, con imágenes del emperador Carlos V, Solimán el Magnífico, la Valencia del Renacimiento (busco luego vista y te la envío, si la encuentro), el palacio de los duques del Infantado, en Guadalajara, el duque de Calabria, de batallas habidas en el siglo XVI, en las que intervengan los ejércitos españoles, de la portada del impreso de las *ensaladas* y cosas parecidas. Se trata de crear un contexto visual al texto y música, que es su necesario complemento.

Es interesante la idea de aportar las imágenes que cita la profesora Muntané y agradezco su interés y complicidad en el proyecto. Junto a este *email* me mandaba el texto para acompañar la música del disco y que inserto a continuación:

BATAILLE EN ESPAGNOL

“Ensaladas” de Mateo Flecha el Viejo y Bartolomé Cárceres (siglo XVI)

“De entre todos los compositores españoles del Renacimiento que compusieron en lengua vernácula, el más conocido es, qué duda cabe, Mateo Flecha el Viejo (Prades, Tarragona, 1481?- Monasterio de Poblet, Tarragona, 1553?). Tanto hoy como antaño su fama se debe a ciertas composiciones suyas que llevan títulos tan llamativos como los de *La Justa*, *La Bomba* o *La Viuda*, que pertenecen a un género literario-musical llamado *ensalada*. Quien mejor define qué es una ‘ensalada’ es Juan Díaz Rengifo en su *Arte poética española* (Salamanca, 1592, cap. 64), que data de cuando el género había entrado en decadencia aunque siguiese siendo del gusto de algunos sectores de la sociedad hispana –la de España y la de Hispanoamérica–. Dice Rengifo que “ensalada es una composición de coplas redondillas, entre las cuales se mezclan todas las diferencias de metros no sólo españoles, pero de otras lenguas sin orden de unos a otros al albedrío del poeta; y según la variedad e las letras se va mudando la música”. En otras palabras, la ensalada es un *collage* que ensambla elementos poético-musicales de origen muy diverso en un todo unificado.

A la vista de la obra de Pablo Picasso y George Braque, cuando las ensaladas de Mateo Flecha volvieron a sonar unos cuatrocientos años después de que el compositor

hubiese fallecido, gracias al renacido interés por la recuperación de la Música antigua, sorprendieron al público por su modernidad en un sentido plástico, y agradaron sin reservas porque responden a ese realismo tan hispano que encuentra su equilibrio en la producción sacra en latín de los grandes compositores españoles del Renacimiento.

Cuando las ensaladas de Mateo Flecha sonaron por vez primera en casa de sus patronos, también debieron llamar la atención por su modernidad, aunque en un sentido bien distinto al de los siglos XX-XXI: en primer lugar porque a pesar de que su argumento coincidía, en términos generales, con el de los villancicos navideños, duraban al menos tres veces más. En segundo lugar porque las citas que incluyen, a modo de guiños de complicidad con el oyente, eran cosa más bien del teatro. Finalmente porque una ensalada venía a ser lo más parecido a una representación pastoril de temática navideña, sólo que los diálogos hablados aparecen sustituidos por la intervención de un coro.

Flecha, sobre los comienzos de cuya carrera se sabe muy poco, entró en contacto en 1527 con el entorno cultural de los duques de Calabria, en Valencia. Fue allí donde, tras algunos ensayos previos en el género, compuso su primer éxito, la ensalada *El Jubilate*, dentro del ambiente de euforia hispano-germana que siguió a la batalla de Pavía (febrero de 1525) en la que el rey de Francia, Francisco I, fue apresado por las tropas del emperador Carlos V.

Decir que Flecha de la noche a la mañana se convirtió en un compositor de fama sería exagerar las cosas, pero hubo quien se interesó por sus servicios antes o después de que escribiese una nueva ensalada de exaltación patriótica, *La Guerra*, ya en pleno dominio del que sería su lenguaje musical tras la toma de contacto con la producción de Clément Janequin (c.1485-1558). Ese alguien no fue otro que el Gran duque del Infantado, don Diego Hurtado de Mendoza, cuya corte en Guadalajara se distinguió por marcar el tono del lujo y la elegancia de la nobleza española.

En *La Guerra* Flecha juega por vez primera con la oposición entre el Bien y el Mal valiéndose de las figuras de Cristo, símbolo de Carlos V, y Luzbel, símbolo del sultán otomano Solimán el Magnífico, obligado a levantar el sitio de Viena poco antes de que don Carlos fuese coronado emperador en Bolonia en febrero de 1530. Su argumento invita a emparejarla con otra de las ensaladas de Mateo Flecha, *La Justa*, que en la época fue su obra más conocida, además de ser la única que fue editada en el extranjero bajo el

título de ‘La Batailla en Spagnol’ (*Le difficile des chansons*. Lyon, Jacques Moderne, 1544). *La Justa*, que como *La Guerra* es deudora de *La Guerre* de Janequin, insiste en contraponer las figuras de Luzbel y Cristo, con sus versos cortos, entrecortados diálogos y exclamaciones de todo tipo subrayadas por una música cambiante y descriptiva salpicada de citas, trece en total, un número que sólo superaría *La Viuda*. Entre ellas llama la atención un estribillo, “¡Que tocan alarma, Juana! / ¡Hola, que tocan alarma!”, que es aquel a cuyo son se divulgó un romance que narra el asedio de Viena el 3 de septiembre de 1529 por las fuerzas de Solimán el Magnífico, y su fin cuarenta y dos días después ante el acoso del ejército imperial. Apenas transcurridos dos años volvieron a desatarse las hostilidades con Solimán, que amenazaba invadir con su poderoso ejército Austria y Hungría. Mientras la armada imperial derrotaba al turco en el Mediterráneo, Carlos V entraba en Viena el 23 de septiembre de 1532, forzando al ejército enemigo a la retirada. La tentación de vincular *La Justa* con un hecho bélico de fundamental importancia estratégica para Europa occidental resulta muy atractiva, y si es así *La Justa*, que concluye felicitando las Pascuas y el Año Nuevo a los oyentes, tiene posibilidades de haberse estrenado en la Navidad de 1532 o en la del año siguiente.

En 1539 y hasta octubre de 1541 Flecha volvía a estar en Valencia, buscando el favor del duque de Calabria, don Fernando de Aragón, y en particular el de su segunda esposa, la riquísima y muy culta Mencía de Mendoza, en cuya biblioteca privada figuraría una excepcional colección de ensaladas del maestro incluida acaso la última de todas, *La Viuda*. Repleta de alusiones autobiográficas, éstas nos hablan del hombre que ha conocido el éxito, que de nuevo anda en busca de un puesto de trabajo digno de su persona que pensó hallar una vez más en Valencia, en su catedral antes que en la corte virreinal, sabedor del gusto italianizante del duque de Calabria que poco tenía que ver con el de un Flecha, representativo de ese gótico isabelino tan característico del Renacimiento español.

La Música, alegoría en *La Viuda* del propio Flecha que a la vez juega con veladas alusiones a la condición de tal de Mencía de Mendoza, plantea “querrela criminal” contra el cabildo de Valencia, que le asignó un salario impropio de su valía, y en general contra “el vulgo”, por atender antes, como dicen algunos de sus versos, “al tintín de guitarrilla / que a lo que es por maravilla / delicado”, léase el propio trabajo del compositor (y poeta). Difícil situación que Flecha acepta con una mueca extraordinaria a la manera de un

cómico: “Toca, toca, toca, / con el pie se toca la toca / la Juana Matroca”, dice el cantar con “disparate” con el que pone punto y final a sus quejas.

Si hoy en día se conoce la producción de Mateo Flecha es gracias sobre todo al impreso de *Las Ensaladas* (Praga, Jorge Negrino, 1581), de cuya edición se ocupó su sobrino y homónimo, Mateo Flecha el Joven (c.1530-1604), capellán imperial, abad de Tihany (Hungría) y también compositor, que aparte de ocho ensaladas de su tío incorporó a la edición algunas de otros autores, entre ellas una de Bartolomé Cárceres, *La Trulla*. Cárceres, canónigo de la colegiata de Gandía que en la década de 1540 fue miembro de la capilla del duque de Calabria, tuvo muy en cuenta en sus ensaladas el modelo de Flecha aunque su estilo sea mucho más diáfano que el del viejo maestro.

Frente a una elaboración cada vez más sofisticada, por parte de Flecha, de los materiales que sirven de base a sus ensaladas, insinuados antes que expuestos en su integridad, Cárceres se inclina por encadenar distintas piezas o fragmentos, casi siempre precedidos por una introducción dialogada con predominio del contrapunto imitativo. En *La Trulla* se insertan hasta doce piecicillas, tan independientes la una de la otra que podría prescindirse de cualquiera de ellas sin que afectase al conjunto de la obra. En las ensaladas de Flecha el interés radica, por el contrario, en su habilidad para integrar el repertorio cancioneril en un todo fuera del cual perdería por completo su sentido.

Aunque la historia de la ensalada prosiga en el siglo XVII, el género se confunde con el del villancico, lo cual supone un regreso a sus orígenes hasta el punto de que se hace difícil diferenciar uno del otro. Donde más se aprecia musicalmente su evolución es en un grupo especial de villancicos a los que se denomina ‘negrillas’ en base a sus protagonistas, por lo general de raza negra. Este denominémoslo subgénero fue especialmente cultivado en Hispanoamérica y cuenta como precedentes más directos las ensaladas *La Negrina* de Flecha el Viejo y su homónima de Bartolomé Cárceres”.

“Ingredientes”

La Justa de Flecha

1) “Para ti la quiero” (v. 16-18): estribillo no identificado. 2) “Cata el lobo do va” (v. 30-33): estribillo de una canción que Francisco Salinas utiliza como ejemplo en su *De*

musica libri septem (Salamanca, 1577). Cervantes alude a ella en el *Coloquio de perros*, una de sus *Novelas ejemplares*, y Lope de Vega en su comedia *El despertar a quien duerme*. **3)** “*Super astra Dei*” (v. 38-40): cita del profeta Isaías [Is 14, 13-14]. **4)** “*Fanfan, frelerele, raron*” (v. 49): tanto la letra como la música remiten a diversos pasajes onomatopéyicos de *La Guerre* de Janequin. **5)** “Si con tantos servidores” (v. 58-60): cantar al que también alude Luís Milán en la jornada sexta de su novela *El Cortesano* (Valencia, 1561). **6)** “*Laboravi in gemitu meo*” (v. 66-68): es cita literal del Salmo 6,7. **7)** “¡Que tocan alarma, Juana!” (v. 75-76): en un pliego suelto impreso en Granada en 1568 figura un romance anónimo referido al asedio de Viena en 1529 por las tropas de Solimán el Magnífico y su derrota por las de Carlos V, escrito para ser cantado al tono de “Que tocan alarma”. El poeta portugués Falcao de Resende (†c.1600) se inspiró en este romance para escribir otros dos. En el primero, sobre el referido episodio bélico, el estribillo “Hola, hola, que tocan alarma” se va repite a lo largo de toda la pieza poética. El segundo, que celebra la victoria frente al turco de las tropas capitaneadas por don Juan de Austria en la batalla de Lepanto (1571), era para cantar “por a toada do romance velho que diz ‘Hola, hola, que tocan alarma, Juana’”. **8)** “Buscad de hoy más, pecadores” (v. 86-89): es adaptación a lo divino de una copla que recoge, con su glosa, el *Cancionero llamado Flor de Enamorado* (Barcelona, 1562). La canción de la que procede este estribillo llevaba música, según lo que refiere uno de los personajes del *Auto chamado do mouro encantado* de Antonio Prestes –“Não vistes vos ja cantar ‘Que no son amores?’, amo”–. **9)** “Mala noche habéis de haber” (v. 95-98): estribillo desconocido. **10)** “*Ecce qui tollit peccata mundi*” (v. 104): es cita del Evangelio según San Juan [Io 1,29]. **11)** “*Virgo Maria*” (v. 108-109): la música que acompaña a estos versos se inspira en la melodía gregoriana que corresponde a las palabras “Virgo María” con las que concluye la antífona *Salve Regina*, en primer modo. **12)** “*Sitio! Sitio!*” (v. 112): vuelve a ser cita del Evangelio según San Juan [Io 19,28]. **13)** “*Laudate Dominum omnes gentes*” (v. 136-137): cita literal del Salmo 116,1.

La Viuda de Flecha

1) “La viuda se quiere casar” (v. 1-10): cantar que glosan poetas como el toledano Sebastián de Horozco (c.1510-1580) en su *Teatro universal de proverbios* o el valenciano Juan Fernández de Heredia (c.1480-1549), que lo cita al final de un poema que dedicó a la viuda del vizconde de Chelva. **2)** “*Facta est quasi vidua*” (v. 11-12): es cita de la

primera de las Lamentaciones del profeta Jeremías [Ier 1,1]. **3)** “¿Qué fue del papa León?” (v. 21-26): versos inspirados en otros de las *Coplas por la muerte de mi padre* de Jorge Manrique (1440-79). La melodía con la que se acompañan parece parodiar la que utiliza Alonso Mudarra en su versión para canto y vihuela de los doce primeros versos de las coplas manriqueñas (*Tres libros de música en cifra para vihuela* (Sevilla, 1546), núm. 57). **4)** “Que fuiste la mejor lanza” (v. 32-33): alusión al romance del conde Dirlos, compuesto a fines del siglo XV y varias veces reimpresso a lo largo del XVI. **5)** “Qué marido perdí, mezquina” (v. 34-35): estribillo no identificado. **6)** “Arzobispo de Toledo” (v. 36-37): uno de los *Refranes que dicen las viejas tras el fuego*, atribuidos al Marqués de Santillana (1398-1458), viene a coincidir con el que cita Flecha. Glosado por Horozco en su *Teatro universal de proverbios*, Lope de Vega hace cantar a uno de los personajes que intervienen en *Las dos bandoleras*, primera de sus *Doce comedias nuevas* (Barcelona, 1630), un estribillo parecido. **7)** “Agora que la quería” (v. 41-43): alusión al romance por la muerte de Durandarte. Comparte la melodía con la versión de este romance que da Luís Milán en *El Maestro* (Valencia, 1536). **8)** “Viuda enamorada” (v. 47-49): estribillo sin identificar. **9)** “Que no diré yo” (v. 53-56): la ensalada con la que concluye el *Auto chamado dos físicos* de Gil Vicente (1465-1536?), que figura interpretan cuatro cantores, cita un cantar parecido. **10)** “De iglesia en iglesia” (v. 57-59): la melodía de estos versos puede que derive de aquella otra que cita Francisco Salinas en el *De musica* con la letra “Monjita en religión / me quiero entrar/ por no mal maridar”. **11)** “Toca, toca, toca” (v. 75-77): alude a Juana Matroca, que en su día debió ser un personaje conocido en Valencia. También se refiere a ella el poeta y notario valenciano Andreu Martí (†c.1566) en sus *Consells y bons avisos, dirigits a una noble senyora Valenciana novament casada*. **12)** “Nunca fuera caballero” (v. 86-87): alusión al romance sobre *Lanzarote y el orgulloso*. Luís Milán lo cita por dos veces en *El Cortesano* (jornadas segunda y sexta). **13)** “Guárdame las vacas” (v. 92-93): célebre composición del siglo XV sobre la que compusieron diferencias –variaciones– la mayoría de los vihuelistas y organistas españoles de fama del siglo XVI, entre ellos el célebre Antonio de Cabezón. Su estribillo fue glosado por infinidad de poetas y literatos, entre los que no falta Juan Fernández de Heredia. **14)** “*Custodi nos, Domine*” (v. 94-97): es cita del Salmo 16,8, cuyo último versículo –“Sub umbra alarum tuarum protege me”– aparecía grabado en el reverso de las monedas conmemorativas del comienzo del reinado de los Reyes Católicos.

La Trulla de Cárceres

1) “Qué queréis que os traiga” (v. 15-37): estribillo que es adaptación a lo divino de otro que dice “¿Qué queréis que os traiga, delicada, / qué queréis que os traiga?”. 2) “Dame del tu amor, señora” (v. 47-56): probable glosa de un *cosaute*, género poético-musical que estuvo de moda en el siglo XV. 3) “Solo, solo” (v. 63-88): estribillo que debió cantarse en alguna representación dramática; lo glosa, entre otros, Fernández de Heredia. 4) “Nào me quer casar miña mai” (v. 96-106): el protagonista de las *Cortes de Júpiter* (1521), del portugués Gil Vicente, canta una variante de este estribillo. 5) “Tau garçó, la durundena” (v. 112-156): estribillo de una canción cuyo original se desconoce. 6) “Maria etxandrea” (v. 166-179): tampoco se conoce el de esta otra canción, en vasco, ni el de la siguiente, en valenciano. 7) “Lleva’t en l’albeta” (v. 187-208). 8) Pavana (v. 222): danza cortesana de origen italiano que estuvo de moda en el siglo XVI, a la que suele seguir una gallarda como es aquí el caso. 9) Gallarda (“¡Sus, sus!”, v. 223-258): fue una danza muy popular en Europa en el Renacimiento; contrasta rítmicamente con la pavana. 10) “Qué de mí, qué de vos, mi Hijo” (v. 268-285): el estribillo es adaptación a lo divino de una canción que recogen tanto el *Cancionero* de Hernando del Castillo (1511) como el *Cancionero sevillano de Nueva York*, que data de fines del siglo XVI. Los versos 282-285 citan sendos versículos del Magnificat, el segundo con una melodía que deriva de la gregoriana en primer modo. 11) “Si dixeren digan” (v. 286-295): el Cancionero Musical de Palacio (Madrid, Palacio Real, Ms 1335) lleva una composición anónima a cuatro voces que glosa una variante del estribillo: “Si lo dicen, digan, / alma mía, / si lo dicen, digan” (CMP 193). La melodía que utiliza Cárceres deriva de la entonación del Magnificat en modo primero. 12) “*Gloria Patri, et Filio*” (v. 296-300): doxología con la que finaliza el canto de los salmos y el Magnificat; salvo la entonación inicial, la reproduce el manuscrito M 1166/1967 de la Biblioteca de Catalunya que la atribuye al autor de *La Trulla*.

La Negrina de Cárceres

1) “A madre, reina y doncella” (v. 22-23): no se conocen otras fuentes. 2) “¡Ah pía!” (v. 32-43): íbidem. 3) “Miralaridón” (v. 49-51): íbidem. 4) “De la habbi de huitimus” (v. 59-64): íbidem. 5) “Tanc soc negrina” (v. 68-70): íbidem. 6) “Yamana, yamana” (v. 77-95): el Joan Branca al que se alude también aparece en *La Negrina* de Flecha. 7) “*Non clamabunt in gutture tuo*” (v. 99): es cita del Salmo 113B,7.

Las fuentes

La Justa: Las Ensaladas (Praga, 1581), núm. 6; *Le difficile des chansons* (Lyon, 1544), núm. 1; Barcelona, Biblioteca de Catalunya, M 588/1 núm. 7; ibidem, M 588/2 núm. 19; Madrid, Biblioteca Nacional de España, Ms 3876/34-35 núm. 1; Palma de Mallorca, Biblioteca Bartolomé March, Ms 6832 núm. 74; Miguel de Fuenllana, *Orphenica lyra* (Sevilla, 1554), núm. 155 (adaptación para voz y vihuela).

La Viuda: Las Ensaladas, núm. 7.

La Trulla: Las Ensaladas, núm. 10; Barcelona, Biblioteca de Catalunya, M 588/1 núm. 9.

La Negraína: Barcelona, Biblioteca de Catalunya, M 588/2 núm. 5.

Música editada por Maricarmen Gómez y publicada por el Institut Valencià de la Música (Valencia, 2008)”

Éste será el texto que acompañará el disco libro, escrito por Maricarmen Gómez Muntané. Creo conveniente reproducirlo en el cuerpo de la tesis por la información que desvela respecto a contenido y fuentes y por lo que puede significar para una posterior evaluación.

En el capítulo correspondiente a edición y producción detallaré ese proceso y mis vivencias respecto al disco, el DVD y el videoclip. Al mismo tiempo incorporo un texto mío, no muy habitual en mis discos, pero que por la participación de Ferran Adrià he creído conveniente incluir. He aquí el texto:

Inmerso en el proceso de estudio del repertorio de este disco siempre me pareció más que curioso presentarlo como *ensaladas*. En un sentido general el vocablo hace referencia a una mezcla de hortalizas aderezada y en lo que nos atañe, su sentido figurado, a una composición poética que integra versos de otros poemas conocidos o que combina métricas diferentes. Así comprendemos el significado que encierra esta

denominación en lo musical y que navegó por la historia arrojando influencias del *villancico* hasta su consolidación como género de la mano de Mateo Flecha *el Viejo*.

En el ámbito musical, ensalada es el nombre que daban los músicos españoles del siglo XVI a una composición vocal polifónica en la que se mezclaban los géneros religioso y profano, idiomas o dialectos y otros componentes. De modo que en la ensalada musical, en lugar de ingredientes gastronómicos, se mixturaban estilos y lenguas, amalgamando además lo cómico, lo serio, lo popular y lo épico. El resultado es un género literario-musical –y quizás escénico– propiamente hispano. Los estudiosos la relacionan con el *quodlibet* (del latín *quod*, qué, y *libet*, placer), composición polifónica alemana que combina diferentes textos y melodías populares en contrapunto, haciéndose también referencia a un estilo madrigalesco con elementos heterogéneos. Las ensaladas se cantaban generalmente en Navidad para diversión de los cortesanos, que habrían de disfrutar enormemente de la alternancia de sus ritmos, pasando de lo dramático a lo cómico y de lo pícaro a lo épico; y por supuesto con su representación escénica, si es que se representaban, trascendiendo así del simple entretenimiento con su mensaje crítico. La popularidad del género en la época la podemos ver incluso en *El Cortesano* de Luis Milán cuando en la sexta jornada le responde Doña Iseo a Don Diego: *Vos no sois mi don Tristán, que pasó la mar salada, mejor sois para ensalada, de truhan*.

El título de este disco, *Batailla en spagnol*, hace alusión a la denominación que ofrece Jacques Moderne a la ensalada *La Justa* en su edición de Lyon de 1554 (*Le difficile des chansons. Second livre contenant XXVI Chansons nouvelles a Quatre parties*). Pero no por usar ese título las ensaladas dejan de serlo. La originalidad del término para este género musical me provocó el interés por conocer la opinión de un *cocinero* sobre el aderezo entre música y gastronomía. Entonces, qué mejor que hablar con Ferran Adrià. Con su manifiesta sensibilidad para entrelazar los sentidos por la comida le entretuve una tarde para que me escribiese sobre eso, sobre música y cocina. Me sugirió el ritmo, la estructura y su ordenación en el tiempo.

Para el entorno social y musical de la Corte del Duque de Calabria y Germana de Foix, virreyes de Valencia *simul et insolidum*, y a sus ensaladas musicales, encontraremos el texto de Maricarmen Gómez Muntané.

* * * * *

La grabación del concierto se hizo en directo el 19 y 20 de diciembre. El día 9 de enero realicé la edición de audio para que se empezase a montar la edición del vídeo. Ya comenté que dependía de cómo quedase esa edición para tomar decisiones respecto a qué hacer con la misma.

El videoclip me lleva de cabeza. Ya desde hace unos meses venimos preparando la acción de manera específica. Empezó todo con una reunión el 23 de noviembre de 2011 con el Taller Audiovisual de la Universidad de Valencia (TAU) en la que se manifestó la intención de realizar tanto la grabación del concierto del Patriarca como la confección de un videoclip. Como el concierto era el 20 de diciembre, aparcamos el tema del videoclip para después y así empezamos a trabajar sobre el mismo con una visita a la Lonja el día 26 de diciembre, en donde hicimos la localización de espacios y definimos un poco las líneas artísticas y el contenido del audiovisual. El próximo día 12 de enero tenemos una reunión técnica para definir la grabación que haremos en La Lonja.

Respecto al disco todo está a punto para comenzar la grabación. Serán tres días: viernes 13, sábado 14 y domingo 15 de enero en la iglesia de Santa María de Requena. El proceso de grabación y todo lo que vaya sucediendo lo narraré a continuación. Después, en el capítulo 10, hablaré del proceso de producción del propio disco, el videoclip y el audiovisual y sobre todo cómo me afecta en mi trabajo, qué me influye, qué decisiones tomo al respecto, cómo lo valoro, qué espero y qué pretendo con cada una de estas ediciones.

El DVD del concierto del Patriarca

El contenido del DVD comenzó con la edición del audio. Para ello me basé sobre todo en la grabación del concierto y no en la del ensayo general del día anterior, aunque no tuve más remedio que corregir algunos errores cogiendo material de ese primer ensayo.

El día 9 de enero de 2012 me dediqué a editar la parte de audio de ese concierto en compañía del técnico de sonido Jorge Bastidas. Me gusta la calidad de sonido y la interpretación, casi está a nivel de disco y quedo contento con el resultado. Paso el resultado de esta edición al TAU (Taller Audiovisual de la Universitat de València) para que empiecen a trabajar con la edición del concierto en directo que ofrecimos en la iglesia del Patriarca de Valencia el 20 de diciembre de 2011.

El disco

El momento de la grabación es muy importante.²⁶² Ya desde el inicio de mi carrera me propuse registrar todos los proyectos que pudiese y así ha sido. Alguno se ha perdido en estos 25 años, pero casi todos los proyectos musicales que he emprendido han visto su disco. Pretendía así dejar constancia de un trabajo en un soporte que perdurase. Me alegro de haber tomado esa decisión y poder disponer ahora de “mi historia” discográfica en forma de colección de registros sonoros de muchos proyectos musicales que he abordado con Capella de Ministrers.

Primer día de grabación

Llega el día que empezamos a grabar. Estamos en Requena (Valencia) el viernes 13 de enero de 2012. Iglesia de Santa María. Hace frío. Empezamos a las 15 horas hasta las 18. De estas 3 horas dos han sido sólo para establecer la toma de sonido. Después desde las 18’30 a las 20’30 y de las 22 a las 23’45. Un primer día con más de 8 horas de grabación. Intenso. La sensación que tengo es de ser la primera vez que llegamos a grabar con un repertorio tan ensayado y tocado en concierto. Es de agradecer. Me da tiempo a corregir y profundizar en pequeños detalles.

²⁶² Diversos fragmentos del proceso de grabación del disco en Santa María de Requena se pueden visualizar en el repositorio *politube* <http://politube.upv.es/play.php?vid=51590> (CD1), <http://politube.upv.es/play.php?vid=51591> (CD2) y <http://politube.upv.es/play.php?vid=51592> (CD3). El disco y el videoclip del libro/disco de las ensaladas se adjuntan a esta tesis.

Técnicamente todo está en su sitio. Por mi parte tengo que estimular a los artistas, es fundamental esa actitud, mi atención a cada uno de los músicos. Mi exigencia les hace estar atentos e implicarse más en la grabación. Se ve buen ambiente e intento que siga así, distendido, sin agobios, con “frescura”.

Pienso sobre todo en no cansar a los cantantes para que estén a gusto. Insisto en matices como la articulación del texto, contrastes y carácter expresivo de la música... estoy atento, exijo atención y percibo la respuesta en forma de música. Hoy acabamos bien y he acabado con el objetivo que me propuse de grabar la ensalada *La Trulla*.

Segundo día de grabación.

Sábado 14 de enero. Comenzamos a las 10'45 horas puntuales. Hoy me propongo grabar a Flecha, *La Justa* y *La Viuda*. El día para mi ha sido muy pesado. Estoy resfriado y se nota a la hora de trabajar. Sin embargo, todo va fluyendo durante la grabación. Nos lo pasamos bien pero no dejo de estar pendiente de cada una de las sensaciones del grupo e intento generar confianza y autoestima, tanto a nivel personal como colectivo.

Por mi parte me aparecen inseguridades respecto al resultado final y recuerdo que en otras grabaciones me sucedió lo mismo y acabé sorprendido por el producto final. Quizás sea por el exceso de trabajo o por estar tan inmerso en el proceso que acabo siendo demasiado exigente con cada detalle. Quizás sea por el cansancio. El caso es que, a pesar de esas inseguridades (o insatisfacciones) por mi parte, he de seguir confiando en lo que hago. En otros proyectos me sucedió lo mismo. La experiencia en este caso me da seguridad.

Al final del día ya ni escucho lo que grabamos y lo único que hago es estar pendiente del directo, que no es poco. Sobre todo de las voces, tan importantes en este proyecto. Del equilibrio, de la afinación, de la pronunciación del texto, de los

matices, de la precisión en las entradas, del carácter, de la agógica... Al final del día me dedico a editar el audio de la pavana y gallarda de *La Trulla* de Cárceres, música que utilizaré para el videoclip que grabaremos el próximo lunes.

Tercer y último día de grabación

Hoy es el último día de grabación: nos queda sólo por registrar *La Negrina* de Cárceres. En sesión de mañana y tarde afrontamos este repertorio con el buen ánimo que nos da el ritmo de trabajo de estos días. La experiencia de otras grabaciones me ha hecho afrontar esta sesión con claridad de ideas y conceptos hacia los siguientes aspectos:

- el sistema de trabajo y la estructuración horaria del mismo,
- la elección del lugar adecuado para grabar con la infraestructura que permita la comodidad de cara a los músicos (hoteles, comidas...),
- la efectividad en las repeticiones musicales para que sean estrictamente las necesarias para una buena toma sonora,
- la consciencia por mi parte del límite de exigencia artística sin pretender encontrar la perfección (que nunca existe en música),
- el respeto a los horarios establecidos,
- la permuta en las intervenciones ya que todos los artistas han de tener la sensación de estar en activo,
- la búsqueda de la naturalidad en la interpretación y del carácter que se da a la música en directo,
- la implicación personal de cada músico. A cada uno de ellos les dedico tiempo y les propongo ideas sobre su interpretación.

El haber realizado ya cinco conciertos con este repertorio nos permite ser ágiles en la grabación. Todo es más fácil y todo fluye más. Me siento bien aunque tengo siempre una sensación de continua insatisfacción con el resultado final, puede que derivada de la saturación por tantas horas de música con el mismo

repertorio. Ahora requiero espacio y tiempo para volver a retomar esta música y afrontar la edición.

David Antich me dijo que éste sería el mejor disco de los que hemos hecho hasta ahora, el mejor de todos. No es poco pensando que llevo más de 40 y que el reto es complejo. Fin de la grabación. Son las 19 horas y regresamos a Valencia.

El videoclip²⁶³

Después de la grabación del disco dedico un día a grabar un pequeño audiovisual en forma de videoclip. A las 9 de la mañana del lunes 16 de enero estamos en la Lonja de Valencia. Es ésta una nueva experiencia en todos los sentidos. Llevamos mucho tiempo preparando este día, localizaciones, vestuario, proceso de grabación, contenido, etc. y esperábamos un día soleado... llueve hoy y mucho. Tenemos que improvisar cambios y reaccionar para aprovechar la jornada.

¿Cómo reaccionarán los músicos ante esta experiencia? ¿Cómo funcionará la grabación? ¿Qué sensaciones tendré y cómo me adaptaré a un proceso de grabación de vídeo?

Los músicos llegan a las 10 de la mañana y hasta las 14 horas no acaban. Hay algunos momentos de tensión por las largas esperas y por la figuración que se les propone, no tocan, tienen que hacer *playblack* y eso ya sabía que les gustaría poco. El equipo técnico y el personal de producción me ayudan y yo puedo sentirme relajado y casi ser mero observador del proceso. En general se respira buen ambiente y todos disfrutan de la experiencia de ir vestidos de época.

²⁶³ Diversos fragmentos del proceso de grabación se pueden visualizar en el repositorio *politube* <http://politube.upv.es/play.php?vid=51556> (VID1), <http://politube.upv.es/play.php?vid=51558> (VID2) y <http://politube.upv.es/play.php?vid=51559> (VID3). El videoclip completo realizado por el TAU se puede ver en el DVD del libro/disco adjunto a esta tesis. Se puede ver también en baja calidad en el repositorio *politube* <http://politube.upv.es/play.php?vid=52174> .

Apareció un pequeño conato de protesta por lo excesivo de las esperas pero intenté apaciguarlo lo antes posible y creo que no fue a más. De todas maneras estas experiencias no hay que repetir las mucho. Prefiero el concierto y los ensayos. En todo caso tocar para grabar un disco (aunque esto a veces ya nos cuesta, siempre escucho a músicos que el primer día de grabación ya están pensando en el último, en cuándo se acaba y no disfrutan del proceso).

El resultado es satisfactorio. Todos han participado y se han integrado en el proyecto y espero que quede un bonito videoclip; si bien ahora hay que pensar qué hacer con él. En principio mi intención es tener editado el videoclip para febrero, el disco para mayo y el DVD, seguramente, lo incorpore al libro/disco, igual que el videoclip.

Ahora comienza una nueva etapa. Ya sin músicos. Todo está hecho y soy yo el que tengo que tomar las decisiones oportunas para que todo ese trabajo vea la luz. El proceso es delicado y muchas las circunstancias que lo condicionarán. El primer paso será el de la edición y producción.

PRODUCCIÓN, EDICIÓN Y PRESENTACIÓN DEL DISCO

Después de tener todo el material grabado entro en un proceso en el que todo el trabajo recae sobre mi persona. Las ediciones las superviso y las realizo yo sólo. En algunas ocasiones comento y comparto alguna decisión con algún músico allegado e incluso les dejo la prueba final de la edición para que me den su opinión.

En el caso del disco lo suelo hacer con David Antich o Ignasi Jordà. Sobre todo atiendo y escucho su opinión de la edición final del CD. Como pasar un examen que corrobore que no ha habido errores en la edición y que está lista para su impresión.

En el caso del DVD o el videoclip lo comparto más con mi equipo de producción, con Paco Checa, Annabel Calatayud o Béatrice Traver y durante todo el proceso es más un trabajo en equipo ya que prima lo visual a lo sonoro. En ese sentido soy más abierto y comparto con ellos el concepto final de resultado artístico que se puede obtener con esos formatos.

El DVD

La producción del DVD comenzó con la edición del audio en el estudio de Jorge García Bastidas en Requena. Ahora estamos con la edición del vídeo una vez incorporado el audio. El 21 de febrero de 2012 visito el TAU para hacer la primera visualización del DVD y el videoclip. Fue una primera toma de contacto en la que pude observar parte del material.

Agradezco tener la posibilidad de poder verlo antes de que esté editado definitivamente porque así hemos podido hablar de planos, de colores, de matices, de ritmo, de tantas cosas que se incorporarán a esa primera edición en bruto. El DVD lo he estado trabajando mucho. Desde la edición del sonido a la mezcla de imágenes realizadas por el TAU. La decisión que tomé de incorporar el concierto en directo cada vez me parece más acertada.

Han sido muchos los problemas durante el proceso de edición. Desde la corrección de los textos, la traducción al inglés, la subtitulación del concierto, la confección del menú del DVD, el ritmo de secuencia de imágenes, la gama de colores, etc.

Son muchos los detalles que he tenido que minuciosamente ver y corregir. Muchas las decisiones tomadas y fundamental en ese sentido la sensibilidad del equipo de que se disponga y la profesionalidad a la hora de trabajar. El concierto está listo para incorporarse al DVD.

El disco

El proceso de producción después de grabado el disco comienza con escuchar todo el material. Es un trabajo que realizo durante el mes de febrero de 2012 y en el que minuciosamente elijo cada uno de los fragmentos que me parecen más adecuados para el disco.

Son muchas horas de grabación y repeticiones de fragmentos. Normalmente me suelo fijar en las últimas tomas que son las que ya están trabajadas y las que, seguramente, estén mejor. Muchas veces no sucede así. La perfección técnica prima la frescura y he de recurrir a las primeras tomas de grabación, escuchar detenidamente y en todo caso hacer mezclas con otras versiones grabadas.

La sensación que he tenido ha sido de tranquilidad. Escuchar por primera vez todo este material me produce relajación en cuanto a la calidad de sonido y la calidad de interpretación. Tengo aun el reto de la edición final y la masterización. Será ese el momento decisivo en el que he de tomar decisiones sobre equilibrios de voces, reverberaciones, espacialidad sonora y tantos detalles que, conjugados, formarán un nuevo disco.

Éste, el de las ensaladas, llega de manera natural y relajada a la mesa de edición. Puede ser que el largo proceso en el que se ha visto involucrado haya hecho que grabar fuese más natural. Desde luego que la experiencia en este sentido es fundamental. Haber grabado y editado muchos discos, sobre todo contando con el mismo equipo de trabajo, permite que el oficio se aprenda. Poco sabemos los músicos de técnicas de grabación y menos de tomas de sonido o mezclas en directo. No forma parte de nuestra formación y muchas veces tampoco los profesionales ingenieros de sonido tienen una especialización de registro de música clásica (y menos en antigua).

El hecho de trabajar desde ya hace muchos años con Jorge García Bastidas es una garantía de calidad. Él es un innovador y un investigador del sonido. Siempre preocupado por las últimas tecnologías y por la precisión y calidad sonora. La experiencia y el equipo de trabajo que hemos conjugado tiene mucho que ver con el resultado de este disco.

Pero no sólo en lo que respecta a la calidad musical. Las decisiones que se toman en cuanto al espacio donde se va a grabar, la logística, las agendas y tantas circunstancias que influyen en el resultado final, son importantes para la calidad del disco. Todo se ve reflejado. Todo lo pensé antes de ponerme a grabar y ahora agradezco que el entorno fuese el idóneo. Desde el lugar de grabación, el equipo de producción o el cronograma de trabajo hasta este proceso individual que realizo en el último eslabón de la cadena determinan la calidad sonora del registro. Para mí todo se escucha y todo ha de estar minuciosamente previsto para que incluso lo imprevisto se pueda incorporar.

El equipo de producción del disco lo forman Annabel Calatayud en la edición y maquetación junto con los colaboradores Juan José Calvo (traducción al inglés) y Maricarmen Gómez en las textos y selección de imágenes interiores del disco. Es un equipo pequeño pero efectivo. Me gusta llevar el peso de la producción y decidir sobre cada detalle del disco. En lo sonoro, en lo visual o en lo gráfico.

¿Qué decisiones voy tomando hasta que edito el disco? Son muchas. Lo he comentado anteriormente. Una vez grabado el disco y realizado el máster paso a la *mesa de operaciones*. Es un trabajo minucioso en el que miro y remiro cada detalle. Desde los textos hasta todas las imágenes. Logotipos, contenido, colaboradores, colores, tipografía, fotografías, traducciones, etc. En definitiva todo el conjunto que envolverá el CD y DVD que durante tanto tiempo he estado preparando.

¿Qué relación hay con la propuesta inicial que tenía en mente? Me estoy quedando sorprendido gratamente con el resultado. La elección de la imagen de la portada es fundamental. Soy consciente ahora y lo fui en su momento. Desde esa imagen se está generando todo en envoltorio y una estética. También lo es el equipo de trabajo. Comentaba con Annabel Calatayud y Paco Checa que tal vez sea éste uno de los discos mejor presentados de Capella de Ministrers (y llevo 43 discos en mi haber). ¿Cómo es posible? Puede que la exigencia y la propia experiencia me hagan ser más cauto y eficaz en las decisiones. Puede que el conocimiento de lo que pretendo, la visualización previa del resultado, me ayude a ser más eficaz en el proceso. Entonces no me sorprende el *producto* que estoy consiguiendo porque, si no era éste el que tenía en mi mente, seguro que era algo así.

¿Cómo voy reaccionando ante este proceso de producción? Me siento ahora más tranquilo. Sé que voy a realizar una aportación importante en el conjunto cultural de la música del Renacimiento. Soy consciente de que he propuesto una nueva visión del repertorio, y consciente también de mi atrevimiento en cuanto a contenido y continente. He motivado a los que han trabajado conmigo, desde músicos, realizadores, colaboradores o productores. Ahora queda que melómanos, interesados y críticos reciban el disco y lo escuchen, lo vean y lean. Desde mi tranquilidad por un trabajo realizado a conciencia.

¿Cómo me siento conjugando la parte artística y la de producción? A veces me pregunto si soy más músico en el escenario o en el estudio de grabación. Si mi prolongación como artista traspasa el proscenio y se adentra en un mundo de ediciones, fotografías, vídeos o textos. Pero es que es así. No me veo dejando el disco grabado a merced de quien lo quiera editar y publicar. Para mí el proceso empieza en el momento que me planteo un proyecto y termina, en todo caso, cuando recibo el disco editado. Durante todo ese proceso mi preocupación es más que musical. Desde la parte visual a la propia producción. Desde la implicación de personas que puedan estar interesadas en el disco hasta la integración de textos e

imágenes en el mismo. Como en una investigación académica todo está, desde su singularidad, abierto, incluso hasta después de haber terminado. “Una buena autoetnografía (léase producción musical, autoetnografía o investigación artística) debe disolver cualquier idea de distancia, en la medida en que no debe producir textos cerrados, ni desear la generalización” (Hernández, 2011: 31).

El día 9 de marzo es el primero que dedico a la mezcla y edición de la grabación. Llego a los estudios DBC de Requena a las 10 de la mañana y me paso allí todo el día. Tengo previsto hacer la edición en dos días. El viernes 9 de marzo y el lunes 12 de marzo. Son muchas horas de edición cada día: veinticuatro horas en total escuchando de nuevo las ensaladas. Es lo habitual en las ediciones. Ya son muchos los discos que tengo grabados y siempre sucede lo mismo. Aunque en este caso el conocer y saber los posibles problemas con los que me voy a encontrar hace que me prepare para ello. Es muy importante la selección previa de cada fragmento para después ensamblarlos y dedicarme exclusivamente al sonido, el equilibrio entre voces e instrumentos y la coherencia general del disco ya que, aunque el género musical es el mismo, cada obra tiene sus propias peculiaridades y siempre intento encontrar equilibrio entre ellas, buscar una unidad en todo el disco.

Mis sensaciones han sido muy positivas y así lo he comentado con Jorge García, mi mano derecha, ingeniero de sonido y músico que me conoce y sabe perfectamente la exigencia que tengo con el disco. No cedo ante una mala respiración o un pequeño desajuste. Poco a poco construimos cada ensalada y parece que afloran detalles que hasta el momento no eran perceptibles. Es curioso: después de tantos ensayos y conciertos el disco acaba siendo la mejor forma de apreciar los matices, todas aquellas sutilidades que había pensado y trabajado y que nunca encontraron el espacio adecuado en el concierto.

Comentábamos que el sonido que elaboramos pretende generar en los escuchantes una situación espacial privilegiada. Es como sentarlos en el centro del grupo y tocar para ellos. Algo imposible en un concierto. Recuerdo que yo tuve

esa sensación ya en mi adolescencia. Escuchar un instrumento desde la cercanía, a un metro de distancia, escuchar respirar al intérprete y sentir cada pequeño ruido que acompaña al roce del arco o el pulsar de las cuerdas es una experiencia enriquecedora. Así busco el sonido en un disco, desde esa proximidad. Soy consciente de que muchos elementos que se funden en un concierto no son transportables en el soporte del CD. El espacio arquitectónico, la presencia de los músicos, el público o el ritual del concierto han de ser compensados con la intimidad y la proximidad del intérprete. Buscar ese sonido es un reto constante que sólo se puede conseguir desde la delicada persistencia en los detalles y en una base técnica de toma de sonido en la grabación que permita a posteriori trabajar la materia prima en las mejores condiciones.

Si hablásemos de cocina, las tomas de sonido serían el producto con el que después elaborar un plato. Así pues, los ingredientes han de ser de primera calidad. Eso me encontré con estas ensaladas. Una buena toma de sonido y unos buenos intérpretes ilusionados con un buen repertorio. El trabajo en la cocina es mío y de Jorge García y así hemos estado probando y experimentando ilusionados con el resultado artístico final.

Y una vez realizado el máster, me queda la parte de maquetación, textos, contenidos y revisión de diseños. Todo debe estar listo para enviar a la fábrica antes de la presentación que tengo prevista para mayo.

Finales de marzo y primeros de abril de 2012. ¿Qué decisiones voy tomando hasta que se envíe el disco a fábrica? Viendo portadas, decidiendo maquetación, traducciones, tipos de letra, orden, contenido, etc. En definitiva, todo el envoltorio para el CD y DVD. Le doy mucha importancia a la imagen del disco, no sólo a la de la portada sino al tacto que genere, al peso, a la contraportada, a la grafía, al peso del texto y las fotografías. Todo lo valoro y sopeso con Annabel Calatayud que es quien lleva la productora CDM, encargada de la fabricación del disco.

Al igual que he hecho con el máster de la música compartiéndolo con David Antich e Ignasi Jordà para que me digan su opinión antes de fabricarlo, hago con las imágenes y la portada. La enseñé y la comenté con Paco Checa, envíe los textos traducidos a Maricarmen Gómez, revisamos el contenido y el continente en un delicado trabajo de equipo. Es fundamental la opinión de todos. David e Ignasi me sugirieron corregir unos pequeños detalles de afinaciones y algún error de la vihuela que se me pasó por alto. Me alegro de que el trabajo en general esté bien. Le pasó a Jorge García, el técnico de sonido y editor, las propuestas definitivas para que confeccione el máster final. Todo está a punto.

Abril 2012. Acabando de maquetar el disco. Ya están todos los textos volcados y revisados. He visto las pruebas de color y lo mandamos a imprenta. Me gusta la portada y el contenido. En quince días recibiré el libro disco confeccionado y empezará otra nueva aventura.

El videoclip

Entre los *productos* artísticos resultado de las ensaladas tenemos el videoclip que se grabó en la Lonja de Valencia vestidos de época. En mi carrera profesional es la primera vez que hago una cosa semejante, aunque ya tuve una experiencia con la realización de una producción audiovisual en torno a Ausiàs March y que, desde luego, valoro como fundamental y condicionante.²⁶⁴

La preparación previa para la producción, el concepto y sobre todo la elección del elenco profesional que se encargó de la producción del videoclip son los que garantizarían el resultado final. A todo ello me referiré en las oportunas conclusiones de esta investigación.

Son poco más de seis minutos de videoclip. Ya hemos corregido tres veces la versión que nos pasa el TAU: la sincronización de la música con el directo, alguna mala gesticulación de músicos o cantantes, el color o el ritmo, algún error

²⁶⁴ La referencia a esta experiencia se puede leer en el apartado inicial de esta tesis.

en el texto. El caso es que parece que nunca encuentre la versión definitiva de este videoclip.

Pero, por fin, a finales de marzo doy por válida la versión que me pasa el TAU. Han hecho un buen trabajo y en la línea que me gustaba. Esa apariencia de documental de la BBC, que casi en broma decíamos buscar, ese clasicismo velado con imágenes idílicas, ese hiperrealismo de los músicos con sus instrumentos de época, parece que ni yo me creo el resultado. Me siento ajeno a ese mundo que yo mismo he propiciado pero me gusta. Agradezco la implicación de todos los que lo han hecho posible y estoy convencido de que esta producción audiovisual marcará un antes y un después en la trayectoria profesional de Capella de Ministrers. A mí, como músico, me ha marcado. He visto otras posibilidades en la manera de interpretar la música y llevarla a la imagen. No sé cómo reaccionará el público ni cómo lo valoraré con el paso del tiempo. Creo que eso será decisivo para ver la influencia que, sobre mi trabajo, pueden tener este tipo de acciones audiovisuales. No sólo me basta la satisfacción personal, para seguir en esa línea necesito una aprobación colectiva, que incluso puede determinar la manera de hacer otros discos u otras producciones.

Autoevaluación

En cuanto a los criterios que deberían tenerse en cuenta para valorar un disco (Lorenzo, 2011: 199) podríamos ver los siguientes:²⁶⁵

- Calidad de interpretación musical.

Al respecto de la interpretación musical puedo decir que, si la calidad musical tiene relación directa y proporcional con la implicación personal de cada uno de los artistas que forman parte del proyecto, en el caso de este disco ha sido máxima. Desde mi punto de vista personal y desde la opinión de algunos músicos que han participado en el proyecto, es éste uno de los mejores discos de Capella

²⁶⁵ Servirán estos puntos para una tabla de comparación de discografía de Capella de Ministrers.

de Ministrers. A mí con estas opiniones y sensaciones me basta. En todo caso esperaremos a ver qué opinan los críticos al respecto.

- Calidad de interpretación textual.

He sido preciso y exigente con el texto y creo que en la grabación se comprende. En un repertorio tan vocal era imprescindible primar la dicción y la articulación vocal al conjunto instrumental. Ello condicionó la manera de grabar y es que en este disco ha sido distinta la disposición de los cantantes en la grabación. No estaban situados enfrente del conjunto instrumental sino inmersos en el mismo. Arriesgada propuesta que hemos agradecido tanto los técnicos de sonido como yo mismo.

- Originalidad, novedad del programa.

Aunque el repertorio de las ensaladas ya se ha abordado en discos monográficos, como he comentado en esta tesis, el disco que se presenta tiene la singularidad de incorporar una ensalada inédita (*La Negrina* de Cárceres) y otra de la que sólo existe una grabación (*La Viuda* de Flecha). Aportar dos ensaladas de cada autor es novedoso y sobre todo vincularlas al entorno social de su época. Por mi parte, creo y espero que este disco pase a ser referencia en el repertorio.

- Toma de sonido.

La toma de sonido es un tema delicado. Desde mi subjetiva opinión se ha conseguido una buena toma de sonido donde prima la presencia y la claridad del texto con los instrumentos. Ha sido un trabajo laborioso de toma de sonido y edición pero satisfactorio, ya que he conseguido lo que para mí debe ser un disco: aproximar al escuchante la interpretación haciéndole sentir como si estuviese en un espacio privilegiado para disfrutar de la misma.

- Labor musicológica que precede a la interpretación e información sobre ella.

En este sentido el trabajo musicológico lo ha realizado Maricarmen Gómez. Su edición de las ensaladas (2008) ha sido fundamental para la consecución de este trabajo discográfico. Ya hablé con ella sobre esta edición en la entrevista que mantuvimos y que se adjunta a esta tesis. Allí hacía referencia a la singularidad de su trabajo en cuanto a agrupación de obras, datación, identificación de fuentes y nueva edición corregida.

- Producto material que se ofrece (formato, presentación de texto e imágenes, calidad y originalidad, relación con el programa...).

He incidido al respecto en esta tesis: me es grato presentar el libro/disco por su imagen visual y por su contenido. No sólo se ofrece el CD con la música sino que además un DVD con el concierto en directo y el videoclip. No sólo se ofrece el estudio *ad hoc* de Maricarmen Gómez sino que se alían las ensaladas con un texto de Ferran Adrià. No sólo se busca una imagen adecuada para la portada, sino que se ilustra con imágenes explicativas el interior. Creo que en ese sentido cumple todos los requisitos planeados y mis exigencias.

- Aporte con respecto a lo publicado anteriormente.

La aportación en cuanto a presentar las ensaladas en soporte libro/disco es singular. Nadie lo había hecho anteriormente. También es singular la manera de interpretarlas con cuatro cantantes y un grupo instrumental. Hablé al respecto sobre el porqué de esta decisión en el capítulo dedicado al proceso de estudio y preparación de esta obra. Si a todo ello agrego la incorporación de dos nuevas ensaladas, me veo satisfecho en el sentido de dar una visión novedosa ante lo que existe ya publicado.

Respecto a las producciones audiovisuales no puedo decir mucho. Sólo tuve una experiencia con una producción anterior en torno a Ausiàs March y el disco *Fantasiant*²⁶⁶ de Capella de Ministrers. En este caso la pretensión de hacer un documental y una producción audiovisual fue más una voluntad que una realidad. Aparece esta experiencia narrada en el apartado correspondiente a la autobiografía y quiero significar la importancia de la experiencia para abordar un producto de esta magnitud. Las decisiones previas a la realización y el equipo de trabajo que se conjugue son fundamentales para el resultado artístico, más aun considerando que yo soy músico y mi aportación en esas materias sólo será desde un discreto punto de vista.

Soy consciente de la dificultad que entraña una producción musical y exigente conmigo mismo y con el resultado. Otra cosa serán las sensaciones o esta investigación, en cuanto al sistema de trabajo llevado a cabo y su sintetización en esta tesis.

Este capítulo dedicado a la autoevaluación lo es en el aspecto artístico y en el aspecto metodológico. En este segundo caso sigo aplicando el plan trazado desde hace meses para este experimento académico. Veo que llego al final de un proceso y estoy a punto de recibir en soporte libro/disco el resultado artístico de esta investigación. No puedo contenerme a la emoción que me genera. No obstante, he de ser consciente de que el proceso analítico requiere distancia y serenidad. Por muy satisfecho que esté con la producción artística, el DVD, el disco y los conciertos, tengo que tener la misma exigencia en el aspecto académico. El 28 de marzo de 2012 mi director de tesis Álvaro Zaldivar me comentaba por *email*:

Estimado Carles: Gracias por tus siempre amables y eficaces mensajes. Ya sabes que me parece bien tu valiente y fundada propuesta, hay ahora que ver cómo funciona llenando las páginas del trabajo... En todo caso, y como reflexión general, en una autoetnografía no basta sólo la experiencia, que sería un trabajo más bien autobiográfico, sino que hay que trabajar "desde uno mismo" pero no

²⁶⁶ CDM 0927. Licanus.

sólo "sobre uno mismo". Hay que conectar esa experiencia personal registrada con las ideas generales y generalizadas, las categorías, los conceptos mayoritariamente aceptados y, en su contraste, que lo individual pueda refutar, matizar o confirmar esos planteamientos generales. Como ejemplo, un compositor puede registrar su proceso de inspiración, y eso será valioso, sin duda, pero será mucho más valioso, interesará a más gente, y será verdaderamente autoetnográfico (en tanto que transdisciplinaridad de una ciencia social a una investigación artística) si mientras registra y reflexiona sobre su inspiración va constantemente contrastando esa experiencia con lo que se dice, se ha escrito, se supone y comenta sobre la inspiración... Seguimos en contacto, con un cordial abrazo madrileño, Álvaro.

Le contestaba al respecto:

Apreciado Álvaro: *Cum aquila (altera)* estoy atento a cualquier sugerencia. Vivo intensamente esta experiencia y procuro contrastarla y reflejarla en el texto y en la imagen de la mejor manera posible. El experimento está ahora en pleno proceso y tengo que ver el resultado que me llegará en forma de libro/disco con CD y DVD a primeros de mayo. Tiempo hubo y debe haberlo para hablar sobre los interrogantes. Aunque sabes que siempre agradezco sugerencias (El cuerpo — y la mente— me pide ahora reflexión sobre todo lo que estoy haciendo). Puede que en un sentido más amplio y global, valorando la trascendencia de mi trabajo a nivel cultural y social... (ya me dices...). Recibe un afectuoso saludo, Carles.

Al generar una autobiografía se corre el riesgo de caer en la novelación o el simple relato biográfico. Soy consciente en cada momento de ese *peligro* y procuro contrastar mi experiencia constantemente. Ya bien sea con las opiniones de los entrevistados, con lecturas o con otras vivencias, teniendo siempre presente que la autoetnografía pretende implicar al investigador en el contexto mediante una escritura que recree su experiencia con un lenguaje escrito o visual, “el lector de la autoetnografía debe ser movido emocional y críticamente. Este movimiento no ocurre sin habilidad literaria, una lógica persuasiva y una densa narrativa personal y cultural” (Hernández, 2011: 31).

No olvido tampoco que “cuando el yo entra en investigación hay que ponerlo en contexto, el relato autobiográfico no es una relato de lo que me pasó, sino la relación de lo que me pasó y las circunstancias en las que me pasó. Lo individual es público”.²⁶⁷ He intentado hacerlo de esta manera, sobretodo pensando siempre en la posibilidad de un ulterior análisis comparativo. No olvido que el fin de esta investigación es establecer ítems comparables entre mi experiencia y la nueva propuesta interpretativa. Para la primera recurrí al relato de vida y la autobiografía. Para la segunda a la autoetnografía. El reto ahora es sintetizar y analizar.

Continúo pensando sobre el momento que vivo con esta investigación y comentándolo con mi director de tesis. Me decía Álvaro Zaldívar.²⁶⁸

Querido Carles: gracias por el envío de las entrevistas en DVD, recibidas ya hoy en Madrid. Así me las llevaré en los días de Fiesta (pocos) que tengo ahora y las reviso con más calma. Dale también las gracias a Annabel por su amable eficacia. Y espero también ver sin prisas los demás adjuntos que me remites. Sobre la función de tu investigación, me parece magnífico que sea algo que te preocupe. No estás solo: todo el ámbito investigador ha tenido en las últimas décadas una preocupación similar, y por ello se ha añadido, como aspecto esencial de la tarea científica, la "transferencia de la investigación" (mira cómo ha crecido su presencia incluso en las normas universitarias españolas). De algún modo se ha dejado atrás al viejo saber Fáustico (un sabio que sólo lo sabe él...) para entender que lo que sabemos lo sabemos entre todos (como ya dijera Pedrell hace tantos años...) y que no hay investigación sin transferencia de la misma para adelanto de la ciencia y mejora de la sociedad general. Seguimos en contacto, con un cordial abrazo, Álvaro.

²⁶⁷ Minuto 14'33'' de la entrevista con Fernando Hernández <http://politube.upv.es/play.php?vid=51614> (EF1).

²⁶⁸ En *email* de 2 de abril de 2012.

Presentación del disco

Buenas, Annabel. Queda muy bonito lo del disco, como siempre, y vaticino un nuevo éxito de Carles y su equipo. Repasé las traducciones de mi parte y encontré lo que te adjunto, que valdría la pena enmendar si se está a tiempo. Ví que habéis corregido lo que dije de la traducción al inglés (que dice cosas que yo no digo pero que no queda mal del todo). Con esto ponemos punto y final al tema *ensaladas*, con el que llevamos un par de años... Un fuerte abrazo. Maricarmen.²⁶⁹

Así cerrábamos un ciclo. Éste *email* de Maricarmen Gómez dirigido a Annabel Calatayud (coordinadora de producción discográfica de Capella de Ministrers) de abril de 2012 daba el pistoletazo de salida a una nueva etapa. Ahora llega el momento de presentar no sólo el disco sino el videoclip que hemos (plural consciente) realizado.

El primer acto de presentación del disco fue el 4 de mayo de 2012 en el Museo del Carmen de Valencia. Allí hicimos una rueda de prensa en la que participaron diversas autoridades culturales. Primero se hizo una mesa con parlamentos y después un breve concierto. El concierto fue similar al que hicimos en octubre pasado en el Seminario de la Universidad de Valencia: una breve actuación para presentar la música en público con Pilar Esteban y cuatro músicos (Pau Ballester, Juanma Rubio, David Antich y yo). La adaptación del repertorio para esta agrupación es difícil pero funciona. Hasta Jorge García (nuestro técnico de sonido) me felicitó por haber conseguido esas versiones de las ensaladas. Decía que eran como un resumen de todo lo grabado; pinceladas de música.

La repercusión mediática del acto de presentación fue muy bien.²⁷⁰ El hecho de incluir a Ferran Adrià en el proyecto despertó mucho interés en la prensa

²⁶⁹ *Email* recibido en abril de 2012.

²⁷⁰ Diversas noticias difundidas por la agencia EFE o aparecidas en *El Mundo* (*El Cultural*), *El País* o *Las Provincias* se pueden ver en:

<http://youtu.be/nxdrxOVqW8>

http://www.elcultural.es/version_papel/ESCENARIOS/30969/Magraner_y_las_ensaladas_renacentistas

sin llegar a eclipsar el disco. Me gustó que fuese así. Dos días después estuve en la Feria del libro de Valencia y allí, junto a Maricarmen Gómez, presentamos el disco.

La sensación de haber cerrado un ciclo se conjuga con la del trabajo bien hecho. Fueron muchos los comentarios al respecto. La apuesta por el videoclip, por el libro/disco, por la inclusión de Adrià, etc. Hablábamos de cada detalle y cada decisión que propició ese resultado y personalmente presentía que ese era uno de mis mejores trabajos musicales.

FINALIZADO EL VIAJE

¿Y ahora? He estado atento a la narración del experimento y siempre tengo presente no caer en la facilidad de la novelación biográfica por la exigencia científica del relato autoetnográfico. “El relato de la memoria del yo, sus trayectorias, momentos críticos, etc., es el eje de toda investigación autobiográfica, que se puede realizar desde *sí mismo* o acompañando de otro (el investigador)” (Hernández, 2011: 29). Tanto mi relato autobiográfico como la experiencia autoetnográfica son texto y cuerpo que se redefine y en donde “tiene lugar una praxis corporeizada en la que el cuerpo y la subjetividad del investigador se reconocen como parte integrante y destacada del proceso de investigación” (Hernández. 2011: 29).

¿Cómo me siento? Me he expresado de manera emocional, reflexiva, física y cognitiva. He intentado mostrar “estados de ánimo, acciones, espiritualidad e introspección” (Hernández, 2011: 30). Todo ello aparece influenciado por las historias paralelas de mi vida, por mi pasado y mi circunstancia, por la estructura del entorno donde me desarrollo y el entramado cultural donde habito. Para Tami

<http://www.gentedigital.es/valencia/noticia/848974/capella-de-ministrers-presenta-su-disco-batailla-en-spagnol--en-el-que-colabora-ferran-adria/>
http://ccaa.elpais.com/ccaa/2012/05/04/valencia/1336157385_717993.html
<http://www.lasprovincias.es/v/20120505/culturas/ferran-adria-alina-nuevo-20120505.html>

Spry,²⁷¹ la autoetnografía “es una metodología de investigación que tiene por objetivo interrogar las políticas que estructuran lo personal”.

He procurado que el lenguaje se conjugue entre lo visual y lo escrito, como hace la poesía. Texto e imagen que implican al lector (espectador) como un texto evocativo. Norman Denzin²⁷² nos los presenta como “aquellos que tienen fuerza suficiente para que el lector se coloque dentro de la experiencia”. Implicar a quien lee para que perciba una experiencia auténtica, plausible. Todo ello perceptible desde la lectura de este trabajo, la documentación que se adjunta, las horas de grabación audiovisual, las vivencias narradas o presentadas en vídeo, el resultado artístico con el libro/disco, el concierto en vivo y el videoclip. Motivar al lector emocionalmente porque al fin y al cabo he sentido que este trabajo era una extensión de mi proceso artístico. Nada que ver con un injerto.

Si estímulo desde el arte sonoro, desde la música a los sentidos y el intelecto, sirva este trabajo para incrementar esta estimulación e intentar “motivar al lector emocional y críticamente” (Hernández, 2011: 31).

¿Qué perspectiva tengo de todo el proceso de creación que presento en esta tesis? ¿Y del proceso de investigación? Es un momento en el que me siento y escucho el disco. Veo el videoclip y repaso el concierto grabado en DVD. Me he impreso el capítulo dedicado al proceso autoetnográfico y lo leo. Veo de nuevo las entrevistas y subrayo frases y palabras. Recuerdo las preguntas que me hacía en el estado de la cuestión de este trabajo respecto a cómo identificaría ítems posibles de ser analizados desde las herramientas que utilizo en mi trabajo de investigación o cómo propondría realizar tablas comparativas de análisis cualitativo de mi proceso de investigación entre el pasado y la actual propuesta artística.

Honorio Velasco me proponía, durante su entrevista, transformar el texto en discurso académico para después generar categorías. Una primera forma de

²⁷¹ Citado por Hernández (2011:30).

²⁷² Citado por Hernández (2011:31).

clasificar es con grandes bloques categóricos identificados visualmente, decía. Luego hay que buscar categorías más finas “categorías *emic* en las palabras, que se convierten en *etic*”.²⁷³ Se pueden marcar esas palabras incluso en el propio diario de campo. “Tú puedes transformar eso en mapas conceptuales, de una manera gráfica. Marca palabras clave y comparas”.²⁷⁴ También me recomendó Fernando Hernández durante su entrevista formas de representación visual de análisis cualitativo.

Así he hecho. He vuelto a revisar todas las anotaciones y leído todo lo dicho por mí y escuchado en boca de los actores, colaboradores o entrevistados. He subrayado todo aquello y clasificado por categorías para poder llegar a una identificación visual que me permitiese identificar elementos plausibles de análisis.

Variaciones metodológicas

Al entrevistar al profesor Honorio Velasco me pareció muy interesante el comentario que me hizo sobre lo que se reservan en antropología para el autoanálisis en sus investigaciones y lo que ello implica en cuanto que es necesario realizarlo para desvelar las posibles variaciones de método, las actitudes de implicación o distanciamiento del investigador o cómo me he puesto ante el espejo. En definitiva reflexionar, desde la sinceridad, para que aprendamos todos. “Se trata de poner transparencia en tu trabajo”.²⁷⁵

Creo conveniente en este punto hablar de las desviaciones de método que he experimentado durante este proceso de investigación, de cómo ha variado la inicial propuesta metodológica,. En primer lugar es necesario incidir en la *inevitable variación del cronograma* previsto en cuanto a previsión de acciones.

²⁷³ Minuto 13’43 de la entrevista con Honorio Velasco en <http://politube.upv.es/play.php?vid=51741> (EH2 II parte).

²⁷⁴ Minuto 6’36’’ de la entrevista con Fernando Hernández <http://politube.upv.es/play.php?vid=51615> (EF2 II parte).

²⁷⁵ Minuto 24’58 en <http://politube.upv.es/play.php?vid=51741> (EH2 II parte).

En segundo lugar cabe destacar la *yuxtaposición de diversas propuestas artísticas*; en ese sentido he de comentar que en el momento que estoy realizando este trabajo inicio otro nuevo proyecto musical ¿Cómo lo incorporo en mi proceso de investigación? ¿Cómo se inicia este nuevo proyecto musical? ¿Cómo afecta a mi proceso de análisis y cómo afecta a este trabajo?

En tercer lugar en cuanto a la *flexibilidad*²⁷⁶ que he tenido que tener para adaptarme a las circunstancias de cada momento y a la variabilidad que he experimentado durante el proceso.

En cuarto lugar en lo que se refiere a la *temporalidad*, ya que he tenido que dejar espacios de reflexión entre la evaluación del proceso artístico y la evaluación de mi experiencia. No era previsible cuando planteé el método de trabajo en esta tesis pero ha sido necesario para no contaminarme durante el proceso. Luego lo explicaré.

En quinto lugar en lo referente a la realización de las *entrevistas* y su disposición en el tiempo. También en la variación de método por lo experimentado con las *encuestas* y con las opiniones vertidas en las entrevistas. Volvemos al concepto de flexibilidad.

En último lugar en lo referente al *análisis*. ¿Cuándo realmente se acaba la investigación? ¿Dónde poner un punto y seguido al proceso? ¿De qué manera saco las conclusiones y como preveía llegar a ellas? Para ello es fundamental también saber en cada momento (y ser consciente) de las variaciones en la propuesta inicial. Esta investigación versa sobre una propuesta artística pero también sobre la forma en la que se lleva a cabo. El método también es analizado. Como ya he comentado, Honorio Velasco decía que el método es variable, no es

²⁷⁶ Comenté ya que debía preservar estructuras abiertas en mi modelo de narración: “Es característico de la etnografía el retardar al máximo la producción de estructuras cerradas de ordenación o comprensión de la información, pues así impedimos que nuevas informaciones puedan entrar a modificar o formar parte de ellas. Las estructuras cerradas trabajan en contra del interés dialógico” (Velasco y Díaz de Rada, 1997: 127).

un corsé, pero hay que ser transparente para no introducir sospechas sobre lo que se está haciendo, entre muchas de ellas la impostura.

Por evitar imposturas, con pretensión de narrar lo que no es infame, por transparentar el método y actuar con sinceridad, es necesario incluso mostrar las desviaciones que tiene el propio sistema de investigación.

En cuanto a la *inevitable variación del cronograma*, he de manifestar que la propuesta inicial pretendía unas acciones en el tiempo que necesariamente han tenido que irse adaptando a las circunstancias. Las propuestas artísticas están en la agenda y no se han cambiado. No obstante, el concierto extraordinario del mes de octubre no estaba previsto como tampoco el próximo concierto de enero de 2013, que acaba de concretarse en estos días de mayo de 2012.²⁷⁷ En cuanto a las acciones académicas y el proceso de escritura de este trabajo he seguido las acciones propuestas en el estado de la cuestión y respecto al proceso autoetnográfico. En esta acción era necesario establecer unas pautas temporales que permitiesen la consecuencia de acciones. El orden de las mismas ha sido básico para poderlas narrar y analizar. Pero también la flexibilidad que he tenido que aplicar ante circunstancias inesperadas.

En lo que atañe a la *yuxtaposición de diversas propuestas artísticas*, he sido consciente de que los procesos artísticos no son elementos individuales en el tiempo. Durante este proceso de investigación he realizado muchos programas de concierto que nada tienen que ver con las ensaladas y he empezado a preparar otras propuestas artísticas que creo conveniente que no formen parte de esta investigación. ¿Cómo afecta eso a mi proceso de análisis y a este trabajo? Dos programas nuevos he comenzado a elaborar en este año. Uno en torno a las mujeres y la Edad Media, y otro en torno a la música sefardí. En mente tengo uno sobre el Apocalipsis y la música. Claro que ha influido este trabajo en esas nuevas propuestas. En primer lugar, con un necesario distanciamiento de cualquier propuesta analítica. Es curioso que después de este arduo trabajo tenga la

²⁷⁷ Como indiqué anteriormente he de delimitar temporalmente el proceso de investigación en esta tesis doctoral.

necesidad de liberarme de argumentos y análisis y recurra a un repertorio donde pueda hacer lo que quiera sin tener que justificarlo. Así ha sucedido. Inmediatamente después vuelvo a gestar otro proyecto absolutamente académico. Esa manera de trabajar me resulta familiar. No quiero encorsetarme en un sistema de trabajo y cualquier estímulo me parece adecuado. En este caso el académico ha sido y es gratificante pero siento que un *exceso de investigación* sobre mi manera de trabajar me constriñe.

En cuanto a la *flexibilidad*²⁷⁸ que he tenido que adoptar para adaptarme a las circunstancias de cada momento y a la variabilidad que he experimentado durante el proceso, puedo decir que me he sentido cómodo. Ha sido como improvisar sobre una partitura. Agradezco el esqueleto que levanté al proponer el método en esta investigación. Desde esa estructura he aceptado toda la variabilidad que inevitablemente ha sufrido el proceso.

Referente a la *temporalidad*, he tenido que dejar espacios de reflexión entre la evaluación del proceso artístico y la evaluación de mi experiencia. Como decía, no era previsible cuando planteé el método de trabajo en esta tesis pero ha sido necesario para no contaminarme durante el proceso. He tenido que realizar todo el proceso autoetnográfico y delimitarlo en el tiempo hasta la fabricación del disco. Dejar los necesarios espacios era necesario para las oportunas reflexiones.

Respecto a la realización de las *entrevistas* y su disposición en el tiempo, volvemos a la necesaria flexibilidad en una investigación artística. La variación de método por lo experimentado con las *encuestas* y con las opiniones vertidas en las entrevistas ha sido constante. No dependía sólo de mí realizar las entrevistas. A veces algunas han aparecido por necesidad y es el caso de las dos realizadas a Honorio Velasco y Fernando Hernández. Lo lógico hubiese sido que fuese ese el inicio de la investigación (así figuran en esta tesis, al inicio de la misma). Lo que ocurre es que la necesidad de hacerlas ha surgido realizando el trabajo. Nunca me planteé *a priori* realizar esas entrevistas. La realidad es que, conforme me

²⁷⁸ Ibidem (nota anterior).

adentraba en el mundo de la etnografía, necesitaba ilustrarme y conversar con especialistas sobre mi proceso de investigación. De ahí que surgiese esa nueva variación de método incorporando ambas entrevistas que ahora figuran como elemento de arranque en el cuerpo de esta tesis doctoral.

En lo referente al *análisis*, me preguntaba cuándo realmente se acaba la investigación y dónde poner un punto y seguido al proceso. Delimitar el hecho a investigar y durante cuánto tiempo se investiga es necesario. Me he propuesto la temporalidad que ya he especificado en el cronograma y la acción artística sobre las ensaladas. Desviarme de esa propuesta sería incorporar elementos de confusión en la investigación.

Y de qué manera puedo *relatar las conclusiones* y como preveía llegar a ellas. Decía que para ello es fundamental también saber en cada momento las variaciones sobre la propuesta inicial. Me pareció interesante el comentario que me hizo Honorio Velasco en su entrevista sobre las variaciones de método, mi implicación o distanciamiento o cómo me he puesto ante el espejo. “Se trata de poner transparencia en tu trabajo”.²⁷⁹ Soy consciente de que he sido objeto y sujeto de la investigación durante todo el proceso artístico. He sido observado por mí mismo en acciones artísticas mediante las grabaciones audiovisuales y he reflexionado sobre actitudes, gestos, consecuencias, implicaciones, comunicabilidad, etc.

Como comentan Joel Feliu y Samuel-Lajeunesse (2007: 269) he intentado con este trabajo una conexión entre mi experiencia personal y lo social, con mi humilde contribución a la comprensión de las interrelaciones humanas e invitando a la reflexividad (entendida como la capacidad humana de evaluar la propia acción y sus contextos en un entorno determinado). Eso ha implicado el análisis de los procedimientos de investigación, desde mi doble posición de investigador y

²⁷⁹ Minuto 24’58 en <http://politube.upv.es/play.php?vid=51741> (EH2 II parte).

actor social.²⁸⁰

También hay que *evitar sospechas* sobre lo que se está haciendo, entre muchas de ellas la impostura, como me decía Honorio Velasco en su entrevista. Para ello propongo toda la documentación escrita y audiovisual que se adjunta anexa a este trabajo. Como prueba de la veracidad de lo vivido y experimentado.

Relación de ítems identificables. Ratificando un estilo

He aquí las conclusiones parciales de mi experiencia artística con las ensaladas. Tal y como presenté al final del apartado dedicado a la historia de mis procesos creativos, presento ahora la relación de ítems que puedo definir en este nuevo proceso de creación con el objeto de poderse analizar y comparar con los obtenidos desde mi experiencia.²⁸¹ De mi vivencia autoetnográfica durante más dos años de experimento puedo entresacar estas grandes categorías intentando delimitar cláusulas, incisos, ordines, giros melódicos, redobles y requiebros, como si de un análisis musical se tratase, desmenuzando así la gran partitura que es este proceso creativo con las ensaladas:

1. Sobre el **lenguaje musical**: armonía, creatividad, felicidad, belleza, poesía, complejidad, magia, humor, provocación, cultura.

“No és una música de gran concentració, és difícil... però fonamentalment espere passar-ho bé i que la gent ho passe bé”.²⁸² Me decía Ignasi Jordà en su entrevista. En general a los músicos les parece esta música de las ensaladas un repertorio divertido. Como comenté al finalizar sus entrevistas, este programa lo califican de excitante, motivador, estresante. La exigencia personal de cada uno de

²⁸⁰ Concepto de reflexividad desarrollado por Facundo Ponce en su proyecto de tesis (julio de 2006) sobre la “Memoria, representaciones sociales y discursos mediáticos de las dictaduras militares en América Latina” para el programa de doctorado de la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales.

²⁸¹ Ya expuestos en el apartado correspondiente de esta tesis.

²⁸² Declaraciones de Ignasi Jordà en el minuto 13’45 de su entrevista que se puede ver en el repositorio *politube* <http://politube.upv.es/play.php?vid=51500> (ET8).

ellos pasa por la honestidad, la confianza en la experiencia (el pilar que acaba sustentando muchos de los argumentos escuchados en todas las entrevistas) o la superación de la técnica musical (sobre todo para los cantantes). He vivido el humor, la provocación (recordemos el baile del final de *La Negrina* en Peñíscola y la santiguación que hizo el tenor en genuflexión cual converso al cristianismo), la transmisión no sólo del sonido sino el contenido del propio repertorio y la magia generada en los conciertos.

2. Música, músicos y colaboradores de máxima **calidad artística y académica.**

Ha sido una premisa para empezar a elaborar este proyecto. Recordaba un tropiezo que narré ya anteriormente y que me pasó en el disco del *Tirant lo Blanch*. No quería ahora arriesgarme con músicos desconocidos o con inseguridades. Esa opción estaba clara desde el principio. Tanto para músicos como para colaboradores y productores. Todo el equipo ha sido de altísima calidad y ha manifestado su gran profesionalidad e implicación en el proyecto.

3. **Conocimiento de la técnica** de cada época para poder interpretar el repertorio y la selección de los adecuados músicos para el mismo.

En el caso de las ensaladas me remito al capítulo específico dedicado a la técnica musical del Renacimiento en esta tesis. Allí hablo sobre el necesario dominio técnico del instrumento, el propio instrumento, el *tempo*, el lugar de interpretación, la reproducción del sonido, el entorno histórico y estético, y otros elementos sonoros necesarios y descritos a lo largo de la historia de la música y aplicables a la música del Renacimiento. Hablo también de las fuentes musicales y dedico un capítulo a la elección de los cantantes o instrumentistas que iban a participar en este proyecto. En el caso de la propuesta artística que he llevado a cabo he sido muy consciente de acceder a todos los elementos que desde la historiografía, la estética musical o la musicología me ha sido posible y desde ellos tomar las decisiones adecuadas para la elección del *corpus* artístico.

4. Todos los actores tienen la misma **integración en el proyecto**, independientemente de su aportación.

*“En este projecte veig que estàs més viu, això ja es nota, que estàs pegant voltes al procés en abstracte i això està influïnt ja en les ensalades mateixa”.*²⁸³

Esta apreciación de José Hernández manifiesta la integración que han tenido en esta propuesta aunque creo que en este caso ha sido especial. El hecho de tener que entrevistarles y hablar tanto con ellos antes de los ensayos les ha motivado. Les ha influido realizar esta tesis y mi actitud previa a los conciertos.

5. Utilizar **fuentes** originales (facsimile o edición *urtext*) y **herramientas** adecuadas (instrumentos de época).

Es un elemento característico de Capella de Ministrers usar instrumentos de época o copia de los mismos. En este repertorio, tal como me propuse a la hora de mandarles las partituras a los músicos, han dispuesto del facsímil de la obra. La verdad es que no hemos recurrido a él. Nos ha servido para subsanar algún error pero no es una herramienta a la que se acceda cuando se está ensayando. Sólo lo he hecho servir en el momento de la preparación de la partitura y como guía para los cantantes. Si se tiene una buena edición no necesitamos el facsímil. Hablé en su momento sobre la fragilidad de la música escrita y la volatilidad de la partitura (cuando ensayamos por primera vez en mayo de 2011).

6. El objetivo es **preservar siempre la pureza del sonido original** con la transformación necesaria para que se pueda presentar ante el público actual.

Lo que ha transmitido esta música en directo después del primer concierto que dimos fue frescura, entretenimiento, diversión, alegría e intensidad. El público percibió la diversión de los músicos y les contagió, se veía la sonrisa en el

²⁸³ José Hernández-Pastor en el minuto 22'54 de su entrevista que se puede ver completa en el repositorio *politube* <http://politube.upv.es/play.php?vid=51520> (ET2).

patio de butacas. Pero me pregunto: ¿Tiene algún sentido preservar la pureza del sonido original? No es objeto de esta investigación responder a esta compleja pregunta, pero manifiesto que en mi caso no tiene excesiva importancia. Me preocupa más mantener unas características de la originalidad de esta música y adaptarlas al público del siglo XXI que la propia “pureza del sonido” de la interpretación (subjetivo e inalcanzable reto).

7. Las **técnicas de ensayo e interpretación**, desde la formación clásica a la especialización, son un patrimonio que el músico debe saber aprovechar al máximo.

Planifiqué todos los ensayos y creé una adecuada estrategia para montar este repertorio. Así se puede ver en mi relato autoetnográfico. El adecuado cronograma y las oportunas reflexiones me han permitido trabajar con intensidad esta música. Pero no debo olvidar que la materia prima, los actores, tienen la formación adecuada para captar y asimilar mi mensaje y convertirlo en expresión y música. En ese sentido el secreto ha sido conjugar un equipo adecuado y una exigente y planificada metodología de trabajo.

8. Como ha sucedido a lo largo de la historia en la mayoría de los campos de la evolución humana, **las nuevas tecnologías son un apoyo para la investigación** de la música.

¿Qué hay de nuevas tecnologías en este proyecto musical? Está el disco y el DVD con el videoclip y el concierto en directo. También las conversaciones por *skype* con algún cantante. Pero tampoco olvido la cantidad de horas grabadas de ensayos que me han servido como herramienta de análisis y trabajo. La incorporación de todos estos elementos influye en el resultado visual o sonoro y también en la presentación de la propuesta artística.

9. Ampliar el concepto de interpretación y **colaborar con otras ramas artísticas**: cine, danza, poesía, pintura, fotografía, etc.

Ha sido este proyecto singular en este aspecto. Desde la colaboración con Maricarmen Gómez y con Josep Lluís Sirera hasta la aportación de Ferran Adrià. No dejo de considerar las influencias que han ejercido sobre mí las conversaciones con Fernando Hernández y Honorio Velasco, además de los colaboradores del Taller d'Audiovisuals de la Universitat de València.

10. La información que da una obra musical **se disfruta a través de los sentidos** (no sólo el oído); también **se disfruta y racionaliza con la reflexión** y la lectura (ediciones discográficas): el sexto sentido.

Siempre me he preocupado de transmitir la esencia de este repertorio musical en los conciertos. Ha sido una propuesta que planteé al inicio de esta investigación y que ha permanecido viva a lo largo de todo el proceso artístico. Hablé en los conciertos y me preocupé de incorporar en los programas de mano la información necesaria para que el público captase no sólo la música sino su contexto y significado histórico. Si eso no fue suficiente baste ver el libro/disco de las ensaladas en el que se incorpora la necesaria información para que se disfrute de ese repertorio, sea desde la estética sensorial o de lo que se genere mediante el intelecto.

11. **Los estímulos de los sentidos no sólo son auditivos**: se puede jugar igualmente con el olfato y la vista. Los sentidos se convierten en uno de los principales puntos de referencia a la hora de percibir la música. Es importante la conjugación de la música con el espacio arquitectónico y con su historia.

Comenté durante el transcurso de la investigación mi continua insatisfacción con los espacios donde había representado el espectáculo. Ninguna de las acústicas ha sido plácida con mis intenciones. Tengo una cuenta pendiente con este repertorio y es poderlo integrar en el espacio adecuado para conseguir esa conjugación entre el elemento arquitectónico y el sonoro. El primer concierto en

Alcalá, pecaba de falta de resonancia y calidez. El segundo, en Praga, fue el que más me satisfizo, aunque no era acogedor. El tercero, en Peñíscola y al aire libre, fue complicado. El cuarto no puedo valorarlo de igual manera por ser en versión reducida y el último en la iglesia del Patriarca pecó de excesiva distancia con el público y demasiada reverberación. Espero poder encontrar el lugar donde las ensaladas se encuentren con el espacio arquitectónico y estoy convencido que en ese momento podré experimentar nuevas sensaciones con este mismo repertorio.

12. **La búsqueda técnico-conceptual** es el vértice de la pirámide creativa.

Hablo aquí de creación y técnica. No pongo en duda que en esa pirámide creativa la imaginación es fundamental. Así me lo han corroborado algunos de los músicos a los que he entrevistado y así lo he vivido en el proceso de creación. Pero nunca ha de estar carente esa imaginación de la necesaria técnica para garantizar un resultado correcto. Destacó David Antich²⁸⁴ en su entrevista de 27 de mayo de 2011 cuatro aspectos básicos que un intérprete debe tener para afrontar una partitura de música antigua: una base técnica del instrumento, conocimientos musicológicos, imaginación y experiencia.

13. **Se propone una idea y se cuaja en equipo.** La investigación se afirma como necesaria para la evolución personal y profesional.

Me siento muchas veces como el propulsor de un proyecto. Mi gran responsabilidad está en generarlo y establecer un plan de ruta. A partir de ahí el equipo es fundamental. En primer lugar el equipo de producción, al que me he referido en numerosas ocasiones a lo largo de esta investigación. En segundo lugar los propios actores del proceso creativo: ellos han formado un equipo en esta acción artística; han comentado, sugerido, hablado, propuesto y también discutido sobre muchas cuestiones musicales. Les he escuchado en ensayos y conciertos y he variado propuestas iniciales más en pro del grupo. El resultado final: el disco y el videoclip ha sido supervisado en equipo. A todos nos ha

²⁸⁴ <http://politube.upv.es/play.php?vid=51496> (ET6).

enseñado las ensaladas con Capella de Ministrers.

14. Las barreras entre **autenticidad y espectáculo**. Cobra importancia la reinterpretación, la nueva lectura de la obra.

Este ha sido un reto propuesto desde el inicio del proyecto. Existían versiones de las ensaladas, ya lo comenté en su momento y también manifesté mis intenciones con la versión que quería presentar tanto en lo visual como en lo sonoro. Me pregunto qué sentido tiene ser auténtico. ¿Auténtico con qué? ¿Con el incierto desconocimiento del pasado en cuanto a maneras de interpretar la música? ¿Con las versiones que imaginamos se podrían interpretar en la época? He hablado ya al respecto y siempre he sido consciente que pretendo que mi versión sea un espectáculo para el público contemporáneo. Comentaba al inicio de este trabajo que para mí el significado de interpretar es mucho más amplio que el que se pueda entender con el de la mera ejecución de una partitura o el tañer o cantar. Primo tanto la estética como el valor histórico de la obra que se interpreta, todo ello con la intención de examinar, preservar, conservar y difundir el patrimonio musical sin olvidar el valor artístico y espectacular (en el sentido de espectáculo) que conlleva la propia interpretación.

15. **La estructura clásica de la música se rompe**: la presentación y la puesta en escena busca romper esquemas y barreras para aproximarse al público.

Ha sido ésta una propuesta distendida. He mantenido las formas en la puesta en escena pero me he atrevido en momentos puntuales. Esa combinación entre el concepto clásico de interpretación y la nueva puesta en escena me gusta. Acercarme al público con guiños relaja al espectador. Lo he vivido en los conciertos. Recuerdo Alcalá y Peñíscola sobre todo. Los momentos en los que hablaba o escenificábamos con gestos. El momento del baile de los cantantes con la pavana. Han sido pequeños guiños que han trascendido más allá de la mera presentación en concierto. Me encuentro satisfecho con el resultado y mucho más

si a todo ello puedo incorporar un videoclip grabado con trajes de época. Aunque la propuesta sea del todo clásica la veo innovadora por lo poco habitual que resulta en nuestro escenario cultural.

16. Se potencia una nueva manera de servir la música. **Se produce una actualización del concepto de concierto.** En la sala el músico se integra y con ello integra a los oyentes.

En las reflexiones posteriores a las entrevistas y conciertos decía que para los instrumentistas resulta difícil comunicar el significado de las ensaladas e ir más allá de la mera interpretación de la obra (que no es poco). Los cantantes tienen más opciones, optan por recurrir a la exageración de la expresividad o a la teatralidad. Juan Manuel Rubio confiaba en el poder visual y el timbre de los instrumentos y Jordi Ricart buscó con la mirada y la actitud la complicidad del público. Distintas fueron las opciones de los profesores Sirera y Muntané, el primero veía necesario incluir elementos extramusicales y la segunda apostaba por el valor y el poder de la música en sí misma. Una buena conjugación de todos estos elementos ha sido mi propuesta. He visto a los cantantes moverse en el escenario, actuar, mirarse, gesticular, sonreír y provocar. He visto al público atraído por la sonoridad y la presencia de los diversos instrumentos que han participado en las ensaladas. He sentido el interés por el baile de pavana que incorporé en el concierto y desde luego que no dudo de lo gratificante que va a resultar el resultado visual y sonoro del videoclip.

17. Lo autóctono como estilo es un sentimiento de **vinculación con el propio contexto geográfico y cultural, así como con su tradición musical.**

No creo que haya habido más aceptación de este repertorio en Valencia que en Madrid o que en Praga. Poco tiene de madrileño este repertorio y en este caso, el de las ensaladas, no afecta su vinculación territorial o cultural con el resultado artístico ni con la aceptación del público. La comprensión del repertorio

sí que es importante. Mucho más que el sentimiento de vinculación al contexto cultural o a la tradición musical española o de la Corona de Aragón.

18. La **música de otros países** se somete a los mismos criterios de interpretación.

Recuerdo la conversación con William Dongois. Me preocupaba cómo él aceptaría esta singular propuesta musical. Hay que tener en cuenta que no es éste un repertorio habitual ni para los propios especialistas en música antigua. Su aportación, como la de los otros extranjeros que han participado en el proyecto, ha sido exquisita. El tratamiento musical es el mismo. El criterio de interpretación es el mismo. Sólo condicionado por las peculiaridades de la propia música, pero eso es otro cantar.

19. Dos grandes caminos para alcanzar la armonía en un concierto o disco: a través de la **memoria** (conexión con lo autóctono, con el patrimonio), o a través de **nuevas creaciones**.

En ese sentido este proyecto reúne ambos requisitos. Por un lado recurro al patrimonio musical de la Corona de Aragón. Por otra parte me permito incorporar a esa reinterpretación la imaginación necesaria para poderlo presentar en público. Conjugo así dos elementos que me parecen esenciales para el concepto de música antigua. Todo ello sin renunciar a la necesaria investigación, a las fuentes, a los tratados, a la funcionalidad de la música; en definitiva al conocimiento del pasado.

20. **Lenguaje propio** cada vez más codificado y basado en la experiencia, que en algunas ocasiones establece **relaciones con el mundo y el lenguaje del arte**.

Decía en el capítulo dedicado al proceso de ensayos y conciertos que la experiencia no sólo permite generar una base sólida para abarcar un nuevo proceso creativo sino que debe servir sobre todo como fundamento del análisis

ante una nueva propuesta. Ser coherente con mi profesión y mi evolución artística me ha llevado a preguntarme todo lo que me pregunto en este trabajo, a la curiosidad, a la lectura, a la investigación, al análisis y a la innovación. Ese lenguaje propio se ha generado con el paso del tiempo y soy consciente de ello. Lo he experimentado en este proceso artístico. Muchas decisiones las he tomado subsanando errores del pasado o recordando cómo lo hice anteriormente. La innovación recae en la interdisciplinariedad. De ella ha estado bien abastecido este proceso creativo. He recurrido a la musicología, a la historia medieval y a la antropología. He compartido ideas con directores de cine, realizadores, cámaras e ingenieros de sonido. He hablado con traductores, diseñadores y filólogos. Esa interrelación me ha enriquecido y ha propiciado el resultado visual y sonoro de las ensaladas con Capella de Ministrers.

21. La concepción de los conciertos está pensada para que **la armonía funcione** también en espacios reducidos y con pocos músicos.

En el proceso de creación de las ensaladas propuse un cronograma en el cual se fuesen incorporando músicos a la propuesta artística. Todo para llegar a mi versión ideal, que es la que he grabado en disco. Muchas veces las circunstancias de producción o las propias de un festival que nos contrate no permiten presentar este concierto en versión completa. Conocedor de ello antes de iniciar el proyecto me propuse poder interpretar las ensaladas en una versión reducida para así poder generar más movilidad. Resulta que esa versión *pequeña* del repertorio es la que ahora nos contratan. También era previsor ante la crisis que atravesamos en este año 2012 que no permitiría grandes propuestas musicales para grupos de música antigua. No por ello me siento mal con ese formación. Todo lo contrario. Ya manifesté que deseaba volver a la intimidad y complicidad de un grupo de 9 músicos en el cual me sentía más cómodo. A la experiencia inicial de los conciertos de Alcalá y Praga.

22. El **espectáculo y la performance, son completamente lícitas**, siempre que no sean superficiales y encuentren sentido en el entorno histórico y

musical que se presenta.

¿Cuál es el límite ante una propuesta musical con repertorio histórico? Es una pregunta delicada la respuesta a la cual tampoco forma parte de esta investigación. Sí que tengo que intentar saber cómo planteo yo la interpretación del repertorio para poderlo comparar con otros conciertos o discos que hice en el pasado. En ese sentido las ensaladas han sido *aliñadas* con gran dosis de “conocimiento” (ya hablé al respecto de lo que es para mí el conocimiento en la interpretación de la música antigua). ¿Me da libertad conocer para hacer lo que yo quiera? ¿Es necesario argumentar la propuesta artística que uno presenta? No sé ni puedo valorar (ni debo) todo lo que el resto de compañeros de música antigua hacen o cómo lo hacen. Me interesa en esta tesis mi propuesta. Para mí sólo vale una buena preparación, la mejor posible, para acceder al repertorio. En todos los sentidos, el técnico o el musical (en el sentido más amplio de los términos). Siendo así después me puedo permitir las licencias oportunas para hacer mi lectura del repertorio en pro de adaptarla a las circunstancias de la vida actual. La *performance* en este caso está condicionada por la realidad histórica que promueve el repertorio adaptada (traducida diría un lingüista) al público y la realidad de nuestra época.

23. El grupo es el mayor exponente de Capella de Ministrers. La estructura está viva y sujeta a cambios.

Me doy cuenta en esta propuesta que cada vez tengo más responsabilidad. He sentido en cada día del proceso de ensayos y conciertos, en cada momento de la grabación o la edición del disco y el DVD que mis decisiones son trascendentes. En cierta manera siento una responsabilidad que cubro con los más allegados a mi persona, tanto en lo profesional como en lo personal. Ahí es donde tengo la sensación de que quien va y quien queda es Capella de Ministrers y no yo. Aunque todos sepan que estoy detrás del proyecto, de cada decisión que se toma, el grupo tiene más fuerza que mi persona y me alegro por ello, al tiempo que como núcleo vivo de artistas evoluciona, se modifica, crece, se interrelaciona

y seguro que un día morirá.

24. El conocimiento y/o la colaboración con expertos de los diferentes campos (cultura, gastronomía, historia, diseño, danza, teatro, etc.) es primordial para mi progreso y el del proyecto Capella de Ministrers. En especial, la cooperación con la comunidad académica. **Compartir estos conocimientos entre los profesionales de la música contribuye a dicha evolución.**

Un proyecto musical como el mío, a título personal y colectivo con Capella de Ministrers, requiere de la interrelación. Las ensaladas han sido un buen ejemplo de ello. La colaboración académica con el Congreso de Valencia en octubre de 2011 o con mi participación en el máster de la UAB en noviembre del mismo año han sido muy gratificantes. Pensar y hablar sobre lo que hago comunica la intención y aproxima la teoría a la *praxis* interpretativa. En especial en ese sentido he experimentado la necesaria comunión que debe existir, cada vez más, entre musicólogos y músicos prácticos, para romper por una vez con aquella afirmación de Guido d'Arezzo con la que encabezo este trabajo de investigación: "*Musicorum et cantorum magna est distantia, Isti dicunt, Illi sciunt quae componit musica. Nam qui facit quod non sapit diffinitur bestia*".²⁸⁵

²⁸⁵ (+1050?) en *Regulae rhythmicae*. Guido <Aretinus> (f. [57r-57v](#)) Incipit: *Musicorum et cantorum magna est distantia*. El Dr. Álvaro Zaldívar me comentaba en un curso de música en Morella en julio de 2012, al respecto de la traducción de este texto: "Sobre la traducción de tan famosos como manipulados versos guidonianos (ojo sobre todo a la maniquea interpretación de Enrico Fubini, experto en ilustración pero mucho menos ilustrado en medievo...), efectivamente comenté que el término "bestia" actual (animal bruto, monstruo, incluyendo humanos así de terribles...) no es el de épocas anteriores, donde —mira la poesía antigua— había 'dulces' e incluso 'benditas' bestias... pues se referían con ese término a seres 'irracionales', que perfectamente podían ser bonadosos. Lo que no podían dichas bestias era 'conocer lo que hacían'. En definitiva, la bestia requiere a quien le mande, quien le imponga el uso, sin conocer el arte. No es un hombre libre, que sabe de lo que se 'compone' lo que hace. Ahí está también la sutileza entre quienes 'dicunt' (dicen, en su sentido meramente práctico), y los que "sciunt" (comprenden). Lo que podríamos ver entre unos loros (que 'hablan', 'dicunt') pero no 'sciunt' (comprenden) lo que dicen... Y la prioridad final de lo escrito para el saber verdadero: la 'volatil' voz del cantor no hace al arte, sino el "estable" razonamiento, el texto, el documento fruto de la razón que habla a la razón. *Verba volant, scripta manent!* Una traducción modernizada, pero quizás más comprensible (Dándole al 'arte' el sentido del tiempo, de las artes liberales, del arte matemática... que es un conocimiento racional y no una mera actividad creativa...) hoy podría ser: 'Hay una gran distancia entre los músicos y los intérpretes. Éstos solo cantan, mientras aquellos comprenden de lo que se compone la música. Pues quien hace lo que no entiende se comporta como un irracional' de ahí los versos:

También en ese sentido no olvido las palabras del maestro Francisco Salinas referentes a los conocimientos que eran necesarios para el músico teórico (León, 1991: 566): “La primera cualidad que pide al aspirante es puramente personal, la posesión de una inteligencia bien desarrollada. El teórico debe saber cantar, tocar algún instrumento y aun construirlos además de una preparación aritmética y geométrica y estar versado en la Poética, asimismo, el conocimiento de la lengua griega, basado tanto en los términos musicales como en la importancia de los escritores que en ella escribieron”.

Tablas comparativas de coherencias

¿Cómo realizar una tabla comparativa de elementos cualitativos? Comentaba anteriormente las opiniones de los profesores Fernando Hernández y Honorio Velasco en las que me alentaban a transformar el texto en discurso académico para después generar categorías. Me decía Honorio Velasco que se puede clasificar marcando palabras clave incluso en el propio diario de campo pero que necesitaría una construcción teórica para hacer el paso posterior que me permitiese tener argumentos. “Para este asunto tienes que leer”.²⁸⁶

Mantener la mente abierta para captar el contexto, me proponía. Desde ahí es desde donde sale el análisis. “También tendrás que pronunciarte sobre las opciones que tienes, saber lo que se quiere o lo que no”.²⁸⁷ No dejo de lado la continua lectura, propuesta en el estado de la cuestión de esta tesis, ni tampoco el necesario elemento autocrítico y de autoevaluación que de manera lineal he pretendido que figurase perennemente en este trabajo, incluso en las oportunas conclusiones.

Aquí presento esta tabla de elementos identificativos de una manera de trabajar con la música. La mía. La propuesta sigue las indicaciones expuestas

Irracional y no cantante es quien canta no por conocimiento (arte) sino por uso. No es la voz del canto la que hace el arte (como saber), sino el razonamiento documentado”.

²⁸⁶ Minuto 15’15 en (EH2 II parte).

²⁸⁷ Minuto 19’27 en (EH2 II parte).

anteriormente y servirá como guía para las conclusiones que presentaré en el siguiente capítulo. La concreción que pretendo al presentar este resumen busca la sintetización de muchas ideas propuestas y analizadas durante este trabajo de investigación. De forma esquemática y *quasi* telegráfica califico cada uno de los aspectos que estoy identificando de mi estilo, pretendiendo con ello generar ítems que promuevan las oportunas conclusiones en esta tesis.

*Desde la experiencia con
Capella de Ministrers*

*Desde la nueva propuesta con las
ensaladas musicales*

1. **Sobre el lenguaje musical**²⁸⁸

Complicidad y vigor instrumental, contrastes tímbricos y dinámicos, adornos virtuosos, delicadeza, sensibilidad y claridad en la exposición, ritmo regular, sutileza expresiva, implicación y pasión a la hora de interpretar.

Provocación, humor y diversión. Repertorio excitante, motivador pero también estresante. Honestidad y confianza en la experiencia. Superación de la técnica musical y comunicación. Implicación y pasión en la interpretación.

2. **Calidad artística y académica. Músicos y colaboradores**

No se explicaría la proyección como la que ha tenido el grupo sino por la gente que ha colaborado con Capella. Fundamental rodearse de buenos profesionales para hacer estos proyectos. Me quedaría con la consolidación de un proyecto basado en un equipo de gente que trabaja de forma habitual con Capella de Ministrers.

Es una premisa para este proyecto. Evito riesgos con músicos, colaboradores o productores. Todo el equipo ha sido de altísima calidad y elegido de una manera consciente desde la experiencia generada con el tiempo.

3. **Conocimiento de la técnica**

La buena formación técnica de los músicos

Es necesario el dominio técnico del

²⁸⁸ El título que se propone es esquemático. El título completo de cada punto está en párrafos anteriores y sobra repetirlo aquí.

que colaboran con Capella ha sido fundamental para el resultado artístico. Al mismo tiempo ese resultado motivaba la continua especialización.

instrumento, el propio instrumento y el pleno conociendo del repertorio y su circunstancia histórica.

4. Integración en el proyecto por parte de los actores

Al principio para mí las decisiones eran más grupales. Sin embargo para los músicos el grupo era más yo en los inicios. Ahora, con el tiempo, yo propongo ideas y hay mucha implicación de todos.

Mucha implicación y complicidad en los actores derivada de mi actitud previa con este trabajo de investigación.

5. Fuentes y herramientas

Nuestro secreto como grupo es esa manera rigurosa de trabajar el estilo. Tras largos años de trabajo seguimos siendo referente gracias a esos criterios de interpretación. Se destaca la fidelidad y respeto a las épocas, los instrumentos y estilos.

Uso instrumentos de época o copia de los mismos. He dispuesto del facsímil de la obra pero hemos recurrido poco a él. Es necesario disponer de una buena edición y la experiencia de los músicos.

6. Pureza del sonido

Hay una evolución en el grupo desde el decir que intentamos ver cómo sonaba la música antigua en su origen a aceptar que el sonido original es irre recuperable. Se identifica Capella con la utilización de herramientas para buscar la emoción en la gente: instrumentos de época y otros criterios históricos para llegar a emocionar al público.

El repertorio transmite frescura, entretenimiento, diversión, alegría e intensidad. Me preocupa más la originalidad de esta música y su relectura actual que la propia “pureza del sonido” en la interpretación. Sacrifico la autenticidad por el espectáculo.

7. Técnicas de ensayo e interpretación

Cada disco que grabamos es mejor que el anterior. La forma de ensayar no sé si lo condiciona pero los procesos son más maduros y nos da un bagaje que aprovechamos.

Planifiqué todos los ensayos y creé una adecuada estrategia para montar este repertorio. Dispuse de un equipo adecuado y una exigente y planificada metodología de trabajo.

8. Uso de nuevas tecnologías

Aunque reconozco algunos fracasos sé que la tecnología en las grabaciones ha sido fundamental. Rodearse de un buen material afecta también al resultado final. Para mantenerte vivo en el mundo profesional de la música no hay más remedio que estar al día, también en tecnología.

Resultado: un CD y un DVD con un videoclip y el concierto en directo. La incorporación elementos tecnológicos ha influido en el resultado visual o sonoro y también en la presentación de la propuesta artística.

9. Colaborar con otras ramas artísticas

Capella ha evolucionado porque yo he evolucionado, también por la gente que me ha rodeado y sus influencias. Son muchos años y muchas horas de convivencia y de trabajo. La música formaba parte de un círculo de facetas artísticas que nos enriquecía más aun. Capella sin eso no sería el grupo que es. Sin lo que fue no lo sería nunca. De Capella se espera también eso. Un concepto más multidisciplinar.

Ha sido el proyecto singular en este aspecto. Muchos colaboradores de diversas especialidades han participado en la preparación y ejecución de la propuesta. En este proceso ha existido una gran preparación por mi parte. Mi implicación y conocimiento ha influido en los actores de manera positiva.

10. Sentidos y sinestesias.

Ediciones audiovisuales

El objetivo durante veinticinco años ha sido el de generar emociones no sólo en los conciertos de una manera clásica. También en discos o espectáculos.

He transmitido la esencia de este repertorio musical en los conciertos y el libro/disco que ha motivado esta investigación.

Calidad de interpretación musical

Hay discos mejores que otros pero todos aportan algo novedoso, ya bien sea por la calidad o por la recuperación de patrimonio. No juzgo ahora lo grabado pero me hace pensar mucho e incluso emocionar. Seguro que porque hay algo singular en cada una de las interpretaciones.

Si la calidad musical tiene relación directa y proporcional con la implicación personal de cada uno de los artistas que forman parte del proyecto, en el caso de este disco ha sido máxima. Considero que es éste uno de los mejores discos de Capella de Ministrers.

Calidad de interpretación textual

Siempre he sido exigente en este aspecto y así lo ha reconocido la crítica.

He sido preciso y exigente con el texto y creo que en la grabación se comprende.

Originalidad, novedad del programa

He sido consciente en todos los proyectos de la necesidad de esa originalidad en los programas, desde una coherencia temática global.

Incorporo una ensalada inédita (*La Negrina* de Cárceres) y otra de la que sólo existe una grabación (*La Viuda* de Flecha).

Toma de sonido

Cada vez he sido más exigente. Al principio confiaba plenamente en los técnicos. Ahora escucho en la grabación y en el estudio y me dejo llevar por mi experiencia.

Se ha conseguido una buena toma de sonido donde prima la presencia y la claridad del texto con los instrumentos.

Labor musicológica que precede a la interpretación e información sobre ella

Los que queremos aprender cada día escuchamos y leemos con curiosidad los estudios novedosos que acompañan a los discos. Toda esa información, incluidas las ilustraciones, los convierten de nuevo en

En este sentido el trabajo musicológico lo ha realizado Maricarmen Gómez. Su edición de las ensaladas (2008) ha sido fundamental para la consecución de este trabajo discográfico. También la

un producto que se aleja del mercado de consumo. No siempre cada proyecto ha estado precedido de la colaboración con los mejores especialistas de cada género.

Producto material que se ofrece (formato, presentación de texto e imágenes, calidad y originalidad, relación con el programa...)

El cedé es, además de una herramienta buena para disfrutar, un documento musicológico válido. A partir de la edición de los libro/disco empecé a generar otro tipo de programas de concierto y discos. Ya no se trataba de hacer un repertorio del pasado sino de integrarlo en un proyecto novedoso.

Aporte con respecto a lo publicado anteriormente

Con los discos se muestra que la recuperación de la música del pasado pasa por muy diversos caminos. Vincularla a hechos históricos, a la poesía o la literatura es lo que he pretendido siempre.

11. Estímulos de los sentidos y conjugación con el espacio arquitectónico

El espacio es fundamental. Para el público y para nosotros es importante que las condiciones sean óptimas. Al final se recuerdan más los conciertos por su contexto que por la “pureza del sonido”. Son muchos más los conciertos que

exhaustiva preparación que he requerido para afrontar esta tesis y la posibilidad de trabajar con los mejores especialistas del repertorio. Nunca antes hice algo así.

Me es grato presentar un libro/disco por su imagen visual y por su contenido. No sólo se ofrece el CD con la música, sino también un DVD con el concierto en directo y el videoclip. Además del estudio de Maricarmen Gómez con un texto de Ferran Adrià.

La aportación en cuanto a presentar las ensaladas en soporte libro/disco es singular, así como la manera de interpretarlas, con cuatro cantantes y un grupo instrumental.

Continúa la insatisfacción con los espacios donde he representado el espectáculo de las ensaladas por una inadecuada acústica. En cambio tengo una grata satisfacción con el resultado del libro/disco.

recordamos el componente extramusical de la emoción.

12. La técnica como concepto

La técnica evoluciona e involuciona junto al proceso creativo y en un continuo proceso de adaptación. Es un búsqueda continua. Instrumental y estética. Te vas adaptando. Un proceso paralelo al crecimiento y al crecimiento de los conceptos que se aplican. Hemos evolucionado técnicamente. Eso es uno de los pilares de Capella, de los vértices.

La imaginación ha sido fundamental, unida a una base técnica del instrumento, conocimientos musicológicos y experiencia, así como a una exigencia técnico musical por parte de cada músico participante para adaptarse al nuevo proyecto de las ensaladas.

13. Las ideas y el equipo

Es un trabajo en equipo dirigido por mí. La forma de dirigir son indicaciones de manera estética pero siempre dejo espacios a cada músico. Tengo unas ideas estéticas que son firmes en el ensayo y suelo pedir opinión a los músicos. No se concibe Capella sin Carles Magraner, aunque todos los músicos tienen una personalidad muy definida que aportan también al *ensemble*.

Me siento el propulsor del proyecto con la responsabilidad que eso conlleva. A partir de ahí el equipo es fundamental. Todos hemos aprendido con esta propuesta artística.

14. Autenticidad y/o espectáculo

Incorporé la imaginación y la *performance* a mi propuesta artística. El público que viene a escuchar a Capella viene también en cierta manera a escuchar una parte de historia musical. Eso sí que ha sido un sello de Capella. La gente viene a escuchar un patrimonio aunque se recurra al “espectáculo” como herramienta para hacer que el público esté atento.

El significado de interpretar es mucho más amplio que el que se pueda entender con el de la mera ejecución de una partitura o el tañer o cantar. Primero tanto la estética como el valor histórico de la obra que se interpreta sin olvidar el valor artístico y espectacular (en el sentido de espectáculo) que conlleva la propia interpretación.

15. Estructura musical. La presentación y puesta en escena

Todo cambia desde que se pierde el miedo, que no el respeto. Así es desde hace diez o quince años. Cualquier trabajo necesita un apoyo musicológico, aunque después se rompa alguna línea. La experiencia nos da credibilidad y herramientas para ser transmisores.

Ha sido ésta una propuesta distendida con el necesario atrevimiento. Una mezcla entre lo clásico y la innovación.

16. El concepto del concierto

Mi responsabilidad es más amplia incluso a la hora de entender el concierto como un espectáculo completo. He objetivizado el acto público del concierto, relativizando los pormenores para fijarme en la esencia. La comunicabilidad mejora gracias a la experiencia.

Una buena conjugación de muchos elementos ha sido mi propuesta. Desde el planteamiento escénico a los instrumentos de época, pasando por el baile de pavana que incorporé en el concierto y el resultado visual y sonoro del videoclip.

17. Tradición musical y contexto cultural

Es muy importante la labor que ha hecho Capella de recuperar esa música de archivos. Es una labor básica y justificaría por si misma la existencia de un grupo como éste.

No afecta la vinculación territorial o cultural del repertorio al resultado artístico ni a la aceptación del público. Sí que es importante la comprensión del mismo.

18. Música de otros países

No es un repertorio que nos identifique como grupo aunque el tratamiento que se le hace a la hora de interpretarlo es el mismo que con cualquier otro.

El tratamiento musical es el mismo. El criterio de interpretación es el mismo. Sólo condicionado por las peculiaridades de la propia música.

19. Desde la memoria con las nuevas creaciones

Veo una constante que es la de generar algo nuevo mezcla de creación, o si se quiere reinterpretación, con la base del patrimonio y la memoria. Desde el rigor histórico conjugando elementos de presencia escénica.

Este proyecto reúne ambos requisitos. Por un lado, recorro al patrimonio musical de la Corona de Aragón. Por otra parte, me permito incorporar a esa reinterpretación la imaginación necesaria para poderlo presentar en público.

20. Lenguaje propio basado en la experiencia

La manera de trabajar que tenemos hoy en día es la suma de todos los años que llevamos trabajando juntos una serie de músicos y colaboradores y desde luego, sin duda alguna, la seguridad que nos depara la experiencia.

Muchas decisiones las he tomado subsanando errores del pasado o recordando cómo lo hice anteriormente. La innovación recae en la interdisciplinariedad. De ella ha estado bien abastecido este proceso creativo.

21. Armonía con pocos músicos y en espacios reducidos

El grupo es una virtud que ha enriquecido el proyecto. Capella es Carles Magraner donde alrededor hay dos o tres elementos importantes y después otra gente, tal vez menos importante en cuanto influencia (no musical, claro). A partir de ahí el árbol se abre.

La flexibilidad del tipo de agrupación permite diversas propuestas artísticas. Me siento mejor con una formación reducida, con la intimidad y complicidad de un grupo de 9 músicos.

22. Espectáculo y *performance*

Nuestro espectáculo siempre es la pasión con la que interpretamos desde un convencimiento personal que ha ganado seguridad con la experiencia. Desde la emoción di vida a la música y desde ahí licité el espectáculo o la *performance*

La *performance* en este caso está condicionada por la realidad histórica que promueve el repertorio adaptada (traducida, diría un lingüista) al público y a la realidad de nuestra época.

necesaria para conseguirlo.

23. El grupo como estructura viva

Generarlo forma parte del rol de director y del rol que observan los músicos en mí. Siempre lo he sabido. Los músicos son conscientes de su rol a lo largo de los años y cada vez están más seguros de lo que yo pretendo de ellos a nivel musical y escénico.

Aunque todos sepan que estoy detrás del proyecto, de cada decisión que se toma, el grupo tiene más fuerza que mi persona y me alegro por ello, al tiempo que, como núcleo vivo de artistas evoluciona, se modifica, crece, se interrelaciona y seguro que un día morirá.

24. Conocimiento y colaboración con otras disciplinas y profesionales

Cada uno que participó con Capella, músicos y colaboradores, generan el grupo. El encontrarme durante mucho tiempo con vínculos de trabajo con los que tienes plena confianza me permitió atreverme a lo que hago hoy. Encontrar importantes colaboradores no sólo facilita que el producto gana en calidad sino que los que participamos en él nos sentimos también más importantes y seguros porque formamos parte de un proyecto donde hay gente de gran valía artística o académica.

He experimentado la necesaria comunión que debe existir, cada vez más, entre musicólogos y músicos prácticos. Ya es un hecho habitual que se colabore con otras artes o especialistas con Capella de Ministrers. En el proyecto ensaladas ha sido con musicólogos, bailarines, fotógrafos, documentalistas y realizadores de cine. Nos enriquece y nos hace sentirnos más seguros de lo que hacemos.

“De algún modo se ha dejado atrás al viejo saber Fáustico (un sabio que sólo lo sabe él...) para entender que lo que sabemos lo sabemos entre todos (como ya dijera Pedrell hace tantos años...) y que no hay investigación sin transferencia de la misma para adelanto de la ciencia y mejora de la sociedad general”.
(Álvaro Zaldivar)²⁸⁹

CONCLUSIONES

“No concibo las conclusiones simplemente como un apartado separado de la tesis, un escueto resumen esquemático de por dónde ha transcurrido aquello que ya he tenido que dejar bien justificado en su apartado correspondiente, el cuerpo de la investigación” (Lorenzo, 2004: 761). Así pues, no son éstas unas declaraciones póstumas o una verdad absoluta. Pretenden mucha creación estas conclusiones y un acto de concreción exquisito que de nuevo promueva la reflexión. Aunque muchas más preguntas han quedado en el aire durante todo este trabajo, intentaré responder aquí a aquellas que me planteé al inicio de esta investigación, pero nunca con la intención de generar una fórmula mágica ni descubrir un modelo metodológico infalible para la reinterpretación *exitosa* de la música pretérita.

“I find scepticism the only possible frame of mind in which to work. But that, of course, is a view as characteristics of its place and time as any” (Leech-Wilkinson, 2002: 261). Éstas son las conclusiones a las que llega Daniel Leech-Wilkinson después de realizar un minucioso análisis en su estudio sobre interpretación y recepción de la música medieval en *The Modern Invention of Medieval Music*. Analiza allí cómo cambia la aproximación a la música antigua a lo largo del siglo XIX y XX y los variables posicionamientos de teóricos como

²⁸⁹ Álvaro Zaldivar en un *email* recibido por el autor de esta tesis el 2 de abril de 2012.

Fétis, Riemann, Ambros, Schuler o Coussemaker (2002: 19), Hindemith o Salzer (2002: 192), Hughes, Gaston Allaire o Hirshberg (2002: 206) o de diversos grupos de música especializados (2002: 95 y siguientes) en cuanto al uso de instrumentos, análisis y maneras de interpretar el repertorio medieval. Desde ese escepticismo que provoca la investigación académica se podría atender a un concepto filosófico y científico en cuanto no existe una verdad empírica suficiente para poder recuperar la música del pasado en su esencia. La primera conclusión desde mi experiencia, mi conocimiento y este trabajo de investigación es *quasi* una tautología: por mucho que especulemos nunca sabremos a ciencia cierta cómo sonó la música de la Edad Media, el Renacimiento o el Barroco.

Pero es que nunca ha sido mi intención recuperar ese imposible: el sonido del pasado. A partir de esta premisa, reiterada a lo largo de esta tesis como inicio de partida de mi investigación, me adentro en conclusiones y mediante un ejercicio de concreción analizo y comparo mi experiencia con mi reciente propuesta artística en torno a las ensaladas de Flecha y Cárceres. Seguro que sin huir de la pasión que caracteriza mi oficio y a la que nunca renunciaré sin menospreciar el exigirme la “claridad, el orden, la forma, el significado y la lógica que se espera encontrar en la investigación, pero también la pasión, el erotismo y la vitalidad que son características de las artes” (Hernández, 2008: 114).

En ésta, mi práctica analítica cualitativa,²⁹⁰ he buscado siempre la conexión de lo personal con lo social, desde mi punto de vista, ya evaluable en parámetros de:²⁹¹

- La contribución substantiva; en cuanto que este trabajo ayude a la comprensión de la vida social.

- El mérito estético; si la experiencia de la lectura y visualización de esta tesis es satisfactoria.

²⁹⁰ Usando la expresión de Laurel Richardson, 2000. En *Writing: A Method of Inquiri*. Londres.

²⁹¹ Según Felíu (2007:269) citando a Richardson —ver nota del autor a pie de página—.

- La reflexividad; en la que revelo ser consciente del propio punto de vista y mi posición.
- El impacto; si el texto llega emocional e intelectualmente y provoca nuevas preguntas.
- El realismo de lo narrado; su plausibilidad y verosimilitud.

Son éstas que presento las conclusiones de un experimento junto a la evaluación de mi vida profesional con Capella de Ministrers. La reflexión y el análisis de un músico práctico con la experiencia de 25 años de carrera profesional son ya suficiente bagaje para argumentar este trabajo de investigación y para sacar conclusiones desde esos parámetros. “Un objetivo es la consciencia de que la experimentalidad define lo específico de un proyecto. En numerosos casos, los investigadores performativos no llegan al período doctoral con las maletas vacías, sino que acuden con un currículum *ya hecho*, es decir con un repertorio bien dominado, con unas cualidades como intérpretes claramente reconocidas” (Pérez, 2010: 17). Así pues, el proceso experimental sobre mis estadios creativos y mi vivencia con el arte promueven estas líneas conclusivas de mi tesis.

“Si varios actores documentásemos rigurosamente algunos de nuestros procesos de creación con transparencia y comunicabilidad, podría desarrollarse una especie de *cuadernos de actor* que se podrían incluso publicar, y servirían de referencias para futuras interpretaciones, proyectos o estudios interdisciplinarios. Me imagino un apartado como estos en un ala de una biblioteca. Se podría visitar y encontraríamos documentados la creación de personajes como Julieta, Calígula, Melibea, Antígona, Richard o Sarah...” Citaba así Álvaro Zaldívar a Alejandra C. Ramos Riera “en la defensa de su pionero trabajo de fin de máster titulado *Cómo actuar en (el) silencio. Interpretando el silencio, la pausa y la escucha en ‘El amante de Harold Pinter’*, defendido el 29 de septiembre de 2011, en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Murcia, dentro del Máster en Artes

Escénicas liderado por el experto teatral Dr. Cesar Oliva” (Zaldívar, 2012: 18). Ésta sería otra de mis primeras conclusiones. Aquí descifro, narro, relato y muestro *el cómo lo hago*. Un manifiesto ante la supuesta inefabilidad del arte.

En una entrevista (*Avant. The Journal of the Philosophical-Interdisciplinary Vanguard*, Volume II, Number T/2011) a Patrizia Bovi, directora del ensemble *Micrologus* decía:

In our attempts to restore the music that comes from many ages ago, we wanted to track down its primary function. By doing this, one discovers the music’s sense and livelihood, and so it automatically becomes ‘up to date’. Today, this also pertains to people who study not archeology of music, but rather emotions elicited by the it as long as it is situated in functional context. If you are performing a dancing piece and the audience does not feel the urge to dance, you have failed. Moreover, in order to restore the language of music, you need to understand the music itself. This is the first, crucial step. The performer needs to understand the music —intellectually, emotionally— and analyze it from the perspective of its primary context. Only this way can you enable the audience to get a grip on the music as well.

Sirvan estas palabras como refuerzo textual a todas las ideas expresadas en este trabajo, a la necesaria comunión entre *gnosis* y *praxis* que abogo en cada una de las líneas de esta tesis, recuperando así la esencia del arte musical entre la música práctica y la musicología, tan íntima como fructíferamente interrelacionadas. “...(éstas son) las pautas a seguir por parte de los creadores o intérpretes, hoy por fortuna se imponen modelos de trabajo multidireccionales que enriquecen mutuamente teoría y práctica, análisis documental e interpretación sonora” (Zaldívar, 2012: 4).

Me tengo que remitir ahora a los primeros párrafos que escribí, cuando me motivé para iniciar esta aventura personal y académica. Para la investigación desde los procesos artísticos decía que se tenía que ser transparente en el proceso, asegurar la comunicabilidad en los resultados, narrar la experiencia sin vanidad ni

engaño, aprovechar los conocimientos y años de *batalla* en el mundo de la música antigua, usar la tecnología, dejar caminos abiertos a nuevas interpretaciones que mejorasen la calidad humana²⁹² y la cultura artística, derrumbar el *status* gremial de ciertos estamentos musicales y la idealización de lo inefable, contribuir a delimitar nuevas estrategias y metodologías y utilizar todos los conocimientos que en mi caso, desde mi preparación, pueda aportar de campos como la musicología, la estética, la historiografía o la filosofía.²⁹³ Veamos las conclusiones respecto a cada uno de estos “nada dogmáticos mandamientos” (Zaldívar, 2008) y su consecución en esta tesis.

Se ha conseguido la pretendida transparencia en el proceso de esta investigación mediante una escritura sustentada de continuo en un aparato audiovisual y documental. Se ha escrito desde la sinceridad, en primera persona, con el fin de poder comunicar los resultados a toda la comunidad académica interesada. Sólo el hecho de presentar públicamente un trabajo de investigación como éste garantiza ya su acceso universal. Tratándose de una investigación artística, que recurre fundamentalmente a la experiencia y a la (auto)etnografía como herramientas, se podría pensar que carece de un necesario rigor científico. Nada más lejos de ese pensamiento. Concluyo que argumentadas con creces han quedado ya, en los postulados y planteamientos iniciales de este trabajo, las bases científicas sobre las que me apoyo para esta tesis.

Se narra el proceso sin prever el resultado, desde mi experiencia como músico, sirviéndome para ello de las útiles herramientas que me depara la etnografía y la nueva tecnología en pro de una investigación, convergente a veces y yuxtapuesta otras, con la clásica. Se demuestra así que esta tesis influye de manera directa en los actores que en ella participan, evidentemente también en mi persona, con las evidenciables consecuencias que sobre el proceso artístico genera. Como argumenté en su momento esa influencia quedó ya patente y, si un

²⁹² “Si una investigación no te hace mejor persona no es una buena investigación” me decía (como ya mencioné) el profesor Fernando Hernández en su entrevista (EF1 <http://politube.upv.es/play.php?vid=51614> minuto 2’01).

²⁹³ Según Álvaro Zaldívar en su ponencia “Investigar *desde* el arte” leída en Santa Cruz de Tenerife en marzo de 2008.

resultado artístico es directamente proporcional a la implicación de los músicos, seguro que aquí éste se ha visto mejorado.

Se concluye que este trabajo ha servido para crear y comunicar mejor y desde luego para mejorar la calidad humana, la de quien suscribe y la de los muchos a los que ha salpicado esta investigación. El proceso de esta tesis ha supuesto mayor comunicabilidad, implicación, conversación, silencios, reflexiones, pensamientos, creación y música, al fin y al cabo, una interacción personal entre todos los participantes, más allá de lo habitual en cualquier otra producción de las que he participado a lo largo de mi trayectoria profesional.

Delimitando el campo de la investigación se ha conseguido narrar un proceso único e irrepetible, desbancando lo gremial, desde la humildad de quien escribe, así como el concepto de infabilidad de cualquier proceso creativo (o del arte en mayúsculas), aportando así nuevas y diferentes técnicas y métodos de investigación en torno a los procesos artísticos.

Desde la hipótesis planteada al inicio de este trabajo se estableció un modelo y un método para desarrollar un experimento que propiciase respuestas a las preguntas planteadas. He aquí y ahora mis conclusiones a cada una de las cuestiones allí propuestas.

Concluyo que el uso de la etnografía ha sido adecuado para la consecución de los fines de mi trabajo. Los objetivos planteados en mi investigación académica se han podido desarrollar metodológicamente nutriéndome de herramientas y recursos (auto)etnográficos. Las tablas, los cronogramas, las narraciones, las entrevistas, los registros, los diarios, las reflexiones, las autoevaluaciones, etc. han sido adecuados. Para mí ha significado un reto personal recurrir a la etnografía como herramienta metodológica. Agradezco ahora el esfuerzo realizado y me congratulo de la efectividad del método. El modelo ha sido óptimo, tanto el académico como el procesal respecto a la consecución de esta tesis y la necesaria estructuración del experimento en torno a la propuesta

artística de las ensaladas. Desarrollar una adecuada idea inicial y preparar de manera tenaz y consciente la investigación sobre mi experiencia y el propio experimento ha sido fundamental.

En las tablas comparativas que he elaborado como conclusiones parciales de este trabajo se ha visto demostrado el alto nivel de coherencias y cohesiones que existen a lo largo de toda mi trayectoria profesional, ratificándolo con el experimento en torno a la nueva propuesta artística que he descrito en esta tesis. También la influencia de este trabajo y de mi experiencia en las ensaladas de Flecha y Cárceres ha sido patente, por mi implicación y por las sensaciones que muchos actores han manifestado al respecto. Y es que ha sido esta investigación en torno a las ensaladas una experiencia en la que me he apoyado en los mayores especialistas del repertorio, nunca antes había hecho algo similar y reconozco la seguridad y confianza que me ha brindado acceder a esa información de manera directa. Pero es difícil valorar si esa influencia ha significado un mejor o peor resultado artístico. Comparar el mismo proceso experimental con investigación y sin investigación es imposible. Sólo puedo afirmar que el hecho de investigar de la manera que lo he hecho ha promovido más comunicación y un mayor conocimiento e implicación por mi parte y la de los artistas. Más que otras veces.

Ahora sí puedo hablar de un estilo propio. Las tablas de coherencias que presenté al final del capítulo anterior así lo atestiguan. La mía es una manera de aproximarme a la música del pasado desde mi personalidad, conocimiento y voluntad. Sobre todo basada en mi respeto al pretérito e intangible arte sonoro y en mi libertad como artista, director e intérprete. Así pues mi trabajo se caracteriza por un lenguaje musical específico en donde prima la implicación de los artistas y la pasión a la hora de tocar. Por una excelente cualidad y calidad en músicos y colaboradores y un conocimiento, adaptación y crecimiento continuo respecto a una técnica musical que se nutre de las herramientas adecuadas, sin menospreciar elementos de carácter escénico o performativos. Mi rol como director genera implicación en todas las partes que participan en los proyectos y la

experiencia de veinticinco años de trabajo me permite conocer y coordinar de manera flexible y fructífera cada iniciativa que promuevo.

Con Capella de Ministrers estoy abierto a las nuevas tecnologías y a una continua colaboración con otras ramas académicas o artísticas, generando espectáculos que han significado muchas de las veces una ruptura con el concepto clásico de la interpretación de la música antigua. El disco ha sido un referente en mi trabajo y así lo atestiguan las más de cuarenta grabaciones que hay editadas. Sé adaptarme a cualquier escenario pero siempre prevalece la emoción al espacio, aunque éste nos ayude a generarla. Soy un propulsor de ideas y cada vez más confío en un equipo artístico y profesional generado con el tiempo. La confianza en ellos es básica para este proyecto pluridisciplinar. No me importa tanto la “autenticidad” como el “espectáculo”²⁹⁴ aunque promulgo el “no todo vale”. Sólo desde el respeto y el pleno conocimiento del pasado se puede presentar una nueva reinterpretación del patrimonio musical. Mi propuesta es de compromiso con ese patrimonio musical y conjuga imaginación con tradición, con la intención de remover y conmover la memoria del escuchante. El grupo es y fue una estructura viva. La experiencia y su trayectoria permiten así la colaboración con grandes especialistas, artistas o académicos, generando con ello un efecto de confianza en bucle.

Como punto final a estas conclusiones destaco la necesaria creatividad, implicación, pasión e imaginación que, desde el conocimiento y la continua reflexión analítica, debe tener un intérprete y a la que me refiero reiteradamente a lo largo de esta tesis. Podemos acceder al repertorio pretérito e interpretarlo con las mismas condiciones en las que se creó e incluso recreando las mismas circunstancias en las que fue generado. Podemos conocer la técnica, el entorno social, los instrumentos, la funcionalidad de esa música, etc. Todo lo que atañe a una pieza de música antigua. Pero ¿qué sabemos de las intenciones del autor de

²⁹⁴ Entendiéndolo con la acepción que le da la RAE (<http://lema.rae.es/drae>) respecto a ‘cosa que se ofrece a la vista o a la contemplación intelectual y es capaz de atraer la atención y mover el ánimo infundiéndole deleite, asombro, dolor u otros afectos más o menos vivos o nobles’.

esas músicas? ¿Qué impacto generaba su música en sus coetáneos? ¿Es posible reproducir un similar impacto con la reinterpretación de la música antigua?

The complication in the authenticity of intention is that, as the concept of intention is applied in human affairs, allowance is made for what I call contrafactual intentions. The question of what the founding fathers intended in the Constitution is not only the question of what they intended when they framed it, but what, given those intentions, they would have intended, here and now, given the new circumstances in which we find ourselves, but which they could not possibly have anticipated. This is also the case with the performing intentions of composers. What Bach's performing intentions would be today, given the circumstances in which we make music today, are part of what his performing intentions were when he was alive, even though he could not possibly have anticipated what musical life would be like in the twenty-first century. (Kivy, 2002: 134).

Desde la experiencia adquirida y desde la adecuada preparación académica justifico todos mis intentos por aproximar el repertorio del pasado a nuestros contemporáneos usando la necesaria creatividad e imaginación y con la implicación y pasión inherentes a mi ser como intérprete. Todo lo que he hecho para *sorprender e impactar*, para no enlojar esa *capacidad de atracción* que la música no debe perder en el momento de interpretarse o para recargar de *intenciones* interpretativas a la obra musical ha sido positivo, visto el resultado artístico de mis veinticinco años de trayectoria. Baste leer esta tesis para ver el impacto que mi trayectoria artística ha tenido en muchas personas. Para ello he tenido que recurrir muchas veces a recursos escénicos, a la *performance*, vestirme de época, colaborar con artistas contemporáneos, con cineastas o dramaturgos, hacer danza histórica, trabajar con fotografía o videoarte, etc. Todos esos procesos ya han quedado relatados en este trabajo de investigación. Todos ellos han sido conscientemente provocados a lo largo de mi vida profesional en pro de recuperar un “impacto”, de restaurar la intención en esencia.

Puedo poner un ejemplo gráfico y que siempre he tenido en mi mente a la hora de recrear la música del pasado. Imaginemos que vivimos en un mundo sin música grabada, donde excepcionalmente sólo podemos escuchar música en vivo. Viajemos a la Edad Media. ¿Cuál sería la sensación de un peregrino medieval al entrar en una catedral gótica y escuchar esos primeros cantos polifónicos? Seguro que no eran sólo sensaciones auditivas. Mas bien percibiría un cúmulo y sinfín de sinestesias y sensaciones corporales. No perder ese *impacto* es mi compromiso como intérprete con la reinterpretación de la música del pasado. Así se ha visto reflejado en esta tesis doctoral.

Todo este trabajo que presento ha formado parte de un proceso vital intenso pero delimitado en el tiempo. Muchas cuestiones quedaron entre sus páginas. De ellas derivan también estas propuestas de investigación que presento a continuación como intención de reiterada insistencia en torno a la necesaria investigación artística. Desde un aspecto puramente musicológico, echo en falta estudios generales sobre la interpretación de la música pretérita española, ya bien sea de la Edad Media, del Renacimiento o del Barroco. Sobra que me adentre en la necesidad de investigaciones específicas sobre la particularidad del canto o de la diversidad de instrumentos característicos de nuestro repertorio pretérito.

Desde un aspecto (etno)musicológico, leería con sumo interés cualquier aproximación a los criterios de (re)interpretación de la música antigua española, tanto por grupos nacionales como extranjeros, así como el análisis de las interpretaciones del repertorio español en las últimas décadas y su comparación con la tratadística, sobre todo desde la crítica discográfica y su singular aportación historiográfica mediante los libretos que habitualmente acompañan las grabaciones.

Desde perspectivas socioculturales, he echado de menos disponer de estudios que analizasen la reacción e interrelación entre el público y el intérprete de música antigua ante su propuesta escénica y cómo afecta la crítica a las posteriores interpretaciones de un mismo repertorio. También hubiese agradecido

estudios (auto)etnográficos desde la visión del director y/o del intérprete (de música o de cualquier otra rama artística). Acercarse a su rol y su experiencia y ver cómo se interrelaciona con “los otros”. Huelga decir el interés que me depararían visiones de estos aspectos desde posicionamientos musicales con perspectivas sociológicas, psicológicas o filosóficas.

“*Musica est scientia*”. Entiendo que los músicos prácticos estamos aun en los primeros peldaños de un largo proceso en torno a nuevas posibilidades de investigación musical. Incipiente es la investigación académica artística entendida en su sentido más amplio, que no en lo puramente (etno)musicológico. Sobre todo sí, desde la pluridisciplinariedad académica, se accede a nuevos paradigmas y conceptos de investigación en el arte. Para ello la preparación intelectual del músico práctico es fundamental, reivindicando desde la *gnosis* su *praxis* musical. “Hay una gran distancia entre los músicos y los intérpretes. Éstos solo cantan, mientras aquellos comprenden de lo que se compone la música. Pues quien hace lo que no entiende se comporta como un irracional”.²⁹⁵

Es positivo que los mismos científicos o los artistas ejerciendo como tales, sean los primeros en dudar sobre sus propios procesos. Sólo así se promueve la investigación. Cuestionar es avanzar. Incluso sobre los modelos paradigmáticos en ciencia. “El cambio de un paradigma por otro, de acuerdo con Kuhn,²⁹⁶ no sólo tiene lugar según la simple comprobación racional de la evidencia. Los paradigmas son inconmensurables, dibujan el mundo de maneras incompatibles, así que los datos en sí se interpretan de manera diferente si se trabaja con diferentes paradigmas. Esto implica que la validez de las afirmaciones científicas es siempre relativa, depende del paradigma con que son juzgadas, nunca es un mero reflejo de territorios independientes de la realidad” (Hammersley y Atkinson, 2009: 26). No desistamos en el intento.

²⁹⁵ Traducción de la cita de Guido d’Arezzo que figura al inicio de esta tesis.

²⁹⁶ Citando Hammersley y Atkinson a *The Structure od Scientific Revolutions* (1962) de Thomas Kuhn.

BIBLIOGRAFÍA

Aguirre Armendáriz, Elizabeth. 2010. *Un recorrido autoetnográfico: de las construcciones sociales de la sequía hacia otras construcciones posibles*. Tesis doctoral dirigida por Adriana Gil-Juárez. Barcelona. Universitat Autònoma de Barcelona. Departament de Psicologia Social.

Anglés, Higinio. 1955. *Las ensaladas*. Barcelona. Diputación Provincial.

Arbeau, Thoinot. 1589. *Orchesography*. Traducción de Mary Stewart Evans. New York. Traducción para Dover Publications en 1967.

Ardèvol. Elisenda. 1994. *La mirada antropológica o la antropología de la mirada: De la representación audiovisual de las culturas a la investigación etnográfica con una cámara de vídeo*. Tesis doctoral presentada en la Universidad Autónoma de Barcelona. http://cv.uoc.edu/~grc0_000199_web/pagina_personal/ardevol_tesis.pdf

_____. 1996. Representación y cine etnográfico. En *Quaderns de l'ICA* (Institut català d'antropologia) número 10. Barcelona. <http://eardevol.files.wordpress.com/2008/10/representacion-y-cine-etnografico.pdf>

Aróstegui, Julio. 1995. *La investigación histórica: teoría y método*. Barcelona. Editorial Crítica.

Atlas, Allan W. 2009. *La música del Renacimiento*. Madrid. Akal.

Ballester, Jordi. 2002. Iconografía musical: una disciplina entre la musicología y la historia del arte. En *Edades*. Cantabria, pp.147-156.

Bernasconi Ramírez, Oriana. 2011. Aproximación narrativa al estudio de fenómenos sociales: principales líneas de desarrollo. En *Acta Sociológica*, número 58, septiembre-diciembre 2011, pp. 9-36. Universidad Nacional Autónoma de México. <http://www.revistas.unam.mx/index.php/ras>

- Bertaux, Daniel. 1980. L'approche biographique: Sa validité méthodologique, ses potentialités, en *Cahiers Internationaux de Sociologie*, Vol. LXIX, París, 1980, pp. 197–225. Traducido por el TCU 0113020 de la Universidad de Costa Rica.
- Bordas, Cristina (dirección) y Vicente, Alfonso de (coordinación). 1997. Actas del I encuentro Tomás Luís de Victoria y la música española del siglo XVI. *Los instrumentos musicales en el siglo XVI*, Ávila mayo de 1993. Ávila. Fundación Cultural Santa Teresa.
- Borgdorff, Henk. 2006. El debate sobre la investigación en las artes. En *CAIRON 13 (editada en 2010)*. Universidad de Alcalá pp. 25-67.
- Boscán, Juan. 1994. Traducción de *El cortesano* de Baltasar de Castiglione de 1534. Madrid. Cátedra.
- Bourdieu, Pierre. 2011. La ilusión biográfica. En *Acta sociológica*, número 58, septiembre-diciembre 2011, pp. 121-128. Universidad Nacional Autónoma de México. <http://www.revistas.unam.mx/index.php/ras>
- Buendía, L., Colás, P. y Hernández, F. 1998. *Métodos de investigación en psicopedagogía*. Madrid. McGraw-Hill.
- Buxó, María Jesús y de Miguel, Jesús M. (eds.). 1999. De la investigación audiovisual. Fotografía, cine, vídeo, televisión. En *Cuadernos A. Biblioteca Universitaria*; 10. Temas de Ciencias Sociales. Barcelona. Proyecto A Ediciones.
- Callegaro, Adriana. 2007. Autobiografía y narración. La historia de vida y la configuración de imaginarios colectivos. En <http://www.diegolevis.com.ar>

- Català Viudez, Manel (ed.). 2010. Metodología de recerca etnològica. En la colección *Materials de recerca Etnològica 3*. Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura i Mitjans de Comunicació.
- Cerdà Subirachs, Jordi. 2003. Renaixement i transculturalitat: *La Negrina* de Mateu Fletxa. En *Revista de Lengua y Literatura Catalana, Gallega y Vasca* (9), 279-304.
- Clandinin, Jean y Rosiek, Jerry. 2007. Mapping a Landscape of Narrative Inquiry. Borderland Spaces and Tensions. En *Handbook of Narrative Inquiry* (Mapping a methodology) de la Universidad de Alberta, Canadá.
- Clot, Yves, 2011. La otra ilusión biográfica. En *Acta sociológica*, número 58, septiembre-diciembre 2011, pp. 129-134. Universidad Nacional Autónoma de México. <http://www.revistas.unam.mx/index.php/ras>
- Contreras, José y Pérez de Larra Ferré, Nuria. 2010. *Investigar la experiencia educativa*. Ediciones Morata (2010), también disponible en <http://www.edmorata.es/Shop/Product/Details/486>
- Cruces, Francisco. 2002. Niveles de coherencia musical. La aportación de la música a la construcción de mundos, en *TRANS, Revista Transcultural de Música*, 6. www.sibetrans.com/trans
- Dahlhaus, Carl. 1990. *Studies on the Origin of Harmonic Tonality*, Princeton, University Press.
- Dart, Thurston. 2002. *La interpretación de la música*. Madrid: Ed. MT.
- De Beaugrande, Roberto y Dressler, Wolfgang. 1997. *Introducción a la lingüística del texto*. Madrid. Gredos.

- Delgado, Manuel. 2011. Taller d'etnografía. En *El cor de les aparences*. Blog del autor de los días 4 y 13 de marzo de 2011. <http://manueldelgado.blogspot.com>
- Dumanoir, Virginia (ed.) 2003. *Música y literatura en la España de la Edad Media y del Renacimiento*. Madrid. Colección de la Casa de Velázquez número 81.
- Escalas, Romà. 1997. El patrimonio musical instrumental renacentista: criterios de estudio y conservación. En *Los instrumentos musicales en el siglo XVI, I encuentro Tomás Luis de Victoria y la música española del siglo XVI*, Ávila mayo de 1993. Fundación Cultural Santa Teresa: 101-112.
- Espinosa Spínola, María. 2010. *Mi banda, mi hogar: resignificando la infancia a partir de los niños y niñas de la calle de la Ciudad de México*. Tesis doctoral dirigida por Carmen Gregorio Gil. Universidad de Granada. Departamento de Antropología Social.
- Feixa, Carles. 2011. La imaginación autobiográfica. En *Acta Sociológica*, número 58, septiembre-diciembre 2011, pp. 135-158. Universidad Nacional Autónoma de México. <http://www.revistas.unam.mx/index.php/ras>
- Farahat, Martha. 1991. On the staging of madrigal comedies. En *Early Music History*, número 10: Cambridge University Press.
- Feliu, Joel y Lajeunesse, Samuel. 2007. Nuevas formas literarias para las ciencias sociales: el caso de la autoetnografía. En *Athenea Digital*, número 12: 262-272.
- Ferrarotti, Franco. 2011. Las historias de vida como método. En *Acta Sociológica*, número 58, septiembre-diciembre 2011, pp. 95-119. Universidad Nacional Autónoma de México. <http://www.revistas.unam.mx/index.php/ras>

- Fiorentino, Giuseppe. 2009. *Música española del Renacimiento entre tradición oral y transmisión escrita: el esquema de folía en procesos de composición e improvisación*. tesis doctoral realizada bajo la dirección del Prof. Rr. Emilio Ros-Fábregas. Universidad de Granada. Facultad de Filosofía y Letras.
- Gässer, Luís. 1996. *Luís Milán on sixteenth-century performance practice*. USA. Library of Congress.
- Goldázar Gainza, J. Javier. 1997. La especulación teórica en torno a la afinación y los temperamentos y su aplicabilidad práctica. En *Los instrumentos musicales en el siglo XVI, I encuentro Tomás Luis de Victoria y la música española del siglo XVI*, Ávila mayo de 1993. Fundación Cultural Santa Teresa.
- _____. 2004. *Afinación y temperamentos históricos*. Madrid. Alianza Música.
- Gómez Muntané, Maricarmen. 2000. *San Miguel de los Reyes y la capilla musical de don Fernando de Aragón, duque de Calabria (1488-1550)*. Valencia. Generalitat Valenciana.
- _____. 2001. La música medieval en España, en colección *DeMusica 6*. Kassel: Reichenberger.
- _____. 2008. *Las ensaladas*. Valencia: Institut Valencià de la Música.
- _____. (ed). 2012. De los Reyes Católicos a Felipe II. En *Historia de la música en España e Hispanoamérica (volumen 2)*. Madrid. Fondo de Cultura Económica.
- González Marín, Luis Antonio. 2001. Aspectos de la práctica musical española en el siglo XVII: voces y ejecución vocal. En *Anuario Musical*, 56 pp. 83-95.
- Hamilton, Richard y Todolí, Vicente. 2009. *Comida para pensar, pensar sobre el comer*. Barcelona. Actar / La Caixa.

- Hammersley, Martyn y Atkinson, Paul. 2009. *Etnografía. Métodos de investigación*. Barcelona. Paidós.
- Harnoncourt, Nikolaus. 2006. *La música como discurso sonoro. Hacia una nueva comprensión de la música*. Barcelona: Acantilado.
- Haynes, Bruce. 2007. *The End of Early Music*. Oxford University Press.
- Hernández, Fernando. 2008. La investigación basada en las artes. Propuesta para repensar la investigación en educación. En *Educatio Siglo XXI* número 26 pp. 85-118.
- _____ y Rifà, Montserrat (coords.). 2011. *Investigación autobiográfica y cambio social*. Barcelona. Octaedro.
- _____, Sancho, J.M. y Rivas, I. 2011b. *Historias de Vida en Educación. Biografías en contexto*. Barcelona: Universidad de Barcelona. Repositorio digital <http://hdl.handle.net/2445/15323>
- Hindemith, Paul. 1952. *A Composer's World, Horizons and Limitations*. Cambridge. Harvard University Press.
- Iborra, Enric. 1987. *Teatre del Renaixement i de la decadència*. En Biblioteca d'autors Valencians número 13. Valencia. Alfons el Magnànim.
- Ímaz Gispert, Carlos. 2011. Descongelando al sujeto. Subjetividad, narrativa e interacciones sociales contextualizadas. En *Acta sociológica*, número 58, septiembre-diciembre 2011, pp. 37-57. Universidad Nacional Autónoma de México. <http://www.revistas.unam.mx/index.php/ras>
- Jambou, Louis. 1997. Prácticas instrumentales para una relectura de la obra vocal de Tomás Luís de Victoria. En *Los instrumentos musicales en el siglo XVI*,

I encuentro Tomás Luis de Victoria y la música española del siglo XVI, Ávila mayo de 1993. Fundación Cultural Santa Teresa: 11-27.

Kerlinger, F. 1997. *Investigación del comportamiento*. México: McGraw-Hill.

Kivy, Peter. 2002. On the historically informed performance. En *British Journal of Aesthetics*, Vol 42, No. 2.

_____. 2006. Ars perfecta: toward perfection in musical performance? En *British Journal of Aesthetics*, Vol 46, No. 2.

Larrosa, Jorge y otros. 1995. *Déjame que te cuente. Ensayos sobre narrativa y Educación*. Buenos Aires. Alertes.

Lawson, Colin y Stowell, Robin. 2005. *La interpretación histórica de la música*, Madrid. Alianza.

Leech-Wilkinson, Daniel. 2002. *The Modern Invention of Medieval Music*. Cambridge University Press.

_____. 2009. *The Changing Sound of Music: Approaches to Studying Recorded Musical Performance*. London: Charm. También se puede ver en <http://www.charm.kcl.ac.uk/studies/chapters/chap1.html>

León Tello, Francisco Jose. 1991. *Estudios de historia de la teoría musical*. Madrid. CSIC.

Lorenzo Arribas, José-Miguel. 2004. *Las mujeres y la música en la Edad Media europea: Relaciones y significados*. tesis doctoral dirigida por Cristina Segura. Universidad Complutense de Madrid.

_____. 2011. El Códice Calixtino. Recreación musical y recepción discográfica de la sonoridad románica. En *El Codex Calixtinus en la Europa del siglo XII. Música, arte, codicología y liturgia*. Simposium

coordinado y actas del congreso celebrado en León en julio de 2010, editadas por el INAEM bajo la supervisión de Juan Carlos Asensio.

Mas i Garcia, Carles. 1998. La baixa dansa al regne de Catalunya i Aragó al segle XV. En *Nasarre, Revista Aragonesa de Musicología* IV, 1-2. Zaragoza, pp. 145-160.

Milán, Luis. 2001. *El Cortesano*, 2 volúmenes. Valencia. Publicacions de la Universitat de València (incluye facsímil de la edición de 1561).

Montero-Sieburth, Marta. (Sin fecha). *La autoetnografía como una estrategia para la transformación de la homogeneidad a favor de la diversidad individual en la escuela*. Universidad de Massachussets-Boston.

Moraza, Juan Luis y Cuesta, Salomé. 2010. *Campus de excelencia internacional: el arte como criterio de excelencia*. Madrid. Ministerio de Educación, Secretaría General de Universidades.

Moreno, Alejandro. 2005. "Historias de vida" e Investigación. En el repositorio digital <http://miguelmartinezm.atspace.com/historiasdevida.html>

Muñoz. Ferrán. 2001. *Mencía de Mendoza y La Viuda de Mateo Flecha*. Ed. Alfons el Magnànim. Valencia.

Nagore, María. 2004. El Análisis Musical, entre el Formalismo y la Hermenéutica. en *Músicas al Sur. Revista Electrónica Musical* nº 1 Uruguay. <http://www.eumus.edu.uy/revista/nro1/nagore.html>

Nelson, Bernadette. 2002. Was Morales in Valencia?. En la revista *Early Music* pp. 365-379.

- _____. 2004. The court of don Fernando de Aragón, Duke of Calabria in Valencia, c.1526-1550: music, letters and the meeting of cultures. En *Early Music* XXXII, pp 195-222.
- Oleza, Juan. 1984a. La Valencia virreinal del Quinientos: una cultura señorial. En *Teatros y prácticas escénicas: el Quinientos valenciano*. Diputació de València, colecció Politècnica.
- _____. 1984b. La tradición pastoril y la práctica escénica cortesana en Valencia II. Coloquios y señores. En *Teatros y prácticas escénicas: el Quinientos valenciano*. Diputació de València, colecció Politècnica.
- Otaola González, Paloma. 2000. *Tradición y modernidad en los escritos musicales de Juan Bermudo*. Edition Reichenberger, Kassel.
- Pajares Alonso, Roberto L. 2010. *Historia de la música en seis bloques*. Madrid. Visión Libros.
- Pérez-López, Héctor J. 2010. *Método y experimentalidad en una tesis doctoral Artística*. Ponencia del I Congrés Internacional Investigació en Música. ISEACV, pp. 13-17.
- Pliego de Andrés, Víctor. 2011. *Didáctica Integradora de las Enseñanzas Artísticas. La reconstrucción escénica, coreográfica y musical de un género teatral: la 'ensalada' renacentista*. tesis doctoral. UNED. Madrid. Organización Escolar y Didácticas Especiales Facultad de Educación.
- Ponce, Facundo. 2006. *Memoria, representaciones sociales y discursos mediáticos de las dictaduras militares en América Latina*. tesis para el programa de doctorado de la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales.

- Porres, Alfredo. 2012. *Subjetividades en tránsito. La relación pedagógica como un encuentro conversacional entre sujetos en torno a la cultura visual*. Tesis doctoral. Universidad de Barcelona.
- Preciado, Dionisio. 1987. La canción tradicional española en la Ensaladas de Mateo Flecha el Viejo. En *Revista de Musicología X*, pp. 459-488.
- Querol, Miquel. 1975. *Transcripción e interpretación de la Polifonía Española de los siglos XV y XVI*. Madrid. Musicología Española. MEC.
- Reti, Rudolf. 1951. *The Thematic Process in Music*. New York. Macmillan.
- Rey, Pepe. 2007. Weaving ensaladas. En *Devotional Music in the Iberian World 1450-1800* (Ed. Tess Knighton y Alvaro Torrente) G.B.: MPG Books.
- _____. 1997. Nominalia. Instrumentos musicales en la literatura española desde *La Celestina* (1499) hasta *El Criticón* (1651). En *Los instrumentos musicales en el siglo XVI, I encuentro Tomás Luis de Victoria y la música española del siglo XVI*, Ávila mayo de 1993. Fundación Cultural SantaTeresa: 41-100.
- Romera Castillo, José. 2003. Investigaciones sobre escritura autobiográfica en el Centro de Investigación SELITEN@T de la UNED. En *Actas XXI Simposio Internacional de Literatura y Sociedad*. Vicente Granados Palomares (ed.), (Madrid: UNED, 2003, págs. 205-220).
- Romeu, José. 1958. Mateo Flecha el Viejo, la corte literariomusical del duque de Calabria y el Cancionero llamado de Upsala. En *Anuario Musical XIII* pp 25-101.
- Rubio, Samuel. 1956. *La polifonía clásica*. Biblioteca Ciudad de Dios. Madrid. El Escorial.

- _____. 1983. Desde el “ars nova” hasta 1600. En *Historia de la Música Española*. Madrid. Alianza Música.
- Ruesga Bono, Julián. 2005. Intersecciones, híbridos y deriva(dos). La música en la cultura electro-digital. En *Arte Facto*. Ayuntamiento de Sevilla.
- Schenker, Heinrich. 1990. *Tratado de Armonía*. Madrid. Real Musical.
- Schwartz, Roberta Freund. 2001. *En busca de la liberalidad: Music and Musicians in the Courts of the Spanish Nobility 1470-1640*. tesis doctoral, University of Illinois.
- Sirera, Josep Lluís. 1984. El teatro en la corte de los Duques de Calabria. En *Teatros y prácticas escénicas: el Quinientos valenciano*. Diputació de València, colecció Politècnica.
- Small, Christopher. 1989. *Música, sociedad y educación*, pp. 17-41/43-46. Madrid. Alianza.
- Smith, Anne. 2010. *The performance of 16th-Century Music*. Oxford University Press.
- Sobrino, Ramón. 2005. Análisis musical. De las metodologías del análisis al análisis de las metodologías. En *Revista de Musicología*, Vol. XXVIII nº 1 pp. 667-696.
- Valdez. Charli G. 2007- Expresión autoetnográfica: consciencia de oposición en las literaturas de los Estados Unidos. En *Revista de Antropología Social*, 17, pp. 73-94.
- Van Dijk, Teun. 1983. *Texto y contexto*. Madrid. Cátedra.

Velasco, Honorio y Díaz de Rada, Ángel. 1997. *La lógica de la investigación Etnográfica*. Madrid. Editorial Trotta.

Zaldívar, Álvaro, 2005. Las enseñanzas musicales y el nuevo Espacio Europeo de Educación Superior. El reto de un marco organizativo adecuado y la necesidad de la investigación creativa y “performativa”. *En Revista Interuniversitaria de Formación del Profesorado* 19(1), pp. 95-122.

_____. 2006. El reto de la investigación creativa y performativa. *En Eufonía*, 38 pp. 87-94.

_____. 2008. Investigar desde el arte. *En Anales* año 1 número 1. Real Academia Canaria de BBAA de San Miguel Arcángel, pp. 57-64.

_____. 2010a. *Investigar desde la práctica artística*. Ponencia del Ir Congrés Internacional Investigació en Música. ISEACV pp. 124-129.

_____. 2010b. *La teoría musical en tiempos de Cabezón, su presencia en la música práctica del organista burgalés*. Ponencia inédita ofrecida en el seminario del SEDEM en Burgos.

_____. 2012. *La práctica musical como tarea científica: investigando etnográficamente los procesos artísticos*. Ponencia inédita ofrecida en el CEIMUS II en Madrid en marzo de 2012.

ANEXOS²⁹⁷

ANEXO 1 **Herramientas etnográficas**

Modelo de entrevista con Honorio Velasco y transcripción

Repositorio politube

ANEXO 2 **Autobiografía vs autoetnografía**

Modelo de entrevista con Fernando Hernández y transcripción

Repositorio politube

ANEXO 3 **Documentación de la historia de mis procesos creativos**

DVD adjunto

ANEXO 4 **Entrevistas de mi historia/relato de vida**

Modelo de entrevista y transcripción

Repositorio politube

ANEXO 5 **XXV años de Capella de Ministrers**

Documentación

Repositorio politube y DVD adjunto

ANEXO 6 **Historia y musicología**

Modelo de entrevista con Maricarmen Gómez Muntané y transcripción

Repositorio politube

²⁹⁷ Todos los documentos audiovisuales están en el servidor de la UPV, repositorio *politube*. El fin del servicio *politube*, según su normativa, es la publicación por parte de los miembros de la comunidad universitaria de los vídeos relacionados con sus actividades realizadas dentro de la propia Universidad. Los vídeos adjuntados al servicio *politube* están sujetos al régimen de gestión de derechos de autor vigente en España. Será decisión del autor el establecer cualquier restricción de uso y explotación de los mismos. El vínculo para acceder al repositorio donde he descargado todos los vídeos es <http://politube.upv.es/memberprofile.php?uid=29867> donde se pueden localizar también por la abreviatura que va unida a cada vínculo (si no se accede por el hipervínculo).

- ANEXO 7 **¿Y qué hacemos con la puesta en escena?**
Modelo de entrevista con Josep Lluís Sirera y transcripción
Repositorio politube
- ANEXO 8 **Modelo de entrevista y encuesta con los actores**
Repositorio politube
- ANEXO 9 **Mi diario de campo**
Diario del proceso de ensayos, conciertos y grabaciones. Copia de la tesis en formato digital. Programas de concierto, críticas, documentación.
DVD adjunto
- ANEXO 10 **Documentos audiovisuales y artísticos**
Grabaciones de entrevistas, ensayos y conciertos
Repositorio politube
- ANEXO 11 **Presentación resumen en formato audiovisual**
Complemento audiovisual a esta tesis. Grabación del concierto del Patriarca, disco y videoclip realizado por el TAU
Repositorio politube, CD y DVD adjuntos
- ANEXO 12 **La danza en la Corte del Duque de Calabria**
Modelo de entrevista a Eva Narejos y transcripción
Repositorio politube
- ANEXO 13 **Ensaladas y gastronomía**
Modelo de entrevista a Ferran Adrià y transcripción
Repositorio politube

ANEXO 1: Herramientas etnográficas. Entrevista con Honorio Velasco

La entrevista íntegra con Honorio Velasco se puede ver en el sitio web de la UPV *politube*. <http://politube.upv.es/play.php?vid=51745> (EH1 I parte) y <http://politube.upv.es/play.php?vid=51741> (EH2 II parte).²⁹⁸

MODELO DE ENTREVISTA²⁹⁹

Entrevista a realizar con el profesor Honorio Velasco, Catedrático de Antropología Social en la Universidad Nacional de Educación a Distancia. Al profesor Velasco le encargué hace unos meses un texto para el libro/disco *El Ciclo de la Vida* que conmemorará el XXV aniversario de Capella de Ministrers.³⁰⁰ En concreto le había pedido un texto sobre la metamorfosis, sabedor de su conocimiento sobre el ritual y la fiesta y con el convencimiento de que sabría aportar ideas interesantes a la música que proponía para esa fase del ciclo vital.

En ese sentido mi primera intención es preguntarle sobre la tradición, tanto oral como escrita. Hace poco entrevisté a Ferran Adrià y en un momento de la conversación hizo una afirmación rotunda: *“La tradició és la manipulació de la història. Si jo te parlo de cuina tradicional, ¿de quan? ¿On pares la història? La tradició va cinquanta vegades més ràpid que fa trenta anys. La tradició és l'ànima de la contraavantguarda”*.³⁰¹ Si la música en que baso todo mi trabajo es música pretérita, tradición al fin y al cabo, como antropólogo ¿qué valor tiene la tradición en nuestros días? ¿es toda tradición una realidad reconstruida?

²⁹⁸ Las abreviaturas indican la referencia del vídeo en *politube* para quien acceda sin hipervínculo y facilitar la localización de cada audiovisual en el repositorio. Para localizar un vídeo sin su hipervínculo, recomiendo poner la referencia del mismo en el buscador de *politube*.

²⁹⁹ Modelo que se utilizó para la entrevista que se hizo el 14 de febrero de 2012 en una cafetería de la estación de Atocha en Madrid. Considere el lector que a continuación se han transcrito literalmente cada una de las entrevistas que se presentan en estos anexos y que, por lo tanto, pueden haber incorrecciones morfosintácticas y/o léxicas o incluso incoherencias propias del discurso oral.

³⁰⁰ En el apartado correspondiente de esta tesis aparece la referencia a esta conmemoración, a ese disco y al texto citado.

³⁰¹ Ferran Adrià en el minuto 29'01'' de su entrevista <http://politube.upv.es/play.php?vid=51595> (EA1 parte I).

Hacías referencia en tu libro *La lógica de la investigación etnográfica* (1997: 10) a que “todos usamos términos como la observación participante, entrevista, análisis cualitativo o historia de vida, pero ello no implica que estemos aludiendo a las mismas realidades”, en relación al uso de estos términos por los científicos de la educación y los antropólogos. ¿La comprensión del método etnográfico de investigación en las artes pasa necesariamente por la redefinición de estos términos? ¿Cuál es el proceso por el que se convierten estas herramientas de la antropología en una etnografía al servicio de la investigación artística?

El libro referenciado es “un modelo de trabajo para hacer etnografía” (1997: 11). La adaptación de los procesos etnográficos a la educación está dando muchos frutos y cada vez es más aceptada por la comunidad científica. Las investigaciones artísticas, noveles en ese territorio académico, empiezan a nutrirse del proceder etnográfico como herramienta de investigación. ¿Cómo se hace la etnografía aplicada a un proceso artístico? ¿Y si es en primera persona como en mi trabajo autoetnográfico? ¿Cómo se ejecuta una lógica de trabajo aplicada a las artes desde la antropología?

Me gustaría que hablásemos del método en la investigación. El referente en el ámbito de la investigación antropológica es el trabajo de campo, frente a la pérdida de operatividad del método comparativo, constituyendo “la fase primordial de la investigación académica” (1997: 18). Aunque no un método, el trabajo de campo sí que es una “situación metodológica y también en sí mismo un proceso, una secuencia de acciones, de comportamientos y de acontecimientos” (1997: 18).

De la carta fundacional del trabajo de campo en *Los argonautas del Pacífico occidental* de Malinowski,³⁰² a la instauración del método de Edgerton y Lagness³⁰³ basado en que los mejores instrumentos para conocer y comprender

³⁰² Publicado en 1922.

³⁰³ Edgerton, R.B. 1977. *Methods and Styles in the Study of Culture*. San Francisco. Chandler and Sharp. Libro citado por el entrevistado (1977: 271).

una cultura son la mente y la emoción, que una cultura debe ser vista a través de quien la vive y que una cultura debe ser tomada como un todo (*holismo*), ¿cómo evoluciona el método etnográfico? ¿Son aplicables estos principios a la investigación autoetnográfica?

En ese sentido la investigación que propongo, basada en la observación y la entrevista, indispensables en mi proceso de trabajo, ¿se caracterizaría por su categoría *emic*?, entendida como un discurso hecho por el propio sujeto en su mismo entorno. ¿Es la autobiografía, *el autorretrato* de vida, la autoetnografía en definitiva, un método en el que pueda validar instrumentos de registro de datos “que conduzcan a generar un discurso inteligible” (1977: 42) como el describir, traducir, explicar e interpretar en primera persona?

En términos generales, ¿cómo ve la aplicación de elementos audiovisuales en un proceso de investigación artístico? En particular, ¿cómo propondría realizar tablas comparativas de análisis cualitativo de mi proceso de investigación entre el pasado y la actual propuesta artística? ¿Cómo identificaría ítems posibles de ser analizados desde las herramientas que hago servir en mi trabajo de investigación?

TRANSCRIPCIÓN

Carles Magraner (CM): El repertorio que estoy interpretando se llama ensaladas del siglo XVI, una forma musical y poética española que mezcla temáticas e idiomas. Hablando con Ferran Adrià al respecto de las ensaladas, para este mismo propósito, hizo dos afirmaciones: en primer lugar que la tradición es la manipulación de la historia y en segundo lugar afirmó que la tradición es el alma de la contravanguardia. Si yo lo que hago es tradición, una tradición que puedo recuperar desde los archivos, la iconografía y demás elementos técnicos que tengo para recuperar la música del pasado, ¿qué valor tiene la tradición en nuestros días? ¿O realmente la tradición es una realidad reconstruida?

Honorio Velasco (HV): Efectivamente son muy estimulantes estas preguntas. El asunto fundamental está en este papel que has asumido, un papel aventurado de transmisor de tradición. Papeles que en principio hemos atribuido a determinados personajes dentro de nuestra sociedad, en particular a nuestra sociedad doméstica, y que no son tan fáciles, no salen simplemente del fruto de la experiencia. Son más bien el fruto de una biografía pasada, un cúmulo de biografías es en este caso, pues tu no sólo llevas tu propia biografía sino las de tus anteriores. En este sentido se convierte en una responsabilidad que atenaza. A veces confundimos tradición con atenzamiento, no es así tanto, pues creo que la tradición es muy creativa. En lugar de ver la tradición de manera tan plana e imitativa yo la veo muy creativa. Los estudios que he hecho sobre los rituales en muchas partes, que recrean y mantienen la tradición, más bien he visto que son gentes que no tanto recrean el pasado sino que crean el presente aprovechando los recursos que su biografía y las biografías que sus antecedentes les estaban dando. Me parece que además en el caso de algunos aspectos rituales más normalizados, por ejemplo las partituras musicales que han sido recibidas de una manera normativa, en las circunstancias reales de ejecución los intérpretes se sobrepasan a sí mismos, y ellos se califican de estupendos. Cuando no logran la comunicación, la metamorfosis con la gente, ellos mismos lo saben, y cuando lo logran es porque han puesto esa parte de punto creativo que les hace ser mucho más que una repetición. No creo que en ese sentido la tradición tenga que estar lastrada, sino al contrario.

CM: Esto venía porque le pregunté a Ferran Adrià cuál era su método, pues en mi tesis estoy en búsqueda de mi método, y él ha expuesto su manera de trabajar en una edición

de 'elBulli'. Le pregunté cómo lo hacía y afirmó que aquello que lo diferenciaba de los otros era la creatividad en la tradición. ¿Cómo lo ves?

HV: El proceso de tradición es muy complejo. Hay además un conjunto de actos creativos. Los rituales son muy buen ejemplo, puedes ver las actividades referidas a realizar vestimentas, a recrear el entorno mediante artilugios, pases de danza, comidas, ocio y/o diversión. Si llamas a todo eso tradición pensando que estás haciendo lo mismo que tus mayores, entonces diríamos que lo que has hecho es esclerotizar la fiesta, y es al revés. El desorden de la fiesta viva es parte necesaria de la tradición. Cuando contemplas de este modo dinámico la tradición, una visión reduccionista de ella para mí resulta inútil, como repetición propia. Me parece que es una visión reduccionista que se pierde de la tradición la vida. La tradición es un proceso complejo, vivo, vital, que es capaz de arrastrar a las personas hasta el punto de hacer multitudes y que la multitud se sienta protagonista.

CM: Cuando hablo de cómo es mi música me gusta decir que restauro la música, entonces me preguntan si eso es hacer arqueología, pero les explico la diferencia entre hacer arqueología o antropología musical. La arqueología no tiene esa creatividad, en cambio la antropología sí.

HV: De hecho la arqueología viene siendo últimamente más antropológica, la arqueología técnica ha resultado demasiado fría, esquelética, sin carne. Hablar de los pueblos sin carne pues te pierdes lo mejor. La comparación que haces del uso de esas categorías me parece pertinente. Hacer antropología de la música significa, por un lado, reconocer que en la cultura hay un montón de recursos disponibles, llámalos tradición. Es más, si me apuras, incluso en lo que llamamos ahora las propuestas novedosas de la cultura seríamos capaces de identificar cuántos recursos vienen del pasado, nuevo del todo me niego a creer que haya algo. Sobre todo en este plan, en este conjunto de fenómenos que se refieren a la cultura compartida, hablamos de ese potencial de comunicación de personas. Son recursos de los que tú dispones para hacer comunicación con las personas, porque en definitiva no sé si te importará tanto la pureza de la reproducción, transmitir a tu público ese punto de pureza.

CM: Una de las cosas que sé seguro es que antes cuando empezaba buscaba siempre cómo sonaba en el pasado, ahora no tengo reparos, lo que me importa es aproximarme

pero también comunicarme con el presente.

HV: Eso es lo que transforma la visión de la cultura tradicional. Las claves están por un lado en que tengas el interés y el apasionamiento por fijarte en todos estos recursos viejos, olvidados, eso es una parte del trabajo. La otra está en ejercer ese papel de comunicador, que pasa por lograr con tu habilidad pero también con esta especie de intuición y conocimiento, de llegar a la gente con todos estos materiales. La recuperación consiste en hacer que la música recobre la vida, no consiste en poner la música en el museo.

CM: Esto es un concepto muy complejo porque podríamos hablar también de funcionalidad. Por ejemplo, no es necesario estar en unas exequias fúnebres para escuchar el Réquiem de Mozart, sino que podemos disfrutarlo en casa o en un auditorio. Quiero preguntarte también por algo sobre lo que hablas en tu libro La lógica de la investigación, cuando te refieres a que todos usamos los términos como análisis, entrevista, relato de vida, etc. pero esto no implica que nos refiriésemos a las mismas realidades cuando hablabas de la comunidad educativa o de los propios antropólogos. Y yo me pregunto, ¿y cuándo lo usa un músico? ¿Tendría que redefinir estos términos en mi investigación artística y estas herramientas que se utilizan antropológicamente para una investigación artística?

HV: No. Lo que es evidente es que tú las harás útiles en la medida en que las articules en tu propio contexto. Son suficientemente elásticas, decimos cualitativas precisamente por eso. Porque mantienen la propiedad de que puedan ser usadas en diferentes ámbitos científicos, a su vez ajustándose a lo que son los objetivos de cada una de estas disciplinas. En este sentido la observación participante tiene una estructura abierta que te lleva a que mantengas tú como investigador, tu condición de persona y a la vez tu condición de observador hábil, analista, que sabes dirigir la mirada. Primero tienes que mantener tu condición de persona porque si no no serás capaz de sintonizar con el ambiente, eso el observador frío no lo hace. En ese sentido los demás te ven como persona, como cámara fotográfica. La gran riqueza de este método etnográfico es que el mejor instrumento y el principal es el propio investigador. Lo único que tienes que hacer es que dentro de tu ámbito tienes que ajustar la observación, manteniendo este punto: estar implicado para poder sintonizar y estar distante para poder captar.

CM: ¿ Y en el caso en el que yo soy el propio investigado?

HV: Este asunto lo tienes a través de los recursos de reflejo, porque tú tienes tu obra que es como un espejo, la utilizas como un reflejo. Tienes un desdoblamiento. No sólo tienes que ponerte distante sino que te contemplas en tu obra. Tienes de bueno que no tienes que meterte en la mente de nadie, sino que estás ya en la tuya. Ves el contraste. El drama o la aventura de estudiar a otros es ponerse en su lugar, detrás de los ojos.

CM: Cuando hablas de Malinowsky y hasta la evolución del método... ¿Sigue evolucionando el método?

HV: Y mucho. El método ha ido evolucionando desde una especie de fijación objetivista hacia una especie de asunción subjetivista, es una manera de conceptualizar un desplazamiento de dos polos. En el método científico en particular en ciencias sociales tenemos dos posiciones extremas: el objetivismo y el subjetivismo. El objetivismo otorga a la realidad una fuerza poderosa y determinante. El mejor conocimiento es aquél mejor reproduce la realidad sin deformarla. El subjetivismo es para aquellas personas con enorme capacidad de autoreflexión capaces de transmitirse en forma de discurso, saliendo de sí. Pero en la que la realidad exterior no es relevante, pues el conjunto de ideas, sentimientos interiores son lo importante. Entre estos dos extremos la antropología primero se posicionó al lado del objetivismo, se trataba de hacer descripciones exactas de los objetos, de los ambientes, de reproducir las palabras de los informantes. Ahora la antropología ha ido derivando, debido a la importancia que han ido tomando las biografías, hacia la subjetividad. En este camino por un lado los informantes han sido incorporados a la autoría, en lugar de hacer monólogos hacemos diálogos incluso polifonía, con muchos discursos a la vez. De manera que lo que queremos es traducir subjetividades, no sólo la del investigador, que ahora sí que aparece, pues antes era la parte trasera del método científico. Esta traslación encuadra muy bien con lo que tú quieres hacer. Por una parte, aparece el investigador como sujeto y, a la vez, tenemos este reflejo que es tu propia obra, que te va obligando a desdoblarte. Además con esta ventaja de que es tu mente.

CM: Yo no sabía cómo definir lo que hago, creía que hacía una investigación caracterizada por lo 'emic' en cuanto que el discurso lo hago en mi propio entorno. ¿Crees que sería aceptable esta descripción?

HV: No. Ahora ya no concebimos las categorías *emic* y *etic* como separadas entre sí, más bien las concebimos como entremezcladas. No hay nada estrictamente *emic* ni nada estrictamente *etic*. En nuestro trabajo respondemos también a las reglas de la disciplina, por lo tanto por muy *emic* que quieras ponerte vas a acabar encuadrando la mente. Tu vas a estar involucrando constantemente una visión *etic*.

CM: Tres cuestiones sobre herramientas. Los elementos audiovisuales, sabes que los uso mucho en mi investigación, los veo indispensables. ¿Cómo ves ese uso aplicado a mi específica investigación sobre mi nuevo proceso de creación artística? ¿Qué peso relativo debe tener el elemento audiovisual en una tesis doctoral?

HV: En la antropología ha ido evolucionando mucho. En algunas universidades norteamericanas están aceptando tesis doctorales en formato audiovisual puramente. Así que lo que se está produciendo es la información en soporte audiovisual está empezando a aparecer como discurso principal. Esto significa, por una parte, que en la academia muchos de nosotros deberemos plantearnos las direcciones de las tesis y estimular que se trabaje en esta dirección, no únicamente en el formato audiovisual como instrumento, sino como soporte principal, como discurso. Tú puedes tomar una decisión en este sentido, construir una parte de tu tesis en este soporte que complementa a la otra parte que es la parte textual. El uso instrumental de la información audiovisual, ahora bastante sofisticado, que permiten editarlo con mucho detalle y de manera relativamente fácil, y poder tener todo este material bien clasificado. Como hacemos en etnografía textual convertirlo en fichas clasificadas por categorías. Ahora hay muchos programas que hacen esto. Precisamente estoy asesorando un proyecto de investigación I+D de un catedrático de pedagogía que trabaja en colegios de Madrid sobre el problema de la convivencia en colegios con alumnos con mucha variedad cultural. Ha puesto cámaras en colegios y genera horas y horas de grabación para poder hacer un documental con esto. Lleva un control estricto de minutaje con multireferencias, es un método de trabajo muy sofisticado. La segunda cuestión es más compleja, pues ahora hacemos intervenir a nuestros informantes en el proceso de la investigación haciéndoles ver a ellos las imágenes que hemos grabado y registrando los comentarios que van haciendo mientras se observan. La reflexividad. Resulta muy rico este asunto. Esto mismo podrías hacerlo con tus amigos, tú como sujeto y ellos contigo viendo las imágenes.

CM: Esto podría ser para reconstruir la historia de mi pasado, por ejemplo poner un concierto mío de hace diez años y verlo con un amigo. ¿De manera esquemática o dejando la conversación libre?

HV: Completamente libre. En ese sentido funciona un poco como hacía antes el método psicoanalítico clásico de asociación libre, en el que el psiquiatra decía una palabra y tú tenías que decir al respecto. Ha resultado mucho más productivo el método así, presentas la imagen y te pones a hablar sobre ello con otras personas, y eso hay que registrarlo.

CM: Tenía un problema de cómo utilizar una de las herramientas que era para recurrir a mi pasado: el relato de vida, que es improvisado ante una cámara. El problema residía en que necesitaba una tercera persona que me grabase. ¿Podría ser complementaria al relato de vida esta manera de trabajar que me explicabas anteriormente?

HV: En ese sentido es posible que sea más fructífero posiblemente. Para poder hacer el relato de vida según me cuentas necesitas crear un clima, incluso para tí mismo, el recuerdo te vendrá más lleno de detalles, más rico. Quiero decir, no se trata de que te pongas con un amigo, sino que el clima es algo generado a propósito de las imágenes, hablar sobre ellas olvidando la situación experimental en la que estás. Se trata de situarse en el recuerdo común. Pero el problema de la reflexividad está en caer en la artificiosidad, que convierte el asunto en un discurso frío. Pero también es cierto que muchos recuerdos se refieren a momentos de mucha emoción, y en este tipo de discursos la emoción puede contar mucho. Hacer aflorar esto no es nada fácil. Los recuerdos comunes salen. Cuando hacemos esto con los informantes de las fiestas por los pueblos es muy habitual que las emociones salgan inmediatamente, incluso sin haber un diseño previo. En esta especie de rememoración que es más que recuerdo. Para eso tienes que crear un clima, buscando las emociones en la medida en que van saliendo.

CM: Es apasionante el mundo en el que me he puesto, también por la clarificación del método de trabajo de los músicos. Pero sabes que la música necesita mucho de la antropología. Cada vez que hago música entiendo mejor mi trabajo, desde el momento en que entiendo mi trabajo como un trabajo ligado al ser humano, entendiendo la música como un proceso antropológico. Esta interdisciplinariedad necesaria. Estamos continuamente reinterpretando el pasado. Pero tengo dos puntos para comentarte. En cuanto a estas palabras que debería subrayar para que identificasen mi método.

HV: Esto es un segundo o tercer momento de la investigación. Cuando has generado documentación en el diario de campo, en los registros audiovisuales, en las entrevistas, etc. con todo eso tienes que transformar ese texto en bruto en discurso académico. El paso siguiente es generar categorías, hay grandes epígrafes que vienen a equivaler con lo que encuentras en los manuales de antropología. Habría un gran apartado al intercambio. Entiendo la comunicación como intercambio. Ahí puedes poner con ese “sello” sobre todo aquello que crees que es intercambio. Después puedes hacer un ejercicio de poder, marcando e identificando las categorías. Después necesitas generar categorías más finas, entre el *emic* y el *etic*, y desplazar las categorías *emic* hacia el *etic*. Por ejemplo, si en tu diario de campo utilizas con frecuencia una palabra muy significativa, y a partir de ahí vas generando. Al margen del diario de campo sacas esta palabra, y queda ya marcada. Una vez tienes eso necesitas una construcción teórica, para hacer el paso posterior, que te permita tener un argumento o varios. Para ello tienes que ver, pues la mayoría de las veces no tenemos una construcción teórica potente que permita hacer encajar todos estos conjuntos de categorías que hemos ido generando. Para ello hay que leer antropología de la música, de la *performance*, leer antropología de la comunicación y teoría de la música. En la medida en que encuentres párrafos iluminadores en los autores que puedas desarrollar en tu conjunto de categorías, vas dándole forma a este conjunto. A veces la lectura lleva a visiones contrapuestas.

CM: ¿Una lectura académica o incluso social? Como por ejemplo conocer la historia del siglo XVI.

HV: Claro. Conocer la historia sin duda, en ese sentido es la antropología más clásica en la que tienes que recrear el contexto. Es necesario conocer historia social. En la medida en la que conexiones contexto y tus mensajes ahí estás proponiendo un modelo. Ese tipo de ideas a mí me han venido leyendo, sin que sean cosas estrictamente de música, disfrutando de lo que lees, con la mente abierta para captar el contexto. A continuación vas al diario de campo y anotas tus lecturas, empiezas a hacer traslaciones entonces. Desde ahí sale el análisis ordenándolo en puntos. Y seguirá evolucionando todo, y tendrás que pronunciarte, darte cuenta de lo que quieres o no hacer.

CM: Incluso acaba siendo una investigación en la que las herramientas son continuamente analizadas, forma parte de este análisis cualitativo. Tuve una experiencia

con esto, al terminar un concierto fui a entrevistar a los músicos, y me di cuenta de que yo no podía hacer las entrevistas.

HV: En la tesis nosotros reservamos un capítulo a estas cosas, dedicado al autoanálisis. El método es así en la naturaleza. Además en algunos casos es obligado. Esta tesis, por ejemplo, sobre violencia familiar en las mujeres. Efectivamente el tema en cuestión obliga a dedicar un capítulo al autoanálisis. El investigador ha hecho un diario de campo, conviviendo con estas mujeres afectadas. Esto es información muy delicada en primer lugar, además él vio que el hecho de que ellas le contaran lo que pasaba era terapéutico, así que les afectaba, y además aquí hay un problema en el que la información puede convertirse en un documento acusatorio. Es muy complicado. A veces la naturaleza de lo que estudias te obliga al autoanálisis. Por ejemplo, algunos colegas que han investigado sectas religiosas y se han hecho asociados a éstas por un tiempo, hay que especificar cuánto tiempo has formado parte de sus creencias, hasta qué punto se han integrado. En tu caso yo vería necesario, pues tú eres tu objeto de investigación, te sugeriría un capítulo de autoanálisis. Variaciones de métodos, sortear dificultades, implicación y distanciamiento, mostrar de qué manera te has puesto delante del espejo mediante este reflejo de tí mismo. Sobre todo esto tienes que reflexionar, porque gracias a esa información aprenden los demás. Se trata de poner transparencia en tu trabajo.

CM: En música todos decimos que los procesos musicales son inefables porque son como 'inspiración de las musas'. Pero yo creo que se puede narrar. ¿Hasta cuándo aparece cada musa?

HV: Efectivamente, la transparencia ayuda mucho a otros. Por otra parte mantiene el método en lo que es, no es un corsé, ni una herramienta de taller. Es variable, entonces mantenerlo nos va mucho en ello pero a costa de ser transparente. Convertirlo en caja negra va a provocar que introduzcas muchas sospechas sobre lo que estás haciendo. Hay una sospecha grande que recorre nuestra disciplina que es la impostura. Hay tesis acusadas de plagio, no sólo porque copiaron de otro sino porque nunca estuvieron allí. El problema del plagio no es tanto que copiaran de otro, sino que no experimentaron esa vivencia.

CM: Honorio, pienso que la música y la antropología tienen que encontrar un camino en común. Agradecerte tus conocimientos que tanto aprovecharé en mi investigación.

ANEXO 2: Autobiografía vs autoetnografía. Entrevista con Fernando Hernández

La entrevista íntegra se puede ver en el sitio web de la UPV *politube*. <http://politube.upv.es/play.php?vid=51614> (EF1) y <http://politube.upv.es/play.php?vid=51615> (EF2).

MODELO DE ENTREVISTA³⁰⁴

Preparo esta entrevista que pretendo que circule en torno a la autobiografía, herramienta fundamental en mi trabajo de investigación, así como a la idea de transdisciplinariedad desde la etnografía a la escuela o el arte.

En primer lugar, me gustaría hablar de la investigación sobre el relato de la propia experiencia, un desafío en cuanto “la investigación quiebra y cuestiona el dualismo subjetividad/objetividad que ha sido el norte y la referencia de lo que hasta estas fechas recientes se consideraba como investigación científica” (Hernández, 2011: 7). ¿Cómo acepta la comunidad científica estas nuevas propuestas de investigación? ¿Cuál es el momento actual y qué se espera en un futuro inmediato al respecto?

El proceso de escritura es fundamental en la investigación autoetnográfica. Así lo entiendo y lo vivo en mi trabajo diario y referencias han sido sus indicaciones sobre los modelos de escritura. “Escribir en primera persona y convertirse en propio sujeto de la investigación conlleva más de un problema” (Hernández, 2011: 13). Al respecto me parece muy interesante y clarificador el rigor que propone (Hernández, 2011: 14 y 15) para diferenciar la autobiografía de un relato que persiguiese sólo una finalidad literaria. ¿Qué ventajas e inconvenientes observa en ese proceso de escritura, ya condicionado a priori por

³⁰⁴ Me reúno con el profesor de la Universidad de Barcelona Fernando Hernández, profesor de la sección de Pedagogías Culturales en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona, el 3 de febrero de 2012 en la *Llibreria Laia* de Barcelona. Ya le había conocido en el Máster de Música de la Universitat Politècnica de València el año 2010 y tomo como referencia su libro sobre investigación autobiográfica (Hernández, 2011) para prepararme esta entrevista.

un esquema de trabajo, corsé necesario para su validación académica? Mi trabajo de investigación oscila entre la autoetnografía y la autobiografía. Comentaba en el estado de la cuestión de mi trabajo que intentaría desvelar mi pasado mediante la historia (relato) de vida, las entrevistas o la oportuna documentación. Accedería a él mediante estas tres herramientas:

- d) *Autobiografía/Relato de vida*. En el caso particular de esta tesis opto metodológicamente por la autobiografía entendida como escritura personal y meditada sobre mi pasado y el relato de vida entendido como la narración audiovisual a un interlocutor de partes concretas de mi pasado (y las peculiaridades de este método autoetnográfico).
- e) *Documentación*. La documentación que apporto complementa todo lo que pueda narrar en mi relato o escribir en mi autobiografía.
- f) *Entrevistas*. Realizo una serie de entrevistas a músicos y colaboradores que han estado cerca de mí durante los últimos años.

La comparación de ese pasado con el actual proceso creativo la realizaré mediante la identificación de ítems pretéritos con los derivados del análisis del proceso autoetnográfico del presente en el que recurro al oportuno diario de campo, grabaciones, entrevistas, autoevaluación y análisis. ¿Dónde radica la diferencia entre la perspectiva autobiográfica y autoetnográfica? ¿Es una cuestión temporal o también un estilo de escritura?

Usted comentaba en la sesión del Máster de la UPV del curso 2010/2011 que la investigación debe ser desde una dimensión social y tenemos que plantearnos cómo incluir la experiencia y cómo narrarla. Así nos hablaba de tres tipos de investigación en las artes: CREATIVA, en la que yo no someto mi proceso, ARTISTICA, en la que yo detallo el proceso con un método que la valida y la que denomina INVESTIGACIÓN BASADA EN LAS ARTES. Es ésta la que más le interesaba. Una investigación social que utiliza procedimientos

artísticos como imágenes, música o poesía para permitir desvelar cuestiones distintas a los números o los textos y en la que la faceta humana es muy importante. Respecto a los procedimientos nos citó como referente al psicólogo Jerome Bruner y decía que hay dos modos de conocer y pensar: el paradigmático (que elude el yo) y el narrativo (donde el yo es evidente) y dos perspectivas de la investigación: la realista (experimental) y la narrativa (toda realidad es construida en función de quien la mira y observa).

Nos habló seguidamente de las consecuencias para la investigación del programa de Máster entre las que destacaba las de identificar las posiciones, interpretar lo que sucede y usar una metodología que permita construir diálogos. Por ahora no hay consenso en la investigación por el arte pero hay puntos de coincidencia como la narración accesible, la transparencia y la transferibilidad (que otros se puedan aprovechar de mi trabajo). En ese sentido y visto que mi investigación es artística me gustaría saber su opinión respecto a la idea de transdisciplinariedad desde la etnografía a la escuela y, cómo no, desde la etnografía al arte. Me parece muy interesante el concepto de reflexividad en cuanto “conecta las distancias entre el yo y el nosotros, actuando como espejo, la autoexpresión artística nos pone en relación con cómo nos sentimos realmente, cómo miramos y actuamos, pudiendo llevarnos a un mayor estudio de uno mismo y produciéndonos una intensa reflexión crítica en la medida en que tiene lugar un proceso en el que el autor hace público los mecanismos de su propia labor” (Hernández, 2008: 107). ¿Cómo se puede acceder a este concepto desde la práctica diaria de la investigación?

Como final a esta entrevista me gustaría que me indicase sugerencias para mi investigación en este proceso de comparación entre el pasado y el presente, con herramientas etnográficas desde la autoetnografía a la autobiografía, en busca de un método que defina un proceso de trabajo tan personal como el del propio artista que suscribe.

TRANSCRIPCIÓN

Carles Magraner (CM): En el decálogo recomendado por mi director de tesis, Álvaro Zaldívar, se indicaba que cualquier tesis debe mejorar las relaciones humanas. Si esto no lo consigue una tesis realmente debemos cuestionarnos las cosas.

Fernando Hernández (FH): Realmente es un desafío. Hace algunos años una colega norteamericana decía que si una investigación no te hace mejor persona no es una buena investigación. Es el sentido que te devuelve a ti mismo alguna cosa.

CM: Sobre todo creo que la humildad con la que uno acaba la tesis se incrementa con la desde la que se empieza, y desde luego seguro que puede mejorar su entorno. Las herramientas sobre las que me voy a basar en este trabajo de investigación artística de mi tesis vienen del mundo de la etnografía, porque voy a investigar a mí, mi presente, mi pasado, mi manera de actuar. Y son herramientas que aun hoy en día no están aceptadas en algunos ambientes universitarios, hay universidades que esta tesis difícilmente la verían con buenos ojos. ¿Por qué sigue pasando? ¿En qué momento estamos? ¿Hemos ganado mucho en las herramientas de investigación en el mundo del arte? ¿Están aceptadas estas herramientas?

FH: Yo creo que ha habido un cambio muy grande desde los años 70, lo que pasa es que la hegemonía de eso que se llamó el *paradigma realista* ha sido siempre muy fuerte, porque es el paradigma de la ciencia experimental. Dadas unas determinadas condiciones de experimentación y aplicado el método adecuado puedo definir las condiciones de la realidad. Esa es la definición básica del paradigma realista, pero claro eso ha permitido el desarrollo de la ciencia y la técnica. Cuando esto se lleva al campo de las ciencias humanas y sociales se entra así, sobre todo a partir de la famosa distinción de Dilthey en el siglo XIX. El problema es que nosotros no estamos trabajando con las proteínas de la leche, ni con la idea de la reproductividad, sino con la experiencia de los seres humanos o con los productos de esos humanos.

CM: Que muchas veces no son repetibles.

FH: Exactamente. Por ejemplo este encuentro que estamos teniendo tú y yo de esta manera no se va a volver a repetir, y cuando veamos la grabación no será el mismo

encuentro, entre otras cosas porque va a darnos vergüenza vernos. Pero qué mal hablamos, qué feos estamos... Todo ese tipo de cosas. Entonces, claro, para eso se necesita entrar en otra dinámica. La etnografía una de las cosas que plantea, después de los primeros grandes etnógrafos, es el relato de lo que se vive. En el proceso de esa investigación. Por lo tanto, el proceso de investigación es ese dar cuenta de lo que se vive. Hay autores que dicen dar cuenta para que el lector tenga la impresión de que estuvo allí, aunque no hubiese estado. Por lo tanto no es dar cuenta de una determinada manera sino con una dosis de verosimilitud. Y para además generar conocimiento, dar cuenta y encima poder entrar en una dimensión que es muy importante. Es poder evidenciar algo que si el investigador no hubiese estado allí no se habría visto. Esos tres componentes son muy importantes, pero eso cuestiona toda la visión del paradigma realista, que es como una religión. ¿Cómo cambias las creencias de una religión? Se necesita mucha investigación, muchos lugares, etc. También hay otra cosa, en ciencias sociales lo que se ha buscado muchas veces son números para que los políticos tomen decisiones, pero los números no cambian la realidad, sino que permiten reflexionar sobre ella. Yo recuerdo una famosa investigación hecha en Barcelona, dirigida por un número uno en el campo de la sociología, leí el primer informe y había trescientas tablas de números, pero no había ni una sola interpretación. Por ejemplo, en España, en una de las cosas que fallamos sobre todo es en la interpretación. En las ciencias sociales si no hay interpretación no hay investigación. Las ciencias experimentales resuelven esto con el método. Por eso se necesita tiempo. También es verdad que nunca pensé que en los últimos diez años se hubiese reunido tanta bibliografía procedente de tantos lugares diferentes reflexionando sobre qué quiere decir una investigación artística, narrativa, qué quiere decir una investigación basada en las artes. Y eso no pasa por lo que sucede dentro de los ámbitos científicos y académicos, sino que también sucede por cosas que pasan fuera de estos ámbitos como la calle, los cambios sociales y culturales. A mi me preocupa, porque vamos sacando tesis, cada vez con más relevancia, con mucha gente interesada por ellas. Hay que ir haciendo.

CM: Yo sé que tu has trabajado con la investigación basada en las artes para aplicar el arte en la educación. Has hecho tanto que los que estamos trabajando un poco en esto admiramos y copiamos un poco tu manera de trabajar, porque creo que es la sociedad la que está reclamando; los músicos, por ejemplo, o investigamos un archivo o no sabemos que hacer. Y hay tantas cosas por hacer en la música, su diversidad es tal! Las posibilidades son tantas que incluso se puede aplicar a educación y se puede estudiar

como una investigación basada en la música para la enseñanza, para el bienestar, para la medicina o para la sociedad... Y en ese sentido me gustaría preguntarte el por qué de trasladar dos disciplinas que has utilizado mucho, ¿Cómo trabajas desde la etnografía hacia la educación o hacia el arte? ¿Cómo haces ese proceso? ¿Cómo lo elaboras? ¿Cómo lo argumentas?

FH: Yo creo que en la etnografía siempre tiene que haber una relación con el campo, lo que pasa es que el campo son muchas cosas. El campo es uno de los conceptos que más se ha revisado en los últimos años. Por ejemplo, nosotros en junio organizamos unas jornadas en Barcelona sobre la investigación etnográfica *online*, por lo tanto el campo ya no es una “física”, sino es lo que ocurre en la red, y podemos hacer etnografía en la red. Una característica de la etnografía es eso, hay una inserción en un espacio que es o no el tuyo propio, para desvelar procesos que no se ven desde una observación cotidiana y natural. Ahora bien, ¿qué entendemos como el campo? El campo para un etnógrafo tradicional era el campo donde vivía el exótico, sabiendo que nunca te ibas a integrar porque el lenguaje no era el tuyo, pero precisamente no formar parte de ese campo te iba a permitir ver algo que el que estaba dentro no podía ver. A partir de aquí el campo también puede llegar a ser tu propio proceso, o lo que sucede en las semanas durante las cuales se monta una pieza. El campo se abre desde lo exótico hasta lo cotidiano, desde lo que sucede en una selva hasta lo que sucede en una clase o en casa. Eso es un gran cambio que se produce a finales de los años 70. Se produce una expansión para plantearse que si no observamos lo que sucede en la cotidianidad no podemos comprender por qué ésta nos afecta como nos afecta. Luego cuando vas a congresos hay debates si esto es etnografía, es investigación-acción, es narración o no es etnografía. Son debates interesantes, pero siempre me pregunto si aporta o no algo. Por ejemplo, he estado trabajando en una investigación que para mi fue nueva, pero lo aprendí con colegas de mucha experiencia en este campo y que es el concepto de “microetnografía”. Tiene que ver con el tiempo que estás en el campo. Durante una larga trayectoria se consideraba que debía haber un largo período de estar en el campo, entre 4 meses y un año para tener conciencia de lo que pasaba, pero según el proyecto que estés realizando esto es o no posible. Por ejemplo, seguir a lo largo de un día a una enfermera en un hospital y ver todas sus funciones es lo que se te permite hacer en el hospital, no se te permite más. Entonces lo conceptualizas como una microetnografía. Te restringes en el tiempo pero ganas en intensidad, porque estás permanentemente en ello. Hice esto con una maestra de una escuela, y la estuve acompañando durante toda una tarde. ¿Pero tu microetnografía es

sólo eso? No, aunque la acompañé durante una tarde nos encontramos además varias veces, hemos intercambiado textos. Todo eso configura mi etnografía. La idea es que la etnografía no es estrictamente la *presencia en*, sino que es todo lo que la nutre.

CM: Y el sentido que le des a la investigación. En tu libro 'Investigación autobiográfica y cambio social' afirmas que escribir en primera persona en la investigación conlleva más de un problema, y aplicar la investigación etnográfica a la investigación artística, porque muchas veces es microetnografía. Por ejemplo, a los músicos puedo accederles una o dos veces, como me acerque a ellos con una cámara la segunda vez me huyen, y así lo he experimentado, pues les "agredo". Tengo que hacer microetnografía con ellos, muy estudiada, muy directa y puntual. Pero te pregunto, qué ventajas e inconvenientes tiene este proceso de escritura personal, ya condicionado por una limitación temporal, por este corsé que nos ponemos nosotros mismos al escribir, porque realmente es complicado escribir tanto sea autobiografía como relato de vida.

FH: Voy a dejarlo claro, aunque hay otros colegas que no lo comparten. Yo creo que la finalidad de una investigación autoetnográfica o cualquier investigación *auto* no es la confesión. La confesión es un género literario que tiene gran tradición desde san Agustín, pero la finalidad de eso es hacer literatura. Pero el género de investigación no es el género confesional, pues tiene como finalidad construir la imagen de uno mismo, buscar la autoindulgencia o la redención. Sin embargo en investigación cuando el yo entra es para poner ese yo en contexto, y ahí para mí está el paso fundamental. El relato autobiográfico no es un relato de lo que me pasó, sino de la relación entre lo que me pasó y la circunstancia en la que me pasó para poder establecer eso que es evidenciar que lo individual es público y que lo individual es social, para aprender de la vida social a partir de la vida de un individuo, pero ese individuo tiene que verter eso social en la historia. Cuando hablo de investigación autoetnográfica ya doy un paso más, pues se plantea que está contando algo que ha pasado a un individuo en un tiempo y en un lugar. ¿Pero qué fuerzas sociales son las que lo hacen posible? Es decir, ¿qué modelo de enseñanza de la música está presente? ¿Qué concepción del cuerpo está presente? Eso convierte lo *auto* ya no en un contexto social, sino que genera teoría dentro de su propio trabajo, lo pone en relación con categorías sociales y culturales. Por eso es difícil. Yo comencé esta investigación planteando a mis colegas que íbamos a hacer autoetnografía, pero fueron incapaces, por eso tuvimos que cambiar el título y poner autobiografía. Pero yo quería hacer autoetnografía, pero la gente no pudo.

CM: El proceso lo conoces perfectamente. Cuando hablo de escribir me refiero a que en mi tesis va a ser muy importante la parte escrita, pero también la audiovisual, donde podrás ver algunas de las reflexiones, y podrás verme a mí.

FH: ¿Puedo decir algo al respecto de eso? Últimamente estoy trabajando mucho el tema de la investigación visual y de cómo se construye el relato visual. He llegado a una conclusión junto a otros colegas de que si haces un vídeo no sólo trabajas lo que se relata en el vídeo sino de cómo se relata. El tema del lenguaje visual, de la voz en *off*, el tema de los planos, etc. Todo eso es importantísimo, pues esa es la investigación visual. Por ejemplo, nosotros ahora hemos hecho para narrar un proceso muy bonito, un vídeo de siete minutos y no hay ni un sólo plano que no esté pensado.

CM: No sé si esta hora y media de entrevista al final puedo convertirla en siete minutos de procesos, un ensayo en el que yo pongo una reflexión en voz en “off” sobre una entrevista grabada, o un fragmento de esta entrevista. Es un proceso de todo lo sucedido. Pero quizás pueda también hacer un relato visual de todo esto, no sé si cabría en esta tesis.

FH: Pero son decisiones del tipo ¿quieres fomentar en el público una mirada del tipo *voyeur*? ¿O quieres fomentar que el público se imagine lo que no ve?

CM: Yo creo que fomentar una mirada en la que vea lo que existió.

FH: Entonces quieres que haya una narrativa realista por decirlo así. ¿Quieres que se vea el fuera de campo o sólo el campo que tú fijas? Son preguntas para que tenga sentido de investigación y no sea un vídeo familiar.

CM: La historia de la música sin la música no existe, y cuando yo me pongo a hablar de música puedo estar media hora hablando, pero en el momento en que pongo un PowerPoint o un fragmento de un concierto el silencio se multiplica por diez y la atención se exponencia. Claro, la fuerza de la música está en escucharla y en verla. Soy tan consciente de esto que en una investigación artística no puedo dejar de mostrar cómo ensayé, cómo grabé un videoclip, o cómo te entrevisté a ti. No puedo dejar de enseñarlo porque creo que es fundamental para saber todo lo que a mí me ha influido para hacer

esta tesis. Nadie leyéndolo creo que llegase a este punto de sensaciones que yo experimentándolo, quiero hacer cómplice al lector de la tesis de mi vivencia. Éste es el objetivo de mi documental.

FH: Pero sabes que eso es imposible. Es importante que en tu tesis anuncies una imposibilidad desde la idea de la *incomplitud*, yo nunca podré llegar a tu experiencia, nunca podrás comunicármela, igual que lo que el artista visual pueda haber hecho, pero yo montaré otra historia con su obra. Mi escucha de tu música me llevará a un lugar que tú nunca has previsto y yo nunca podré entrar en tu lugar. La emoción y lo que yo viví frente a la 8ª de Mahler tenían que ver con muchas cosas que eran extramusicales, y no tenían nada que ver con el proceso de composición de la pieza, porque eso para mí permanece invisible. Esto es muy importante. Te sugiero hacer alguna lectura sobre fenomenología, porque en el fondo la fenomenología lo que trabaja es cómo hacer investigación a partir de la experiencia, cómo dar cuenta de esta experiencia. Ahí hay un foco de fundamentación que puede ser muy útil para tu trabajo.

CM: Cuando hablábamos de la escritura de mi vida vemos que hay un punto de partida entre mi investigación artística y mi pasado. Mentalmente lo imagino como dos líneas curvas. Hacia el pasado recurro a partir de cuatro herramientas: autobiografía entendida como un proceso de escritura personal reflexiva; el relato de vida entendido como una narración espontánea de mi vida, como esta entrevista en la que yo cuento mi vida; y después recurrir tanto a la documentación de mi pasado (entrevistas, críticas), y ratificar todo con esta documentación y las entrevistas realizadas por otros. Son cuatro herramientas que quiero utilizar para ver mi pasado lo que refleja, y que después compararé con mi experiencia autoetnográfica. La primera de ellas, la autobiografía, pretendo hacerla como bien he leído en tu libro. Hablas de hacer una autobiografía tecnográfica. Creo que voy a utilizar esta idea. ¿Cómo lo ves?

FH: Yo te sugeriría que hagas un relato que sea intertextual, en la música es muy importante. Vas narrando lo que son esos eventos, esos momentos y escena claves en tu proceso, en relación con el propósito de la investigación, y al lado hacer un montaje donde salga una imagen, un texto, y vas construyendo paralelamente un relato de quien habla pero que lleva a citas. Eso es lo que comenzó a trabajar Juana Sancho, hacer *autotecnografía*. Para mí sería crear un relato intertextual del cual tú no tienes que hablar tautológicamente, no tienes porque decir “en ese momento hice tal cosa y trabajé con tal

maestro” y poner una foto del maestro, no. Estás narrando y pones una conexión y en esa conexión el lector establece el puente, construyendo de forma paralela las conexiones contextuales de fuentes, referencias, etc.

CM: Las entrevistas pretendo situarlas al inicio, después de la introducción de la tesis. Esta entrevista figuraría de las primeras. Y posteriormente el capítulo sería uno que empieza con “la historia de mis procesos creativos”, donde empiece con el contexto de mi relato de vida.

FH: Te sugiero que hilvanes las entrevistas con otras cosas, con las lecturas, con lo que viene después, sino, si estuviese en el tribunal, te diría que no has sacado valor alguno a las entrevistas porque las has tratado por sí mismas, pero no las has trabajado. Es como si yo estoy tomando estas entrevistas como fuente de vivencia y las presento tal cual pero sin hacer nada con ellas. Tienes que trabajarlas y llevarlas a ponerlas en relación con tu tema de tesis. Si no para mí son una inconsistencia de tu trabajo. Por eso te ponía el ejemplo de esta persona de Madrid que construyó el discurso de su tesis a partir de las evidencias de las entrevistas, y luego las colocó como un anexo en la tesis, no como parte del texto.

CM: ¿Cómo hago un relato de vida cuando normalmente se hacen a otras personas? ¿Cómo se hace un autorrelato de vida? ¿Puedo hacer eso yo solo?

FH: Es como hacer un autorretrato. Forma parte indudablemente de una puesta en escena. Hay una técnica, que es la del confesionario, con la cámara delante haces una confesión de tus vivencias, pero esto no es el sentido de lo que tu tienes que hacer, pues debes hacer un guión previo de lo que tienes que contar. Puede entrevistarte una tercera persona o que entre en diálogo contigo para que tú cambies de papel, esto te permite no tener el control de todo. Entrar en conversación con otro para que desveles otras cosas.

CM: Si. Además me gusta mucho comparar la diferencia cuando hablo de mi pasado pensando y cuando hablo de mi pasado tomando café.

FH: Con alguien que te provoque, que conozca el proyecto, te pregunte si estabas seguro, que te ayude a reposicionarte. Es un poco lo que hace el que contrata a un “negro” y le cuenta su vida para que lo escriba, pero aquí tú eres tu propio “negro”. Es importante que

alguien te ayude a descentrarla, a sacar otras cosas.

CM: El proceso de fabulación en la autobiografía es fundamental. Crees que en la escritura de un guión, de un libro de campo, recurre a la memoria pero también a la fabulación. ¿Crees que mi autobiografía debo presentarla como un cuento?

FH: No. A ver. Todo relato es ficcional. El formato del relato puedes elegir el que quieras, como fábula o como relato histórico. Hay un colega que en el momento en que España había mucho trabajo quiso escribir un relato de ficción sobre las condiciones de trabajo en España, se fue a pedir un trabajo en fábrica, etc. Después escribe un relato de ficción basado en todo eso, pero él sabe que está haciendo literatura, no sociología. Esa frontera es muy interesante. El género lo irás encontrado, pero te sugiero que eludas el espontaneismo. Todo tiene que estar planificado, sabes dónde están los ejes, incluso en un momento de la tesis desvela la secuencia de cómo lo has ido elaborando.

CM: Creo que tengo referencias tuyas al respecto. Leerte me ha ayudado muchísimo y tener este esquema necesario. Los objetivos, el papel del otro, el investigador investigado. Quiero tenerlo muy claro.

FH: Esto tu lo tienes que escribir, desde dónde partes, si no estás perdido y estás haciendo otra cosa. Es lo que diferencia la investigación artística, es algo que lo he estado elaborando últimamente, la diferencia entre investigación artística y creativa. La investigación creativa no tiene ningún interés en contar el proceso, mientras que la artística lo que cuenta es el proceso. Coloca en una páginas los momentos por los que pasaste y las intenciones que tenías. Es muy importante que se vea cuál fue tu cocina, porque esa es tu metodología, y eso es lo que aportas a tu tesis, cómo construyes el relato es más importante para mí que lo que cuentas.

CM: Las ensaladas yo sé que al final es la herramienta, pero lo bonito es cómo lo hago. Haciendo esta tesis me siento cada vez menos músico y más antropólogo.

FH: Yo no sé cómo trabajas la música, pero yo lo haría así, porque tú no eres dos personas y no hay improvisación. Has venido a hablar conmigo porque tienes necesidad de que las cosas estén controladas, y tener una cierta seguridad.

CM: Es como cuando un músico improvisa. Fernando, para acabar, sólo quiero preguntarte: ¿Cómo busco unos ítems comparables? Imagino que tengo todo el trabajo hecho, el relato de vida, la autobiografía, ¿cómo lo comparo? ¿Cómo se puede comparar mi pasado con el presente, mi experiencia con mi vivencia? ¿Cómo llego a las conclusiones?

FH: A ver, eso puedes transformarlo en mapas conceptuales, gráficamente. ¿Cuáles son las ideas claves aquí? Ayer veía un procedimiento artístico que me interesó mucho en el que te dan una página de un texto de tu tesis, y con rotuladores de colores vas marcando palabras claves, y esas palabras claves van señalando los focos. Si en un relato del pasado marcas unas palabras claves y en un relato del presente marcas otras palabras claves, eso después lo comparas y puedes ver qué repites y qué no.

CM: ¿Pero existe algo así? porque no quiero inventarme nada que ya exista.

FH: Hay un libro sobre esto del que yo aprendí mucho, nunca traducido, *Qualitative date analysis*, de dos autores norteamericanos. Ellos lo que hacen es mostrar formas de representación formal de vivencias cualitativas. Es muy divertido este proceso, pasar del texto a cómo lo representas con gráficos o mapas conceptuales.

CM: Te agradezco muchísimo todo lo que me has aclarado. Muchas gracias.

ANEXO 3: Documentación de la historia de mis procesos creativos

En PDF adjunto en DVD se adjunta la documentación referente a la historia de mis procesos creativos (1987-2012).

Documentación

- Histórico de entrevistas al autor de esta tesis
- Fotografías
- Repercusión en medios

ANEXO 4: Entrevistas de mi historia/relato de vida. Autobiografía

Las entrevistas íntegras se puede ver en el repositorio de la UPV *politube*.

- Experiencia con Pau Ballester y David Antich. Documentación etnográfica

<http://politube.upv.es/play.php?vid=54438> (EDE1 I parte)

<http://politube.upv.es/play.php?vid=54439> (EDE2 II parte)

- Carles Magraner

La entrevista íntegra se puede ver en el repositorio de la UPV *politube*: <http://politube.upv.es/play.php?vid=54272> (EM1)

MODELO DE ENTREVISTA Y TRANSCRIPCIÓN DE MI RELATO DE VIDA

Francisco Checa (FCH): Hoy 10 de julio de 2012. Forma parte de tu trabajo esta autoentrevista guiada, por decirlo de alguna manera. Intentaré hacer el papel de entrevistador. Dentro del conocimiento de la técnica de cada época para poder interpretar el repertorio y la selección de los adecuados músicos para el mismo, en Capella de Ministrers ¿todos los actores tienen la misma integración en el proyecto, independientemente de su aportación?

Carles Magraner (CM): Pues hablando históricamente podemos encontrar una etapa en la que pretendimos ser muy democráticos, que fue en los inicios del grupo y conforme ha pasado el tiempo yo he tomado una determinación importante liderando la toma de decisiones casi de forma unilateral. Ha sido un proceso desde la “democracia” hasta el “autoritarismo compartido”. Al principio parecía que todo se decidía entre todos y ahora es un poco como intentar, desde esa decisión tomada de manera personal, implicar al resto de participantes.

FCH: O sea que representa una evolución en este aspecto.

CM: Ha tenido una evolución propia seguramente basada en mi inseguridad. Al principio la inseguridad que yo podía tener con el proyecto de Capella, hace 25 años, hacía que todo se consensuase y que no hubiese una cabeza visible. A partir de una necesidad específica, desde una desintegración del grupo, tuve que tomar las riendas y a partir de ese momento sí que las determinaciones son unilaterales, intentando buscar la complicidad de los actores que participan en el proyecto.

FCH: ¿Hay algún cambio en el resultado en cuanto las decisiones se toman desde el punto de vista unilateral como dices o cuando es más democrático, por decirlo de alguna manera?

CM: Yo creo que el resultado es más una manera de trabajar. Visto desde la distancia me da la sensación que en los primeros discos cada uno tiene un color, incluso en la manera de editarlos, no hay una personalidad definida. Hay mucha intención pero poca definición. A partir de un proyecto personal parece que exista más una definición como grupo, puede que desde el *Llibre Vermell (2002)*, donde ya apareció mi nombre junto al de Capella de Ministrers en la portada de los discos y los programas de concierto.

FCH: Sobre el uso de fuentes originales (facsimile o edición urtext) y herramientas adecuadas (instrumentos de época). El objetivo en los conciertos o los discos es ¿preservar siempre la pureza del sonido original con la transformación necesaria para que se pueda presentar ante el público actual?

CM: Con Capella esto tiene una evolución importante. Al principio cuando acabábamos de estudiar (en torno a 1985) queríamos buscar esa pureza del sonido con instrumentos de época. Pero uno se da cuenta con el tiempo de que es imposible. Recuperar el sonido es imposible. Hay una aceptación de una realidad. Una evolución desde el decir que intentamos ver cómo sonaba la música antigua en su origen a aceptar que el sonido es irrecuperable si no existe una grabación. Nunca podremos saber cómo sonó. Desde esta premisa (trato de) generar un nuevo concepto musical con unas herramientas, con un estilo determinado por el conocimiento de la música antigua, pero consciente en este momento de que también ha habido una evolución, consciente de que no me da miedo la libertad sino que cada vez me parece más satisfactoria y menos temerosa.

FCH: ¿Y notas un cambio en la percepción del público en cuanto a esa manera más purista a esta otra más libre?

CM: Yo creo que al principio de Capella mostrábamos una (bienintencionada) “falacia”: vamos a escuchar la música antigua como sonaba. Desde la inocencia de nuestras pretensiones mostrábamos unos resultados... realmente ahora acepto como los únicos válidos el mostrar un repertorio desde el conocimiento pero nunca pretendiendo reconstruir un sonido. La evolución es propia a la del conocimiento. Yo he aprendido tanto en estos años como cualquier intérprete que ha compartido el proyecto y somos conscientes de que lo que pretendemos no es recuperar el sonido. No es la intención de Capella de Ministrers mostrar cómo sonó esta música en el pasado. Es otra, pero sí que al principio, durante los diez primeros años, creíamos estar recuperando el sonido del pasado.

FCH: Y qué me puedes comentar sobre las técnicas de ensayo e interpretación, desde la formación clásica a la especialización, son un patrimonio que el músico debe saber aprovechar al máximo. Como ha sucedido a lo largo de la historia en la mayoría de los campos de la evolución humana, las nuevas tecnologías son un apoyo para la investigación de la música. ¿Qué hay de todo esto en la manera de trabajar en Capella?

CM: La evolución que hemos tenido en 25 años en campos de nueva tecnología es mucha, ahora el mundo del audiovisual es fundamental. Al principio grabábamos de una manera artesanal, a veces incluso echo de menos ese sonido en cinta de vídeo, más puro, incluso ahora lo intento buscar. Tengo tomas de sonido de los primeros discos que me sorprenden por la naturalidad y la espontaneidad. Ahora con más medios parece más difícil, la espontaneidad se perdió por el camino y la echo de menos. Ahora, dentro de una programación planeada busco incluso la espontaneidad. No tener... recuerdo un disco con *Matías Navarro* (hablamos de 1991) en el que grabábamos muchas tomas de sonido buscando la perfección de la interpretación, ahí empezó a desvirtuarse todo. A partir de esas circunstancias me planteé que prefería tres tomas con errores, mientras aquello me sugiriese algo más, aunque no fuese la perfección, a tener muchas tomas y hacer un disco en el estudio de grabación, que es lo que menos me apetece en este momento.

FCH: Y qué haces para ampliar el concepto de interpretación y colaborar con otras ramas artísticas: cine, danza, poesía, pintura, fotografía... ¿Por qué esa ampliación del concepto de interpretación?

CM: No sé si ha sido una evolución. Realmente fue una casualidad que en un momento determinado apareciese el proyecto Bigas Luna en Capella (hablamos del año 1999/2000). A partir de ahí me replanteé todo el trabajo que hacía. Hasta ese momento de Bigas Luna con el Canto de la Sibila yo intentaba reconstruir un sonido, no quería salir del espacio destinado a la música antigua. A partir de ahí y de conocer a profesionales de la danza, etc. impliqué la música antigua con otras tendencias. Desde esa curiosidad y ese resultado me lancé a ampliar el concepto de música antigua e incluso llevó a reconocerse hoy la interdisciplinariedad como sello de identidad de Capella, que nunca existió como planteamiento de base en los inicios. La desvinculación de la originalidad me provocó el atrevimiento. Desde que empecé a despojarme del interés por el sonido auténtico me interesé por más posibilidades de la música antigua; a ser más descarado y consecuentemente a tener más creatividad.

FCH: Y sin embargo hay una aportación muy importante que es contextualizar la música en su espacio arquitectónico y su historia. Qué experiencias tienes al respecto. Una cosa es el poder de la imagen o la literatura y otra el espacio natural.

CM: Al final te das cuenta de que con los elementos que utilizamos para interpretar música antigua el espacio es fundamental. Lo sé por los conciertos dados, cuando la acústica nos ayuda seguramente el resultado es más positivo. Al final porque uno conjuga música antigua con otros elementos técnicos o la amplifique para adaptarla al cine, al teatro, etc. pero... cuando se toca acústicamente es fundamental el espacio. Si interpreto música medieval en un salón gótico tengo sensaciones que me aproximan a los inicios de mi carrera, a esa búsqueda de un sonido original. Recuerdo conciertos que cuando se conjuga espacio con música antigua el resultado es muy satisfactorio.

FCH: La información que da una obra musical se disfruta a través de los sentidos (no sólo el oído); también se disfruta y racionaliza con la reflexión y la lectura (ediciones discográficas): el sexto sentido. ¿Qué caracterizan esas ediciones discográficas en el pasado y en la actualidad?

CM: Antes eran mucho más sencillas. Copié un modelo. Pensemos que no existían casi referentes para saber cómo se hace un disco. Siempre lo digo que a hacer discos he aprendido haciéndolos. Aun hoy creo que no existe una especialidad que te adentre como músico en el mundo discográfico. Los primeros discos no me satisfacían. Tuve que tomar la decisión de tener el control sobre todo el proceso para empezar a sentirme satisfecho. Pero la seguridad me la dio la experiencia. Cuando había grabado 10 me atreví con un sello propio y a partir de ahí incluso con el formato libro/disco.

FCH: Los estímulos de los sentidos no sólo son auditivos: se puede jugar igualmente con el olfato y la vista. Los sentidos se convierten en uno de los principales puntos de referencia a la hora de percibir la música. Es importante la conjugación de la música con el espacio arquitectónico y con su historia. ¿Qué experiencias has vivido al respecto?

CM: Bueno podría hablar de muchas experiencias. Las que más me han marcado son aquellas en las que se han podido conjugar muchos elementos que parecen movidos a veces por el azar. No podemos tener el control sobre todos ellos sobre todo cuando tocamos muchas veces en marcos históricos. Hablo de temperatura, humedad, iluminación, acústica, etc. Si todo se conjuga a los músicos nos provoca el *duende* y suceden cosas maravillosas. De entre los muchos conciertos que he dado no recuerdo el perfecto por la interpretación sino el que más emociones ha generado y desde luego que si escucho o veo la grabación del mismo me decepciona. Mejor no hacerlo. Son momentos irrepetibles.

FCH: La búsqueda técnico-conceptual es el vértice de la pirámide creativa. Desde la técnica a la propuesta artística. se propone una idea y ¿se cuaja en equipo? La investigación se afirma como necesaria para la evolución personal y profesional ¿desde una visión individual o colectiva?

CM: Las ideas desde hace unos años las propongo individualmente. Antes no era así. Echo de menos ese trabajo en equipo, lo reconozco. Pero la infraestructura en la que se trabaja con Capella no lo permite. Creo que incluso se me exige cada vez más que los proyectos no sean compartidos, es como una sensación de que con el tiempo Capella es Carles Magraner y es un proyecto personal. Si acepto esta realidad mi misión también es implicar e ilusionar a los músicos y los colaboradores. Desde hace tiempo asumo el rol de

director pero no creo que desde la individualidad ningún proyecto llegue donde ha llegado Capella. Asumo mi rol pero todo lo que se ha hecho no lo he hecho yo solo.

FCH: En las barreras entre autenticidad y espectáculo cobra importancia la reinterpretación, la nueva lectura de la obra. La estructura clásica de la música se rompe: la presentación y la puesta en escena busca nuevos esquemas para aproximarse al público. ¿Cómo lo has hecho y cuál ha sido tu consciencia al respecto?

CM: Al principio de una manera muy clásica. Mi primer *manager* me decía que la gente quiere lo que se ve en la tele y en cierta forma nos motivaba a salir con pajarita al escenario. Hacíamos lo que veíamos. Con el tiempo he roto ese esquema. La personalidad de cada músico está en el escenario, evidentemente desde el respeto al público y al concierto. La puesta en escena ha sufrido un cambio radical. De lo acometidos que éramos hemos pasado incluso a la relajación en escena. Sólo la experiencia y los muchos conciertos te permiten ese cambio.

FCH: Desde tu perspectiva potencias una nueva manera de servir la música. ¿Se produce una actualización del concepto de concierto con Capella de Ministrers? En la sala el músico se integra e integra a los oyentes. ¿Qué modelos sigues para llegar a eso?

CM: Sería como una evolución ¿Cómo lo hago ahora o cómo lo hice? Al principio de la carrera uno no es consciente. Piensa más en cómo lo hará que en lo que está generando. El proceso de control de la situación que estás desarrollando, el concierto, te genera sobre todo una seguridad en la que puedes empezar a atreverte, a interrelacionar con el público, a buscar nuevas experiencias. Esta separación de la obsesión por la originalidad me ha permitido buscar una cosa importantísima que es despertar la atención del público. Tenemos elementos muy distintos a los que existían históricamente para despertar la atención, no podemos presentar la música hoy como un hecho museístico. A nivel “artístico” siempre hay que despertar la atención del público y para esto... a partir de que yo tomé la dirección del grupo, antes éramos más discretos, me he atrevido a dar conciertos en círculo, a disponer músicos en otras partes del escenario, procesiones de ministriles, etc. He sido más atrevido desde entonces, desde que asumí la responsabilidad de dirigir, desde que fui consciente de que si lo hacía era mi virtud o mi culpa.

FCH: Entonces, existe una evolución desde una parte más egoísta de mirar lo que estás

haciendo en este momento y pasas a un nuevo apartado en el que el centro es el público. ¿Consigues salirte de la situación para ver de una manera generalizada que lo haces por que hay gente escuchando?

CM: Incluso el sacrificio personal lo tengo cada vez que toco la viola, cada vez que participo con Capella de Ministrers. Soy consciente de que antes, si yo formaba parte de un grupo durante un tiempo, mi responsabilidad era puntual, cuando tocaba. No tenía otra. A partir de un momento determinado mi responsabilidad es más amplia. No es tan importante mi participación como intérprete como controlar la situación que sucede en el escenario transmitida al público. A partir de aquí me puedo integrar como intérprete. Si eso lo tengo controlado a partir de aquí yo disfruto. Esto ha sucedido desde hace 8, 9 o 10 años. No creo que más allá esa sensación la tuviese. Creía que si yo tocaba bien el resultado era favorable. Entonces dependía más de unas sensaciones personales.

FCH: Lo autóctono como estilo es un sentimiento de vinculación con el propio contexto geográfico y cultural, así como con su tradición musical. La música de otros países se somete a los mismos criterios de interpretación. ¿Sirve ese modelo para cualquier tipo de música?

CM: Con Capella abordamos al inicio músicas europeas. Telemann, Bach, etc. incluso en conciertos pequeños era nuestro repertorio habitual. De aquí pasamos por necesidad a tocar repertorio autóctono, por su singularidad, hasta que al final nos identifica este repertorio como grupo, incluso el propio de la Corona de Aragón. Sí que ahora la excepción es el repertorio internacional, al que intento aproximarme de la misma manera que hago con el repertorio menos conocido. Aquel repertorio cuando lo ves en escena es Capella, no se pierde la personalidad del grupo. Ese atrevimiento lo aplico a la música sea la que sea y el resultado espero que, a nivel de comunicación con el público, sea el mismo, con la salvedad que ese repertorio me interesa más como satisfacción personal que como identificación de “marca”.

FCH: Hay dos grandes caminos para alcanzar la armonía en un concierto o disco: a través de la memoria (conexión con lo autóctono, con el patrimonio), o a través de nuevas creaciones. En ese lenguaje propio cada vez más codificado y basado en la experiencia, que en algunas ocasiones establece relaciones con el mundo y el lenguaje del arte, ¿cabe la conjugación entre ambas?

CM: Me interesa en estos momentos la memoria universal. He recurrido en momentos a localizarla territorialmente. Intento integrar a Victoria o Flecha en la memoria universal. El concepto en mayúscula de la historia de la música en occidente me interesa más de lo que me interesó en el pasado. Territorialmente abogué por un repertorio autóctono donde buscaba un sello de identidad con una música que ahora veo tan internacional como otra. El sello de identidad no es el que le podamos imprimir por ser música autóctona, la singularidad es el concepto a la hora de interpretarla. No la territorialidad.

FCH: La concepción de los conciertos está pensada para que la armonía funcione también en espacios reducidos y con pocos músicos. El espectáculo y la performance ¿son completamente lícitas siempre que no sean superficiales y encuentren sentido en el entorno histórico y musical que se presenta?

CM: Depende del repertorio. En la trayectoria que he tenido hay sitios donde tienes que ser muy respetuoso con el festival o el escenario. En Montserrat (Basílica) te integras en una perfecta escenografía (en referencia a interpretar el *Llibre Vermell*). Hablo de nuevo de atrevimiento, dependiendo del espacio, para sentirse más libre. Incluso del público. Depende de que sea en verano, en invierno, con público de abono o público joven. Reconocer cómo es el escenario donde se interpreta permite actuar en consecuencia. La experiencia y el conocimiento me lo permite ahora. Recuerdo un concierto en Buenos Aires donde presentamos una versión de Monteverdi que para mí era perfecta pero *el teatro se nos comió* (en referencia al Teatro Colón en 1992). Creía más entonces en el poder de la música que en la conjugación de espacio, música, situación, tiempo, circunstancia. Con el tiempo lo he ido aprendiendo. Esta conjugación de elementos me permite presentarme ahora de otra manera. Aun me pesa ese concierto tan meticuloso y tan preparado, pero que no llegó al público.

FCH: Al principio primaba el grupo. Era el mayor exponente de Capella de Ministrers. La estructura está viva y sujeta a cambios pero tú siempre estás presente como eje vertebrador del mismo. ¿Cómo asumes ese rol?

CM: Al principio con mucho miedo. Siempre me he apoyado durante mucho tiempo en personas muy vinculadas musicalmente y a las que he admirado. Siempre he preguntado y compartido. Pero cada vez te quedas más solo y las decisiones las tomas solo. Por

ejemplo en los últimos discos, incluso desde el miedo de haber presentado proyectos muy atrevidos en los que no he consultado a nadie lo que iba a realizar. Es un hecho que lo ves con tristeza pero lo tienes que asumir. Forma parte del rol de director y del rol que observan los músicos en mí. Cada vez siento que tienen más miedo (de implicarse) y respeto. Si opinan se implican y lo evitan. Antes sí que lo hacían. En cierta manera tienen también la confianza que les genera la magnitud del proyecto de Capella y derivan en mí la responsabilidad. Desde mi punto de vista requiere mucha reflexión y nada de improvisación presentar cualquier proyecto. Antes daba las partituras sueltas y ahora cuando presento un proyecto lo doy ya encuadrado. Siempre sé lo que quiero y cómo lo quiero antes de hacer un disco y se cambian pocas cosas.

FCH: El conocimiento y/o la colaboración con expertos de los diferentes campos (cultura, gastronomía, historia, diseño, danza, teatro, etc.) es primordial para el progreso en el proyecto Capella de Ministrers. En especial, la cooperación con la comunidad académica. Compartir estos conocimientos entre los profesionales de la música contribuye a dicha evolución y tú siempre has estado atento a los mismos. ¿Cómo ves la relación entre la comunidad académica o los expertos de los diferentes campos en los que colaboras con Capella de Ministrers?

CM: Es una evolución que ha tenido una exigencia personal inmensa. Un estudio continuo. Estar cada vez más solo ante un proyecto exige respaldarlo desde el conocimiento y ganarse el respeto de una comunidad académica que sabes que te está observando. Para ello mi preparación es fundamental, incluso con esta tesis, para el respeto que pueda tener ante los grandes sabios que ya comparten nuestros proyectos y que aportan su conocimiento al mundo de la música antigua. Mi gran baza ha sido tener la confianza de esos colaboradores, en cierta forma garantizan mi trabajo. Al inicio yo mismo escribía notas al programa de conciertos o hacía transcripciones de partituras. Estaba inmerso en tantas cosas que creo que perdí el horizonte. Ser consciente de que la transcripción o la investigación es muy especializada en el mundo que se desenvuelve Capella de Ministrers genera la necesidad de colaboración con otros mundos académicos que enriquecen el proyecto. El respeto que le he perdido a encontrar la pureza del sonido me permite divertirme más con cada proyecto e incorporar otros campos a la música antigua. Cada uno que participa, músicos y colaboradores, generan el grupo. El encontrarme durante mucho tiempo con vínculos de trabajo con los que tienes plena confianza me permitió atreverme a lo que hago hoy.

AUTOBIOGRAFÍA

Recuerdo perfectamente mi primera actuación. Éramos cinco amigos ilusionados en hacer música y ofrecimos nuestro primer concierto (mejor diría amenización musical) en noviembre de 1987 en un local histórico del centro de Valencia. A cambio de una comida. Visto desde la distancia me admiro de la valentía que tuvimos para adentrarnos en el mundo de la música antigua. Nuestra formación clásica de conservatorio, unida a unos pocos cursos de música histórica, no era la mejor garantía para afrontar esta música. Pero qué podíamos hacer. La juventud cargada de osadía (e incluso de inocencia) nos permitió abrir esta caja de Pandora que con el tiempo ha sido exigente con cada uno de los que participamos en este proyecto de Capella de Ministrers. Al menos conmigo mucho. La necesidad de saber y aprender llegó de la mano de las primeras notas del Veracini o del Buxtehude de ese primer concierto. Los tentáculos de esa necesidad han alcanzado mis 25 años de trayectoria profesional y han ejercido gran influencia sobre cada decisión y cada proyecto que he llevado a cabo.

Dos grandes etapas recuerdo con Capella. La primera llega más o menos hasta el año 1997. La segunda hasta la actualidad. Ahora tengo la sensación de la exigencia técnica que tuvo ese primer período en cuanto al estudio del instrumento. Visto desde la distancia primaba más la técnica individual de cada miembro del grupo que una propia visión en conjunto del mismo, o del resultado artístico del conjunto. En ese primer período no existía una cabeza visible del proyecto y todos hacíamos todo. Cada uno con nuestras propias dudas y virtudes. Las mismas que nos llevaban a asomar o esconder la cabeza según la propia evolución del proyecto artístico. Unos dirigían mejor que otros. Otros preparaban las partituras mejor que unos. Así estuvimos funcionando.

Grabamos el primer disco desde la ilusión de jóvenes de veintipocos años. *Música barroca valenciana* fue un proyecto apasionante,³⁰⁵ editado en 1989, con mucha ilusión. La música se nos puso en los dedos. No teníamos ni formación ni experiencia en la música antigua. Casi de oído tocábamos como los grupos europeos que admirábamos. Imitábamos un sonido. La sorpresa nos vino con los premios que recibimos y de repente se nos abrió un camino profesional. Ofrecíamos conciertos y nos llamaban de festivales.

³⁰⁵ www.capelladeministrers.es Para todas las referencias discográficas me remito al sitio web de Capella de Ministrers donde se podrá encontrar detallada información de cada uno de los discos en el apartado correspondiente de discografía.

Y nos decía entonces la crítica: “La interpretación viene a abundar en esta línea de aciertos. La Capella de Ministrers afronta estas dificultades (repertorio desconocido y estilísticamente indeciso) con el entusiasmo propio de su edad y con la preparación técnica fruto del estudio bajo la dirección de grandes pedagogos de sus respectivos instrumentos” (Luís Carlos Gago en *Ritmo*, junio de 1990).³⁰⁶ “Esta breve antología valenciana, entre finales del XVII y principios del XVIII, ha tenido en la Capella de Ministrers una excelente interpretación (Blas Cortés en *Scherzo*, junio 1990). “La Capella de Ministrers cuenta con buenos músicos y sobre todo con una idea clara y convincente de lo que es el estilo español de la época” (Pablo Izquierdo y Pino en *Compact*, septiembre 1990). “Su labor investigadora es encomiable y laudable, rescatando compositores del olvido, como el ilicitano Matías Navarro o Antonio Literes. Con todo felicitamos a esta formación por su trabajo de archivo” (*Compact Disc*, 1991).

Y no sólo con los discos empezábamos a tener buenas sensaciones. Rezaban las críticas de los conciertos: “El conjunto valenciano supo sacar el máximo partido a una música que no siempre resulta fácil de interpretar pero que sin embargo ellos hicieron sencilla y amena, a base de insuflarle sentimiento y grandes dosis de creatividad” (*El Diario de León*, 15 de febrero 1992). Puedo entender ahora el entusiasmo con el que iniciamos el proyecto. Tanto que nos llevó de inmediato a un segundo disco, el *Cancionero de Upsala o del Duc de Calàbria*.³⁰⁷ Decía el periódico *Levante* en 1992: “Los dos discos compactos que han grabado hasta la fecha han cosechado importantes éxitos de opinión y ventas. También las llamadas de los más prestigiosos festivales especializados de todo el mundo. La seriedad de su trabajo y el respeto a los cánones musicales antiguos han sido el sello particular para que Capella de Ministrers empiecen a tener un reconocimiento tanto dentro del territorio español como en Holanda. Recientemente, en Utrecht, donde se celebra el *Early Music Festival*, uno de los certámenes más importantes de música antigua, demostraron que el repertorio barroco español no tiene nada que envidiar al de los Países Bajos o al resto de Europa” (*Levante*, septiembre 1992).

Y en esta recopilación de primeras críticas y opiniones sobre los inicios del grupo recordaba ésta de Jose Carlos Cabello en *Compact*, abril 1992: “Este conjunto, con este

³⁰⁶ Todas las referencias a críticas sólo están indexadas por el periódico o revista, el crítico o la fecha, tal y como las cita el sujeto investigado. Se pueden encontrar muchas de ellas en el anexo de documentación. Las referencias a los diversos vídeos de *YouTube* se encuentran la mayoría en el canal de Capella de Ministrers <http://www.youtube.com/user/capelladeministrers?feature=watch>

³⁰⁷ www.capelladeministrers.es

disco (*Cançoners del Duc de Calabria*), se sitúa entre los mejores del mundo en estos repertorios. No hay más que comparar a la Capella de Ministrers con *Circa 1500*, por ejemplo, para saber donde está cada grupo en imaginación, conocimientos, naturalidad, adecuación estilística, etc. En muy pocos sitios más se había logrado el nivel general de la Capella de Ministrers. Todas las instrumentaciones y combinaciones vocales escogidas para cada pieza me han parecido excelentes”. También otra de *Scherzo* en marzo 1992: “Este disco tiene tanto un valor simbólico como real: de un lado, viene a representar el auge de la actividad musical en Valencia, que en una década ha recuperado un lugar que nunca debió perder; del otro, se trata de una grabación con logros musicales ciertos. Demuestra al que se encomendó. La afinación y el sonido punzante recuerdan los de algunos grupos vocales ingleses, mas hay también rasgos totalmente propios, en especial el estudio de la pronunciación del castellano de la época”. Juan Luís López en *La Crónica de León* de febrero de 1992 decía: “La belleza de cada una de estas pequeñas composiciones, auténticas obras maestras de gracia, dulzura y colorido que en la interpretación de este grupo de intérpretes valencianos son un prodigio auténtico de sensibilidad y buen hacer musical. Una grabación, pues, para disfrutar con este maravilloso conjunto valenciano que va a pisar fuerte en la música antigua española”.

Así fueron los inicios y así los recuerdo. ¿Quién no hubiese apostado por un proyecto como el de Capella de Ministrers después de ver la recepción que tuvo en el entorno musical y cultural de principios de los noventa? En una época en la que ni Internet ni los móviles tenían cabida. Donde teníamos que recurrir al papel de calco, a los faxes y las cartas mecanografiadas para coordinar giras de conciertos. La primera de ellas que tengo en la memoria es la que hicimos por Sudamérica. En el año 1993. “Las armonías que llenaron los palacios virreinales de América hace dos siglos retornaron a los lugares que las inspiraron tras cruzar el Atlántico en los instrumentos del grupo de cámara valenciano Capella de Ministrers, que en agosto hará una gira por Chile, Argentina y Brasil”. Así narraba el periódico *Levante* nuestra gira de 1993. Ya antes habíamos actuado en uno de los festivales más prestigiosos de música antigua, el de Utrecht. Un grupo con poco más de 2 años de vida y con músicos todos menores de 30 años nos fuimos a Holanda a mostrar un compositor desconocido. Más atrevimiento si cabe. La revista *Scherzo* lo narraba así: “La Capella de Ministrers, uno de los proyectos más honestos y esperanzadores en el castigado panorama ibérico de los jóvenes músicos, actuaba por vez primera en Utrecht. Dedicó uno de sus conciertos a la interesante producción de cantatas y villancicos del maestro de la catedral de Orihuela Matías Navarro, un nombre hasta

ahora totalmente desconocido y que gracias a este conjunto entusiasta podemos volver a escuchar”. Gonzalo Badenes en *El País* nos decía al respecto de uno de los conciertos ofrecidos con el repertorio de nuestro tercer disco.³⁰⁸ “La Capella de Ministrers retomó el hilo de las recuperaciones musicológicas al interpretar con su proverbial eficacia un programa íntegramente dedicado al Barroco. El programa de la Capella discurrió sin altibajos, la línea seria de este grupo acertó a diferenciar las características de cada obra”.

Así se sucedieron actuaciones y discos. Sin una dirección clara del grupo pero con mucha ilusión. Se sumaron al proyecto muchos músicos y cantantes. Trabajamos con distintas discográficas y empezábamos a ser un referente en la interpretación de la música antigua. Actuamos en las salas más importantes del panorama musical. “El XVI Ciclo de Cámara y Polifonía se ha clausurado de forma excelente con la interpretación de un interesantísimo grupo de muy cuidado estilo. La Capella de Ministrers es un excelente grupo, que sabe expresar con un vigor toda la carga de tierna y turbadora ingenuidad de esta música; intérpretes de mucha categoría, a la altura de estas pequeñas joyas tan atractivas como poco difundidas” (*Ritmo*, 1994).

En ese momento el Barroco centraba nuestra atención. La formación que teníamos permitía acceder a este repertorio sin excesivas dudas. El lenguaje musical de esta época era reconocible y con la especialización que teníamos en la interpretación de este repertorio podíamos sentirnos seguros al abordarlo. En mi caso particular recuerdo que tanto tocaba el violonchelo como la viola *da gamba*. Los cursos de musicología y de música antigua me abrieron unas puertas a un mundo apasionante y me adentré en él sin miramientos. Hablaba con muchos músicos. Con los que en esos días podían estar interesados en la recuperación del patrimonio. Cada conversación era una clase magistral. Musicólogos, programadores, ingenieros de sonido, gestores, etc. De todos aprendía cómo hacer y cómo gestionar un proyecto. Después lo ponía en práctica. Sin riesgos. Las dudas las suplía con el saber de aquéllos que eran especialistas en la materia. Así hice con la zarzuela *La Madrileña*³⁰⁹ o con la ópera *Los Elementos*.³¹⁰

“El trabajo de recuperación llevado a cabo por la Capella de Ministrers en torno a *Los Elementos*, ópera del músico mallorquín Antonio Literes, se inscribe dentro de la trayectoria habitual de esta formación, con una cuidada interpretación y con buenas

³⁰⁸ *Ibidem*

³⁰⁹ *Ibidem*

³¹⁰ *Ibidem*

voces”. (*El País*, 1994). También en el periódico *Las Provincias* hablaban de nuestro sexto disco en el año 96: “Con su sexto CD, *El Tutor Burlado o La Madrileña*, La Capella de Ministrers sigue preservando en una línea clara la recuperación, investigación y registro de nuestro patrimonio musical, así como en garantizar ante todo la fidelidad y el respeto hacia las épocas y los instrumentos, hacia los estilos y sus autores. Ahí está el secreto que hace que tras largos años de trabajo siga brillando con luz propia esta institución valenciana”.

De estos dos trabajos se pueden escuchar fragmentos en *YouTube*.³¹¹ Poco a poco descubríamos más música y ofrecíamos más conciertos. Recuerdo esos años como de búsqueda de repertorio para llevarlo al atril. Me pasé muchas horas en archivos transcribiendo música. Éramos pocos los que nos dedicábamos a la música antigua en España y el repertorio que elegíamos nos marcaba como grupo. Casi era la manera de presentar un proyecto, con el repertorio. Así seguí el camino marcado por el Barroco español con más música inédita de Antonio Literes. *Júpiter y Danae*³¹² fue mi gran trabajo musicológico y una gran decepción en cuanto a lo musical. Recuerdo la cantidad de horas que dediqué a la transcripción de la música y el esfuerzo y empeño que puse en su recuperación. Fue en el año 1999 cuando se pudo conseguir esta empresa y realmente me marcó la experiencia. Habíamos alcanzado muchas metas musicales y el gran problema que tenía siempre era el del repertorio. La elección del mismo y la determinación de las líneas a seguir causó un problema en el seno del grupo Capella de Ministrers. Por esas fechas tuve que afrontar el proyecto asumiendo yo toda la responsabilidad. En los programas de concierto y en los discos empezaba a aparecer mi nombre como director.

Me di cuenta que me sentía mucho más a gusto haciendo música más antigua que la del Barroco. Que realmente ese fue un camino, no una meta. Pasar por esa experiencia me llevó a lo que sentía como una necesidad: la de explorar otros repertorios musicales, otras épocas históricas. Pero para eso tenía que renovarme continuamente y adentrarme en un mundo apasionante pero aun desconocido para mí. Curiosamente es ese mundo la marca que hoy distingue mi trabajo. El repertorio de la Edad Media y el Renacimiento se han hecho sello identificativo de Capella de Ministrers.

³¹¹ <http://www.youtube.com/watch?v=8MaGXXKIFKR8> Por ejemplo he aquí un fragmento de una actuación en directo en el *Palau de la Música de Valencia* en una grabación de 2004.

³¹² www.capelladeministrers.es

Era necesario cerrar una etapa y abrir otra nueva. Habían pasado diez años y sacamos el primer disco recopilatorio de ese primer período.³¹³ Todo tenía un límite y pareció por unos momentos que lo que había empezado en 1987 tocaba a su fin. Las relaciones interpersonales se complicaron. Las ideas ya no eran aceptadas con la ilusión del principio. Desapareció el calificativo de “jóvenes intérpretes” para darnos cuenta de que todo ese mundo que nos había aceptado en nuestros inicios nos exigía mucho más que juventud e ilusión. Entonces me preguntaba qué se podía hacer, cuál era el camino a seguir después de haber tocado en los más importantes festivales y haber grabado discos aceptados por el público y con muy buenas críticas.

Festival de Almagro: “Memorable concierto: Antes de finalizar su actuación fueron interrumpidos por el aplauso de los espectadores, que habían sabido escuchar en el más respetuoso silencio, y que tuvieron consciencia desde el primer momento, de la calidad artística de quienes supieron sembrar la emoción entre los asistentes. Tras la última interpretación del grupo, la gran profusión de aplausos y *bravos* obligaron a Carles Magraner a disponer un *bis*. La hora y cuarto del concierto nos supo a todos a poco. Bravo por Capella de Ministrers” (*Lanza*, julio de 2001).

Fueron esos años de reflexión inconsciente. En 1999, 2000 y 2001 asumí en primera persona el proyecto. Algunos músicos habituales del equipo dejaron de formar parte de Capella de Ministrers. Otros se incorporaron. Me di cuenta que a partir de ahí era mi responsabilidad. Podría hacer lo que deseaba pero ya no compartir como lo hice hasta ahora. Asumí la madurez del grupo y en cierta manera tuve que madurar yo con el proyecto.

Así tomé decisiones. Una de las más importantes era ampliar el repertorio hasta la Edad Media. Otra tener plena autonomía y crear un sello discográfico propio. Otra era ampliar horizontes desde la música en colaboración con directores de cine, de teatro o de danza. En definitiva, cerré una etapa y empecé casi de nuevo. Sin ser joven intérprete pero con la experiencia de esos diez años vividos.

Trobadors:³¹⁴ “El grupo valenciano se desenvuelve en un ambiente casi minimalista de íntima complicidad. El grupo liderado por Carles Magraner se reencuentra con sus

³¹³ *Ibidem*

³¹⁴ Referencia completa al disco en <http://www.diverdi.com/portal/detalle.aspx?id=11433>

mejores momentos en un trabajo maduro e impecable que cuenta con un aliciente especial: la joven y prometedora Ruth Rosique” (*Ritmo*, marzo de 2001). “Las versiones de Capella de Ministrers son muy brillantes con muchos contrastes tímbricos y dinámicos, adornos virtuosísticos, ritmos adaptados a cada pieza y con cierto talante morisco” (*Scherzo*, abril de 2001). “*Trobadors* es un disco estimulante que contiene algunas interpretaciones apasionantes. La impresión dominante es de vigor instrumental. Un disco que merece la pena investigar” (*Goldberg*, abril 2001).

Fueron esos años de aprendizaje de un mundo para mí desconocido, el de la Edad Media, pero con la garantía de la experiencia vivida. “La interpretación de la Capella de Ministrers que dirige Carles Magraner demuestra la afinidad de la formación con el repertorio de *Trobadors*” (*El Cultural*, abril de 2002). Me adentré en la época de los Borgia y su música: “Capella de Ministrers ha diseñado un espléndido recital. La interpretación testimonia el rodaje adquirido e ilustra la competencia técnica y el acertado criterio aplicado: delicadeza y sensibilidad, pero también vigor rítmico, una mezcla chispeante y emotiva que funciona muy bien”. (*Ritmo*, julio/agosto de 2001). Pero tampoco quise olvidar los orígenes con un repertorio más clásico, *Il Barbaro Dolore*:³¹⁵ “Disco de diverso interés, acrecentado por lo infrecuente, interpretado en la excelente línea habitual de la Capella de Ministrers, cuyas señas de identidad son claridad en la exposición, ritmo regular y sutileza expresiva, sin olvidar a la sensible y timbrada soprano” (*Ritmo*, febrero de 2002); o esta de *CD Compact* en abril de 2002: “Las versiones de la Capella de Ministrers son brillantes y llenas de vida, con un sabor auténticamente barroco. En conjunto un disco de músicas recuperadas del olvido que ha de formar parte desde ahora de nuestro patrimonio musical”.

Había puesto en marcha otro nuevo engranaje. Me sentía ávido de música y de aprendizaje. Tuve que reincorporarme a los estudios e hice musicología. Eran muchas las dudas que me aparecían en cada momento y tenía que saciar mi curiosidad: lecturas, conversaciones, estudios y análisis. A pesar de todo aun hoy me siento poco preparado para mi oficio, nunca sabré suficiente.

Todo cambió a partir de ese momento y desde la creación del sello propio de Capella de Ministrers y mi persona asociada al proyecto. Mi responsabilidad era mayor pero también me sentía más libre para hacer y deshacer. Sabía que las decisiones eran más y que el

³¹⁵ <http://www.diverdi.com/portal/detalle.aspx?id=6489>

resultado de cada proyecto dependería directamente de mi implicación. De inmediato esto se dejó sentir en los músicos; asumían mi rol y lo aceptaban. Pero sobre todo lo respetaban. Desde ahí, desde el respeto que generaba en ellos, encontré la suficiente energía para continuar.

Generar un equipo de trabajo en mi entorno organizativo y administrativo fue también decisivo. Necesitaba mantener la distancia adecuada entre la cruda realidad de la organización de cada concierto y su faceta artística. Ese entramado lo conseguí con Licanus, que desde 1999 actúa en pro de Capella de Ministrers, dejándome a mí el espacio oportuno para desarrollar los proyectos musicales.

Recuerdo de esa primera década del 2000 las habituales colaboraciones con Maricarmen Gómez, que poco a poco se hizo una constante en el trabajo de investigación de Capella. Sin darme cuenta formamos ahora un tándem que funciona casi por inercia. También recuerdo las incursiones en el mundo del cine o de la danza contemporánea. Proyectos con Bigas Luna o con Santiago Sempere me abrieron las puertas de la imaginación. Después vinieron las colaboraciones con Manolo Boix o con Vargas Llosa.³¹⁶

Estas acciones me abrieron un nuevo camino. Incorporé la imaginación y la *performance* a mi propuesta artística. Pasaba de realizar proyectos con criterios musicológicos (sobre el Ars Subtilior o Tomás Luís de Victoria) a presentar propuestas escénicas con música medieval y danza contemporánea.³¹⁷ Entre ellas destaco la producción sobre *Cancionero de Palacio* que se hizo para el Festival de Peralada con dirección de Álex Rigola.³¹⁸ Fue en el año 2003. En ese momento llevábamos 8 discos con el sello propio CDM. A partir de ahí siento que tenía una fórmula personal, una manera propia de acercarme a la música antigua.

Habían sido necesarios 10 años de experimentación y 4 de adaptación para encontrarme a gusto con el proyecto. Para tener confianza con aquello que estaba llevando a cabo. Se sucedieron grabaciones y colaboraciones. Viajes internacionales y giras de conciertos. Colaboraciones con otros músicos (recuerdo entre ellos a *Dufay Collective* o el *Ensemble*

³¹⁶ Detallada información de cada uno de estos proyectos se puede encontrar tanto en buscadores de Internet como el sitio web de Capella de Ministrers.

³¹⁷ En <http://www.youtube.com/watch?v=44NfPWsjnJE> se puede ver un resumen del espectáculo *Lamento de Tristano*.

³¹⁸ <http://youtu.be/LL0quGF2IQE>

Akrami). Además de tocar y preparar proyectos musicales disfrutaba con propuestas escénicas o con colaboraciones puntuales en danza o teatro. Al mismo tiempo organizaba festivales de música antigua o participaba en actividades académicas con ponencias o mesas redondas.

Puedo decir que en esta primera década de los 2000 aprendí un oficio. Aprendí a preparar un proyecto. Aprendía a grabar un disco y a producirlo. Aprendí a dirigir y a sacar partido de los recursos de los que disponía. Todo ello sentado ante el atril y por la propia necesidad. No fue el conocimiento quien me llevó a la práctica, fue la experiencia la que me exigió saber.

Recuerdo otro punto de inflexión determinante: el del proyecto *Música Angélica*.³¹⁹ Fue uno de los mayores retos de mi vida profesional. Descubrir los instrumentos del Altar Mayor de la Catedral de Valencia y reconstruirlos para ofrecer un concierto y grabar un disco me aportó grandes satisfacciones. En primer lugar por lo que tenía de singular como proyecto organológico. Me di cuenta de todo lo que durante años había aprendido, casi sin advertirlo, sobre instrumentos del pasado. En segundo lugar lo que supuso como coordinación de músicos y lutiers. Aun hoy seguimos recogiendo los frutos de un trabajo bien hecho. Experiencias así uno es consciente de que se viven pocas veces en la vida. Creo que supe articularla y generar con ella una propuesta artística perfectamente ensamblada con nuestro siglo XXI. Reunía lo visual con lo sonoro, la historia con el arte, el placer con el intelecto.

Algunos conciertos los recuerdo con especial cariño y de su vivencia, aun hoy, me valgo. De entre ellos destaco el *Oude Muziek* de Utrecht, *La Chapelle* de Lyon o el concierto con el Requiem de Victoria en la Catedral de Saint Patrick de Nueva York. También el realizado en mayo de 2008 en la inauguración de la Casa de la Lengua Española en Rodas (Grecia), presidida por S.M. la reina Doña Sofía en viaje oficial. También ese mismo año el homenaje al rey *Jaume I* que tuvo lugar en el Monasterio de Poblet, con motivo del 800 aniversario de su nacimiento. Han sido muchas actuaciones. Casi mil en 25 años. Recuerdo la emotividad de muchas de ellas. Lo importante que ha sido el sitio donde tocamos y el público, casi más que el repertorio. Mi agradecimiento a este oficio me viene de estos recuerdos. De las sensaciones que percibí y que siempre espero de nuevo en cada actuación. Al margen de lo que toque o con quien lo toque. Pienso que ante esas

³¹⁹ <http://youtu.be/Zt2kTYeksxw> En un concierto realizado en 2010.

sensaciones no puede haber previsión. Suceden por un cúmulo de circunstancias y a veces creo que todo lo que hago puede provocar ese suceso. No estoy del todo convencido pero por si acaso no cedo en el intento. Por mucho que intente controlar el proceso artístico siempre hay un momento de magia inefable. He de admitirlo. Cuando uno se relaciona con el arte no puede pretender tenerlo todo establecido y controlado. El momento de la interrelación con el público es imprevisible, es ahí cuando sucede lo que por mucho que lo intente no podré describir ni analizar en este trabajo, aunque tampoco sea mi intención hacerlo ni sea el objeto de este estudio.

Lachrimae y las propuestas de música internacional.³²⁰ Aunque me sienta muy identificado con todo el repertorio español también me he aproximado muchas veces a un repertorio internacional. En discos el *Lachrimae* de Dowland y en conciertos el *Orfeo* de Monteverdi o *Dido y Eneas* de Purcell. También *La Representazione d'Anima e Corpo* de Cavallieri. Son los primeros programas que me vienen a la cabeza. Recuerdo que cuando comenzaba tocaba sobre todo música de Bach, Telemann o Marais, enter otros. Después me interesé más por la música española y dejé de ofrecer conciertos con aquel repertorio. Esporádicamente me acerco al gran repertorio internacional. Elijo bien lo que me gusta tocar e intento tratar esa música como cualquier otra que interpreto. Normalmente siempre han sido obras de repertorio a las cuales he tenido fácil acceso. Me explico. Son obras que ya conocía y de las cuales tenía partitura y grabación. Eso siempre me ha facilitado el trabajo y me ha permitido poder hacer una versión mía sin mayor dificultad. Nunca me he planteado grabarlas en disco. Creo que ya existen demasiadas versiones en el mercado para sacar una nueva. Sólo lo hice con el *Lachrimae* de Dowland y tuvo tan poca repercusión que no creo que incida de nuevo en grabar un repertorio internacional.

Recuerdo que en los conciertos ofrecidos realicé una lectura de esas obras de la que estoy satisfecho. Aunque creo que el secreto para el éxito con ellas está en tener buenos músicos y un mínimo criterio de dirección. Siempre he pensado que para hacer bien esa música hay que saber coordinar las agendas de los mejores intérpretes y después saberles dirigir. Recuerdo que una vez, hablando con Bigas Luna, me sugería algo similar para hacer una buena película, algo así como que, si quieres hacer un buen film, tienes que adaptarte a la agenda del director de fotografía. O también recuerdo una conversación con un músico que me hablaba de Philippe Herreweghe. Decía que ahora prefería tocar a

³²⁰ <http://youtu.be/XLCuesRO22M>

Bach. Le pregunté por qué. Me dijo que para eso sólo tenía que disponer de buenos músicos, sentarles ante la partitura y dar la entrada. A partir de ahí todo funcionaba solo.

Uno de los proyectos de los que me siento más satisfecho es *Feminae Vox*.³²¹ Coincidió con mi época de estudio de la música medieval y un período en el que realicé muchos análisis y transcripciones de partituras de la Edad Media. Me sentí muy cómodo con la aplicación de todos esos conocimientos al disco. Estaba muy seguro de lo que quería y por primera vez navegué fluido en el mundo de la música del siglo XIII y XIV. Lo que recuerdo con menos agrado es la dificultad de los cantantes para aproximarse a este repertorio. No existía, ni creo exista aun, una escuela para poder encontrar la manera de cantarlo. Aun todo sigue siendo demasiado intuitivo en ese aspecto. Sigo sin percibir una formación sólida a nivel de estilo en las voces que se dedican al repertorio antiguo.

De los proyectos más ambiciosos en el mundo del disco que recuerdo destaco mi apuesta por el formato libro/disco con la música en tiempos de *Jaume I*.³²² Casi de casualidad me adentré en un mundo apasionante. Se celebraba en el año 2008 el centenario del Rey Conquistador. Con ese argumento propuse un disco que en principio pensé doble, o sea, un cdé para la música religiosa y otro para la profana. Conforme avanzaba en el proyecto me di cuenta de que me faltaba algo. Fue entonces cuando opté por una colaboración con el *ensemble* marroquí *Akrami* para abordar un repertorio basado en la poesía andalusí de autores que habían residido en estas tierras. Fue necesaria la colaboración con estos músicos y la integración en el proyecto de especialistas de este repertorio. En concreto participaron en este libro/disco Antoni Furió, Josemi Lorenzo, Maricarmen Gómez y Manuela Cortés. Lo puedo calificar de proyecto interdisciplinario y germen de una nueva línea de producción con Capella de Ministrers. A partir de ese momento empecé a generar otro tipo de programas de concierto y discos. Ya no se trataba de hacer un repertorio del pasado sino de integrarlo en un proyecto novedoso. La forma de presentar la música cobraba más importancia. Empecé a ser consciente de que el argumento que le diese a un repertorio me permitiría aproximarlos más al público de nuestros días. No era lo mismo tocar una pieza del *Ars Antiqua* del Monasterio de Ripoll que enmarcarla en un contexto histórico, entre canciones de trovadores o poetas andalusíes.

³²¹ <http://www.diverdi.com/portal/detalle.aspx?id=38386>

³²² <http://www.diverdi.com/portal/detalle.aspx?id=37928>

Así nació *Fantasiant* y el proyecto de videoclip y documental sobre Ausiàs March.³²³ Fue en el año 2009. Después del entusiasmo con el que terminé el proyecto anterior me decidí a seguir en esa línea de conciertos y grabaciones. Ese disco es uno de los más bonitos que he realizado. Me gusta el contenido y la interpretación. Fui capaz de hacer versiones de pocos músicos (voz, clave y viola) o versiones con dos cantantes y grupo instrumental. Ofrecí muchos conciertos con este tipo de formaciones. Recuerdo muchos de ellos pero más gratamente los de menor formato. En una actuación en el *Palau de la Música Catalana* hace pocos años creí ofrecer uno de los mejores conciertos de mi carrera profesional. La sensación desde el escenario fue esa y la misma sensación tuve al escuchar la grabación del concierto realizada por *Catalunya Música*, que lo emitió en directo. Sin embargo, al hablar con alguna gente del público me di cuenta de que ellos no habían percibido lo mismo. El sonido quedaba en el escenario y en la sala daba la sensación de pobre, de que nos faltaba dinámica y proyección. Me sorprendí. ¡Siempre me siento tan dependiente de la acústica! De esas leyes físicas que modifican el sonido de mi instrumento según el espacio o la humedad relativa del ambiente. ¿Qué remedio nos queda? Y todo a pesar de que ya conocía la sonoridad de la sala y recurrí a una formación nada reducida para tocar allí.

Por si fuera poco también me empeñé en ese proyecto en un videoclip y documental en torno a la figura de Ausiàs March, su poesía y la conexión con la vida actual. La idea era interesante pero la realización no lo fue tanto. Me lamento ahora de no haber encontrado entonces el equipo adecuado para poder realizar el proyecto y es que uno tiene que saber lo que quiere pero también si se puede y con quién quiere hacerlo. Con el proyecto *Fantasiant* fallé por no poder en esa época y no encontrar el *partner* adecuado para su realización.

Ahí vino otro libro/disco *Tirant lo Blanch*.³²⁴ Entre conciertos y proyectos apareció uno de los trabajos más densos de Capella de Ministrers. Había aprendido el oficio que me permitía presentar un repertorio en un contexto. Entonces ¿por qué no recurrir a una novela y musicarla? Así hice con ese clásico de Joanot Martorell. Dos cedés grabados en el año 2010 durante una semana maratoniana. Recuerdo que por aquel entonces teníamos pocas posibilidades económicas para realizar el proyecto pero, sin embargo, yo creía en el mismo y me lancé a producirlo y grabarlo. Había trabajado durante más de un año en su

³²³ <http://youtu.be/1CwV59ry82g>

³²⁴ http://youtu.be/BFo9P_H0lw8

contenido y sólo requería de buenos músicos para poder hacer un buen trabajo. Recuerdo que la grabación fue bastante complicada. Confíe en un equipo de músicos en el que *a priori* no fui demasiado exigente. Me equivoqué y pagué por ello. Sobre todo con estrés y tensiones durante los días de grabación. Tuve que subsanar muchos problemas recurriendo a los colaboradores habituales de Capella. A los que me daban confianza. Me di cuenta entonces de que había actuado precipitadamente al confiar en exceso de recomendaciones de músicos o cantantes para interpretar unos papeles que después no me convencían. Me fié de las opiniones de algunos colegas y mi exigencia no coincidía ni era correspondida con su actitud. Otro error que me costó entender y del que aprendí. Llevaba entonces más de 20 años de carrera profesional y aun me pregunto ahora cómo me pudo suceder eso. Menos mal que lo subsané en la edición del libro/disco y conseguí realizar una producción más que digna. Agradezco la actitud de “mis músicos”, aquellos que se implicaron para, con su profesionalidad, rescatar la parte musical. Agradezco ahora el buen trabajo del equipo de producción para coordinar la edición del libro/disco, en el que no faltó la inestimable participación de un sobresaliente equipo académico y la sugerente aportación escrita de Mario Vargas Llosa.

En estos años han sido muchos los viajes internacionales y la participación en festivales en España. Recuerdo ahora lo que leí de Fernando Hernández sobre las sensaciones y los sentimientos (Hernández, 2011: 10). ¿Qué sensaciones me quedan de esas vivencias? ¿Cómo los sentimientos o la memoria han influido en esa trayectoria? No puedo dejar de expirar ante estas cuestiones. Llevo días pensando al respecto. Me vienen miles de vivencias, humanas y profesionales (si las vivencias se pueden clasificar como tales). El oficio de músico se aprende con el tiempo y la experiencia. Cuando salí del conservatorio estaba repleto de temores ante el reto de subirme a un escenario. Poco a poco fueron desapareciendo. Gané en confianza, seguridad y como se dice en nuestro argot, en tablas. Las sensaciones que me quedan de los conciertos y las giras son de unas vivencias irrepetibles. He aprendido muchísimo. Como músico y como ser humano. A relacionarme con mis semejantes, a presentar propuestas artísticas, a tener seguridad con lo que hago. Cada nuevo concierto es un cúmulo de todo lo anterior. Es una recarga de conocimiento y de energía que se vuelca en la nueva actuación y que permiten generar un ciclón de sensaciones que toma vida propia. Muchas veces comento con mis compañeros que la esencia de este oficio está en el concierto en vivo. Ni las producciones, ni la preparación de los programas o los discos, ni los viajes, ni tantas circunstancias que me rodean tienen la fuerza suficiente para convencerme de que vale la pena todo para este oficio de músico.

Sólo me encuentro realmente satisfecho con la actuación en vivo. Con ese momento en el que el tiempo se detiene y no existe más que la música. En mayúsculas.

Las grabaciones son otro mundo. A ningún músico que yo conozca le gusta grabar. Curioso ¿no? Llevo casi 45 discos, que suponen más de 1000 horas de grabación (40 días sin parar de grabar si fuesen seguidos) y a nadie le gusta hacerlo. ¿Cómo asimilarlo? Nada más empezar una sesión de grabación ya da la sensación de que se está pensando en cuando se acaba. He intentado con el tiempo suavizar el proceso. Antes las condiciones en las que grabábamos los discos eran bastante limitadas. Ahora puedo encerrarme y casi aislarme en un proceso de grabación. ¿Qué pretendo con eso? Pues sencillo. Si la grabación estresa y no gusta (aunque sí que guste el resultado que se obtiene con ella), no puedo más que hacer agradable y humano el proceso. Así hice con los últimos discos: generar un entorno de convivencia en el que poder disfrutar de la compañía de los músicos, de la comida, del hotel, de los paseos o el patrimonio histórico y así intentar que esas sensaciones se transmitiesen a la música. Es importante cómo se grabe porque influye en el disco. En toda mi experiencia no recuerdo la grabación óptima y todas han sufrido de lo mismo. Me queda aun mucho por aprender al respecto.

En el tintero se me han quedado muchos proyectos en estos 25 años. Si hablo de todo lo que he hecho y cómo me he sentido haciéndolo, e incluso de cómo ha influido en mi entorno, no puedo dejar de considerar lo que quise hacer y no pude. Cómo afrontar esas situaciones de desengaño o frustración. Muchos programas de concierto o discos no han podido ver la luz. Mucho trabajo nunca la verá. Muchos conciertos se suspendieron. Muchos viajes fueron aplazados. Todo eso forma parte del oficio. Aceptarlo y no desistir ha sido mi actitud. Aunque las adversidades me hayan superado en más de alguna ocasión. Ahí sí que influye la personalidad del director, la mía. Mi actitud ante los errores propios o ajenos se contagia, como contagio implicación o exigencia al grupo artístico (o a los colaboradores de cada proyecto). Soy consciente del rol que asumo en cada propuesta que genero y de que, con el tiempo, cada vez más los artistas se relajan a la espera de mis iniciativas. Se va convirtiendo el proceso en más unipersonal, pero no se me malentienda. Existe una expectativa grupal ante mi posicionamiento. Lo he percibido con el paso de los años, de los conciertos ofrecidos o de los discos grabados. He pagado un precio por liderar un proyecto, con las grandes compensaciones que eso conlleva. Asumí con el tiempo mi responsabilidad y tomé consciencia de cuál debía ser mi actitud en cada proyecto para, desde mi iniciativa, poder generar propuestas colectivas.

ANEXO 5: XXV años de Capella de Ministrers. Documentación

En PDF adjunto en DVD se adjunta la documentación referente a la celebración del XXV aniversario de Capella de Ministrers.

Documentación

- *Dossier* exposición
- Itinerario expositivo y concepto
- Textos que se incluyen en la exposición
- Fotografías

ANEXO 6: Historia y musicología. Entrevista con Maricarmen Gómez Muntané

La entrevista íntegra se puede ver en el repositorio de la UPV *politube*:

<http://politube.upv.es/play.php?vid=51533> (I parte EG1) y

<http://politube.upv.es/play.php?vid=51534> (II parte EG2).

MODELO DE ENTREVISTA

Entrevista con Maricarmen Gómez Muntané, Catedrática de Musicología de la Universidad Autónoma de Barcelona. Le pedí a la profesora Gómez Muntané realizar esta entrevista antes del verano y concretamos vernos el 22 de abril de 2011, Viernes Santo en su casa de Barcelona. Mi primera pregunta: ¿qué es para ti una ensalada?

“La definición más antigua de lo que es una ensalada poético-musical la da Juan Díaz Rengifo en el apartado que le dedica en su *Arte poética española* en la edición de Salamanca de 1592, poco después Sebastián de Covarrubias en su *Tesoro de la lengua castellana o española* (Madrid, 1611), volvía a definir el género en los siguientes términos: *llamaron ensaladas a un género de canciones que tienen diversos metros, y son como centones recogidos de diversos autores. Éstas las componen los maestros de capilla para celebrar la Navidad*” (Gómez, 2008: 26). Casi 100 años antes el primero en emplear el término fue Gil Vicente (en 1510). Recientemente pude acceder a un texto de Pepe Rey sobre los orígenes del género y la música en la liturgia de la Navidad, en el que relaciona la ensalada *Los ascolares* a Valencia: “*certain linguistic aspects would suggest that the work may come from de Valencia region*” (Rey, 2007: 30) e identifica paralelismos entre repertorio del Cancionero de la Colombina y *La Trulla* de Cárceres, e incluso cita antiguas representaciones como el Canto de la Sibila o algún repertorio del Cancionero de Palacio. Pepe Rey también reconoce que “*the culmination of the ensalada developed over time and, above all, with its adoption by composers of the stature of Mateo Flecha in the service of patrons as the Duke*

of Calabria” (Rey, 2007: 45). Para poder saber a qué nos referimos cuando hablamos de ensalada musical lo primero que te pregunto es: ¿Cuáles fueron sus orígenes y sus influencias? ¿Por qué ensaladas musicales y en Navidad? ¿Es la tradición musical vinculada a esta liturgia la que promulga su necesaria creación? ¿Hacia qué evoluciona la ensalada (o desaparece) después de Flecha y Cárceres?

“La Valencia del Quinientos concentra y agudiza muchos de los rasgos esenciales del desarrollo histórico en la España de los Austrias. De la represión de la revolución agermanada (1522) a la expulsión de los moriscos (1609)” (Oleza, 1984: 61). Valencia vive entonces un proceso de concentración política en su territorio, sobre todo de la mano de los duques de Calabria, impulsores y defensores del pensamiento humanista y quienes “acogieron en su corte a diversos humanistas como Lledesma, Oropesa, Justiniano...” (Oleza, 1984: 62). Como también comenta Joan Oleza “en la segunda mitad del siglo XVI quedaba abierta la puerta a la emigración del pensamiento erasmista y humanista, de la mano de pensadores como Joan Lluís Vives o Pere Joan Oliver” (Oleza, 1987: 63). Un hecho que no se nos debe pasar por alto es el Concilio de Trento, que se celebró entre 1545 y 1563, por lo que puede influir en la publicación o concepción de nuevos repertorios musicales (y es que las ensaladas de Flecha se publicaron en el año 1581). En este entorno histórico pasamos del esplendor de las letras catalanas del siglo XV al establecimiento del gusto dominante de la nobleza castellana en Valencia después de la derrota de las Germanías “nobleza subordinada a la estatal y que en el entorno de la corte de los Duques de Calabria actuó de caja de resonancia de la cultura castellana” (Oleza, 1987: 64). “El reforzamiento del poder señorial, la pérdida de la influencia del humanismo, la sustitución del catalán por el castellano son rasgos que se observan en la corte de los Duques de Calabria... en un período equivalente al del reinado de Carlos V sobre el resto de España” (Oleza, 1987: 65). ¿Cómo es este entorno histórico en lo musical? ¿De dónde se viene y hacia donde se va en este segundo tercio del siglo XVI? ¿Cómo podemos entender lo que es la música en este entorno social y político desde nuestra perspectiva actual?

“During the 16th century Valencia was one of the most important centres for the arts and scholarly activity in Spain” (Nelson, 2004: 195) Y eso lo vemos en lo musical en la obra de Guillermo del Podio (*Ars Musicorum* de 1495), las influencias teóricas de Tinctoris y Gaffurius en la música de la corte napolitana de Alfonso el Magnánimo y Fernando II, o las literarias de Petrarca (Por ejemplo *O gelosia d’amanti* fue puesta en música por Milán y Mudarra) o Sannazaro, así como el repertorio del Cancionero de Montecassino (Gässer, 1996:13) y cómo no en los Cancionero de Uppsala o de Gandia. ¿Cómo determinaron las influencias italianas el futuro de la música de la Corona de Aragón en los inicios del siglo XVI? ¿Fue un camino de ida hacia Italia con Alfonso el Magnánimo y de regreso a España con Fernando de Aragón dos generaciones después?

El duque de Calabria heredó de sus antepasados la biblioteca de San Miguel de los Reyes, que en lo musical sabemos que contenía abundante repertorio de la época. Había allí volúmenes que contenían obras de Tinctoris y libros de canto llano y de órgano. El Cancionero de Uppsala (o de los Duques de Calabria) compilado posiblemente por Mateo Flecha (Gässer, 1996: 17), el conocido como Cancionero de Gandía (tan vinculado a Bartolomé Cárceres), *El Maestro* o *El Cortesano* de Milán, el Cancionero General publicado en Valencia en 1511 o incluso el Cancionero de Barcelona contienen referencias cruzadas de muchos textos y músicas que manifiestan la riqueza de un entorno literario musical de gran calidad. La primera impresión de un libro de música en España fue la de *El Maestro* de Luis Milán en Valencia en 1536. No es éste un hecho único y aislado, son una confluencia de muchas circunstancias que muestran una singularidad histórica y musical. ¿Qué importancia tiene este período de la historia en la música occidental? ¿Cómo enmarcas las ensaladas de Flecha y Cárceres en ellos?

Desde la incorporación en el año 1526 a la corte valenciana de Fernando de Aragón (1488-1550), descendiente de Alfonso el Magnánimo y Duque de Calabria, se integraron en ella numerosos artistas. Como emulando las cortes italianas Luis de Milán nos narra en *El Cortesano* (Valencia, 1561) lo cotidiano

de la vida cortesana (imitación de lo que sería *Il Cortegiano* de Castiglione). La sexta jornada de esta obra se abre con una velada musical que corre a cargo de Luis Milán, ¿cómo serían esas mascaradas, esas Fiestas de Mayo, esa aparición de Confaloniero acompañado de los cantores de la capilla ducal, vestidos todos ellos de ninfas?

Las prácticas escénicas son bastante ricas y ya nos habla Milán de cielos de telas, soles de vidrio, fuentes de plata y columnas con figuras de Cupido (Sirera, 1984: 271). Sabemos que el duque de Calabria era tan dado a la música “que no había en España quien tantos y tan buenos músicos tuviese, a causa de los grandes salarios que les daba”, según nos narra Timoneda en *El sobremesa y alivio de caminantes* (Gásser, 1996: 162). “The duke and Queen Germana owned a number of musical instruments, *vihuelas*, *vihuelas de arco*, lutes, organs, *turkish drums*...” (Nelson, 2004: 197) y algunas obras musicales les fueron dedicadas a ellos o a miembros de su familia (por ejemplo la *Missa Ferdinandus dux Calabriae, a soggetto cavato* de Jacques de Mantua).

Pastrana y Cepa fueron maestros de una gran capilla musical de músicos e instrumentistas, reconocida y alabada en su época: “contaron los duques para su servicio con una capilla que pasó a ser una de las mejores dotadas musicalmente de toda la época; en tiempos de los duques sólo existían dos capillas españolas comparables a la suya: la del emperador Carlos V y la de su hijo, el príncipe Felipe” (Gómez, 2000: 93/98). Hablemos de los músicos, los instrumentos y la práctica musical de la época.

Mateo Flecha era contemporáneo de Luis de Milán. La festividad de la Navidad, en la que se enmarcan las ensaladas, era promulgada por el duque de Calabria ya que él se sentía descendiente directo de Gaspar, uno de los tres reyes que visitaron a Cristo en Bethelhem (Romeu, 1958). Se habla a veces de las influencias de conflictos de religiones y de la expulsión de los judíos en el repertorio de Milán y, seguramente, en el de Flecha (Gásser, 1996: 11/12) ¿Qué visión tienes al respecto?

Hablemos de Flecha y Cárceres. Sus biografías aun están repletas de lagunas, más en el caso de Cárceres que en el de Flecha, pero, en lo musical, ¿quiénes fueron estos dos personajes? ¿Qué nos puede deparar la musicología en los próximos años respecto a estos dos autores? ¿Qué líneas de investigación están abiertas al respecto?

Año 1581: la edición de las ensaladas en Praga. “No es de extrañar la presencia de Flecha (el joven, editor de las ensaladas) en la Corte austríaca como Capellán de la Emperatriz y como cantor de la capilla Imperial... recordemos que en su juventud había servido largos años en la Corona de las Infantas de Castilla y que María casó con Maximiliano II de Austria en 1548” (Anglés, 1955: 39). Flecha el joven vivió varias temporadas en Praga, “donde editó las ensaladas en casa de Georgius Negrino, dedicándolas al embajador de España en la corte austríaca Juan de Borja” (Anglés, 1955: 39). Recordemos a tal efecto lo que nos comenta Pedro Cerone en *El Melopeo y Maestro* (Nápoles, 1613) respecto a las causas por las que los italianos se desvivían por la música y no así los españoles, en ellas podemos ver que son pocos los mecenas de la música que había en España, destacando entre ellos el nombre de Juan de Borja.

Tu reciente edición de las ensaladas me parece una indispensable compilación de todo lo escrito y estudiado durante los últimos años sobre el género y los autores, además de ofrecer una nueva visión sobre la vinculación de las mismas a dos cortes españolas: la de los duques de Calabria y la de corte ducal de Guadalajara en tiempos de don Íñigo López de Mendoza, IV duque del Infantado (1531-1566) poniendo en entredicho la hipótesis de otros investigadores en cuanto a su vinculación y a la cronología de las ensaladas. Me parece indispensable la información que ofreces en tu edición de 2008 sobre las fuentes. ¿Qué nos queda por hacer con la investigación al respecto? ¿Crees que sería necesaria una revisión de las fuentes documentales a las que sobre todo accedieron los primeros investigadores del género?

Hablemos de las cuatro ensaladas que voy a interpretar. Una por una.

- 1) *La Justa* de Flecha. 343 compases y 137 versos, escrita probablemente en Guadalajara entre 1532 y 1533, después de la entrada en Viena de Carlos V tras haber roto el cerco de las tropas turcas (Gómez, 2008: 77). En ella “se describe el juego de ese nombre tan amado por la nobleza española del siglo XVI, simbolizando la lucha entre el justador Lucifer y el Dios de Israel” (Anglés, 1955:43). Flecha traspasó fronteras con esta obra que llegó a publicarse en 1544 en Lyon en un cuaderno que además reunía obras de importantes autores de la época.³²⁵ Sabemos de la difusión que tuvo *La Guerre* de Janequin³²⁶ y desde luego que podemos imaginar la influencia que esta obra generó sobre Flecha, no sólo en esta ensalada sino en su homónima *La Guerra*. La influencia de Cristobal Morales pudo ser decisiva para esta publicación ya que Moderne era también su editor, además de que tal vez Morales conviviese con Flecha durante algún tiempo en Valencia, como apunta Bernadette Nelson (2002) en su estudio sobre la *Missa Benedicta*, (conocida como la “Misa valenciana de Morales”). El uso de onomatopeyas es recurrente en esta ensalada, imitando las voces a los pífanos y atambores o sonos de batallas, “*La Justa* imita a *La Guerre* más en el espíritu que en la letra. Flecha consigue imprimir a la pieza una sorprendente vitalidad que, a juzgar por el número de copias conocidas —siete más la adaptación de Fuenllana-, la convirtieron en la más famosa de sus ensaladas” (Gómez, 2008: 67). ¿Por qué esa recurrencia al tema de la guerra en lo musical y el adoctrinamiento sobre el bien y el mal con la metáfora bélica entre Lucifer (Solimán el Magnífico) y el Dios de Israel (símbolo del emperador Carlos V)? ¿El uso recurrente de onomatopeyas en esta ensalada no nos da a entender una interpretación exclusivamente vocal?

³²⁵ Ya comenté que Moderne editó esta ensalada en Lyon en 1544 con el título *La bataille en Spagnol*.

³²⁶ Publicada por primera vez por Pierre Attaignant en 1528 dentro de sus *Chansons de Maistre Clément Janequin* en París.

Nos decía Dionisio Preciado (1987: 460) que “las ensaladas suelen aproximarse a romances y cantares antiguos... Flecha se comporta como un auténtico folklorista que espiga las canciones tradicionales y las incorpora a sus composiciones”. En concreto en *La Justa* observa Preciado dos canciones, ya recogidas por Fuenllana en su *Orphenica Lyra* y un “cantarcillo” que lo recuerda Luis de Milán en *El Cortesano*... Además de las canciones tradicionales indicadas Willi Apel señala un ritmo *aksak* en el compás 69 (3+3+2)... muy del gusto del folklore español” (Preciado, 1987: 472/473). ¿Cuáles son las influencias de romances y canciones tradicionales en las ensaladas de Flecha y Cárceres? ¿Condicionaría esto un tratamiento musical específico?

- 2) *La Viuda* de Flecha. 322 compases y 97 versos. Escrita en Valencia entre 1540 y 1541³²⁷ “Ensalada navideña autobiográfica” (Gómez, 2008: 44). Es interesante y curioso que esta ensalada no haya tenido más difusión en lo musical. Se interpreta poco pero, sin embargo, ha sido objeto incluso de un estudio exclusivo, me refiero al libro de Ferrán Muñoz sobre Mencía de Mendoza y *La Viuda* de Mateo Flecha (2001). No puedo dejar de preguntarte tu opinión sobre este trabajo de Ferran Muñoz en torno a esta ensalada, el iluminismo en las mujeres y las que él denomina ensaladas “erasmistas” ¿qué opinas al respecto de un “contexto de *devotio* moderna, literatura ascético mística y erasmismo” (Muñoz, 2001: 7) en las ensaladas de Flecha?

La Viuda es una alegoría de la música con claras referencias a personajes e instituciones de la vida real. “Su argumento se refiere al desinterés por la música, viuda desamparada a la que Flecha presta su voz quizás en un momento de crisis profesional” (Gómez, 2008: 56). La obra refiere al Papa León, al Rey Fernando el Católico y a Diego Hurtado de Mendoza, cuya viuda es la protagonista de la ensalada, al arzobispo de Toledo Alonso de Fonseca y a Fernando de Aragón, todos ellos grandes mecenas de la

³²⁷ Según Gómez Muntané (2008:78).

música. El carácter autobiográfico de la obra lo vemos en el momento que Flecha, jugando siempre con la ambigüedad, busca un trabajo a la altura de sus propios méritos: “alguna puerta tuvo que habersele cerrado en el campo profesional, a la vista de un Flecha resentido con el cabildo de la Seo de Valencia, al que interpone una *querella criminal* (v.60-65), acusándolo de preferir antes el *tintín de guitarrilla* (tal vez aludiendo a Luis de Milán) *que a lo que es por maravilla delicado*, a saber, la música culta” (Gómez, 2008: 60). Lo primero que me pregunto sobre este *culebrón* cortesano es si la gente entenderá su significado sólo con su interpretación. ¿Cabría buscar paralelismos con hechos similares en la actualidad?

Es curiosa la comparación que haces del personaje de Juana Matroca y algunos de los personajes pintados por El Bosco, recordemos que Flecha acepta con una mueca disparatada, a la manera de un cómico, su situación profesional: “Toca, toca, toca, / con el pie se toca la toca / la Juana Matroca” (v.75-77). En concreto ves a la Matroca en el personaje con la cabeza cubierta con una toca que camina sobre dos pies en la tabla central del tríptico del *Juicio final* ¿por qué Flecha y El Bosco y esta comparación? Estaba pensando en utilizar esta imagen para el disco de las ensaladas, que preferirías ¿esta imagen de El Bosco o alguna de las representaciones manieristas del rostro humano a partir de flores, frutas o plantas de Giuseppe Arcimboldo? O en todo caso ¿no te parecía también acertada, ya que el título del disco nos habla de “batallas”, una imagen de San Jorge y el dragón? En el *Palazzo Farnese* (actual sede romana de la embajada de Francia en Italia) hay un mural que representa la batalla de Smalcalda (iniciada en 1546 y que finalizó con la Paz de Augsburgo en 1555) en la que aparece una escena de guerra y Carlos V a caballo. ¿No crees que una escena así podría servir como elemento visual para el disco de las ensaladas? Háblame de estas cuatro opciones.

3) *La Negrina* (Cárceres). 333 compases y 99 versos. “*El tema del negro estava en boga en la Península Ibèrica, especialment en la producció dramàtica... caldria afegir-hi la popularitat assolida pels homes negres, durant el segle XVI en la representació de balls, o la seua intervenció en peces populars i religioses*” (Cerdà, 2003: 289). En esta ensalada interviene un morisco que se expresa en su lengua y su temática es navideña. Se organiza de manera parecida a *La Trulla* y aparecen citas a instrumentos como la gaita, el tamborino y la flauta. Es curiosa la asignación de voces a personajes, pasajes a solo a Benito y “a continuación un flamenco (tenor), un morisco (alto) y a Catalina (tenor!), canciones posiblemente de origen local, de ahí su falta de concordancias con otras fuentes” (Gómez, 2008: 84). Ha sido necesaria la reconstrucción de la parte de tenor de esta pieza y observamos en estas dos ensaladas de Cárceres las pocas concordancias con textos de la época, al contrario de lo que suele suceder con las obras de Flecha ¿qué explicación le das a esto?

“El contacte entre llengües i cultures africanes és un fet que cal que sigui assimilat en la nostra història literària com un element estimable... L’ensalada La Negrina és un reflex del margini della storia... amb l’objectiu de crear un producte cultural culte” (Cerdà, 2003: 298) ¿Qué visión crees tenían los cortesanos en la época hacia la cultura africana, y desde lo musical, a la hora de acceder a este tipo de género literario? Pensando un poco en la similitud, salvando las distancias, del gusto que se generó por lo exótico en las cortes barrocas europeas ¿cómo crees que percibía el público estas interpretaciones?

4) *La Trulla* de Cárceres. 744 compases y 300 versos. “El planteamiento de esta ensalada resulta sencillo en comparación con el de cualquiera de las ensaladas del viejo maestro (Flecha)” (Gómez, 2008: 79). Cárceres encadena una serie de composiciones con intervenciones del solista y coros homofónicos, la letra y las melodías son de carácter a veces muy popular e incluye en la misma una pavana y una gallarda. La poca

coherencia entre esa encadenación de obras permite incluso su interpretación por separado, cosa que no sucede con las ensaladas de Flecha. Textos en diferentes idiomas, entre ellos el valenciano, le dan una riqueza y variedad que hace que “se acerque más al modelo de ensalada que propone Rengifo en su *Arte poética* que al que desarrolla Flecha” (Gómez, 2008: 80). La temática es navideña y se celebra con la ensalada el nacimiento de Cristo. Observamos en las melodías de *La Trulla* una relación directa con mucho repertorio del cancionero de Uppsala y algunas obras del de Gandia. ¿Hasta qué punto Cárceres sigue siendo un autor aun poco valorado en nuestros días?

Quizás esta ensalada sea de las más “sencillas” en cuanto a mensaje, es fácil su comprensión porque pocas son las pretensiones del texto, ¿por qué crees que siendo ésta una pieza de singular belleza en cuanto a lo musical carece de esa profundidad en lo literario? Esta ensalada no se puede enmarcar “ni en función de la ceremonia de maitines ni tampoco de laudes, puesto que se citan y glosan fragmentos del Magnificat” (Gómez, 2008: 81/82). ¿No podríamos pensar que *La Trulla* es en una ensalada más popular que cortesana?

Dionisio Preciado afirmaba en un artículo publicado en la Revista de Musicología que “las ensaladas de Mateo Flecha fueron escritas para ser representadas en un escenario” (1987: 2). Anglés ya nos dice que “no compartimos la idea de Pedrell (aceptada por Mitjana) al afirmar que las ensaladas serían parodiadas, mimadas y representadas por los diferentes personajes *facendo scarnio* siguiendo la *comedia musicale* de Vecchi” (Anglés, 1955: 43). Aunque tú escribes al respecto que “carece de sentido comparar las obras de Flecha con las de Vecchi, que ni siquiera es contemporáneo de Flecha el Viejo” (Gómez, 2008: 54) ¿ratificas la ausencia de elementos teatrales en las ensaladas basándote en el hecho de que Martha Farahat (1991) muestre una excepción en las obras de Adriano Banchieri que “por el momento no hace sino confirmar la regla” (Gómez, 2008: 54). Tu nos hablabas de que la evolución del género “va parejo al de una

corriente teatral cuyos argumentos se salpicaban con piezas musicales, en su mayoría de carácter tradicional, corriente que sentará las bases de la zarzuela calderoniana” (Gómez, 2008: 32). De la documentación que citas en tu estudio me parece muy significativa la referencia que das de los acuerdos capitulares granadinos referentes a la Navidad, mencionando a López Calo como fuente de los mismos y en concreto “a la participación de los seises en las los bailes de las ensaladas en 1574, por lo que se ve, las ensaladas incluían componentes coreográficos” (Gómez, 2008: 42) De éste tema hablé largo y tendido con el profesor Sirera, pero ¿cuál es tu opinión al respecto? ¿Cuál sería tu propuesta para presentar al público actual las ensaladas? ¿Crees necesaria una puesta en escena? ¿De qué tipo?

Me gustaría que para finalizar hablásemos de mí. Puesto que esta entrevista forma parte de un trabajo de carácter autoetnográfico no puedo dejar de preguntarte sobre tu opinión al respecto de mi forma de interpretar la música del pasado y qué puedes esperar de “mis ensaladas”.

Y como ejercicio de autocrítica preguntarte lo que piensas de una investigación como la mía, basada en el propio registro y estudio de mi faceta artística. ¿Qué crees que puede aportar a la investigación actual, en el campo de las artes escénicas, un trabajo como éste?

TRANSCRIPCIÓN³²⁸

Carles Magraner (CM): Què és per a tu una ensalada?

Maricarmen Gómez (MC): Des del punt de vista acadèmic una peça del Renaixement que té una quantitat de cites del repertori tradicional, del repertori que es cantava en aquell moment, però bàsicament, en determinats llocs de la Península i molt concretament a tota la costa mediterrània, molt especialment a València en un moment determinat. És, però, un gènere complex que necessitaria d'una explicació més extensa.

CM: Ja Rengifo a la seva Arte poética española ens defineix molt bé el que és una ensalada, també Covarrubias. 100 anys abans Gil Vicente també definia el que era una ensalada. Vaig llegir un article de Pepe Rey Weaving ensaladas, un article molt interessant sobre aquella ensalada valenciana Los ascolares.

MC: Aquesta ensalada *Los ascolanes* és una ensalada a la qual és molt difícil tindre accés. Jo no he tingut mai el manuscrit original perquè està a mans privades i me'l van donar amb una fotocòpia "pirata". Aleshores aquesta seria una cosa que és de transició aquesta ensalada, són de les primeres i, llavors, estaria entre les de Gil Vicente i les més primitives de les de Fletxa.

CM: El que està clar és que Pepe Rey també acaba el seu article amb aquesta afirmació "potser que la ensalada vinga de Gil Vicente, del Cancionero de Palacio, de la Colombina però culmina en Fletxa". El gran gènere de l'ensalada és en el moment en què culmina, i volia preguntar-te sobre aquesta qüestió.

MC: Si Fletxa en compte de ser un mestre nostre haguera sigut un mestre italià o francoflamenc el nom que tindria seria molt més gran, perquè realment és un músic molt interessant. I sobretot, com diria jo? Aquesta és l'extraordinària creativitat que té aquest compositor. De vegades veus grans artistes que no són fora de lloc, com Cipriano de Rore, però que amb un *número* de materials relativament limitat els explota d'alguna forma extraordinària i els dona la volta.

³²⁸ Recuerde el lector que, como se dijo anteriormente, se han transcrito literalmente cada una de las entrevistas que se presentan en estos anexos y que, por lo tanto, pueden haber incorrecciones morfosintácticas y/o léxicas o incoherencias propias del discurso oral.

CM: *I en llengua vernàcula i en altres llengües.*

MC: I de fet creà un gènere nou del no-res.

CM: *Realment és un gènere nou. Et faig tres preguntes concentrades perquè sé que podràs assimilar-les i contestar d'una manera sàvia com fas habitualment. Els seus orígens, les seues influències, realment, per que ensalades i en Nadal? Per què sempre estan tan vinculades a aquesta litúrgia? I cap on evoluciona el gènere després de Fletxa i Càrceres? D'on ve i on va i per què sempre vinculat al Nadal?*

MC: De fet aquest el que fa, si mirem les de Gil Vicente, no té res a veure amb això, és una astracanada literària, absurda moltes vegades. Llavors si mires les primeres ensalades de Fletxa veus que s'està allunyant, però la seva genialitat està en transformar un gènere d'aquests de Janequin, veu el model i li dóna la volta. De fet, el que hi ha darrere de Fletxa és un "macrovillancico" de Nadal. El problema de Fletxa és que quan el trobes ja és un music madur i no saps d'on ve. A partir d'un moment apareix a València; després Sigüenza; torna a València, i el trobes després a las Infantas Reales de la Cort, *doña Maria* i *doña Joana*. Aleshores veiem que aquesta carrera ja és d'un music fet, però, d'on arranca aquest home? Perquè deuria tenir ja quasi 40 anys i en aquella època eixa edat ja és avançada. Aquesta és la cosa, d'on ve aquest home? No ho saps. I aquest és el gran interrogant. Després hi ha una altra cosa, perquè clar, els mestres de capella com era ell bàsicament el que tenien eren obres sacres, és on "fan les mans", aleshores, on és l'obra sacra de Fletxa? No hi ha res en absolut, queda aquella mena de *Miserere* "desgraciat" però allò és res. Aleshores el gran interrogant és: on es va formar? Qui el va formar? A la catedral de Barcelona? Qui ho sap? És molt difícil de saber. I la seva genialitat és agafar una cosa que és un gènere que és l'astracanada, com el que fa Fernández de Heredia, però que és un gènere literari. Ell va saber agafar totes aquestes menes de cites però allò genial d'ell és que en lloc d'agafar una cita i després una altra cosa, ell ho barreja tot amb una unitat. És a dir, que desglossar una peça solta dins l'obra de Fletxa no ho pots fer, perquè tot forma una mena de cosa compacta i que és la seva creativitat. A partir de materials prestats crea una nova cosa, a partir de coses molt dispars.

CM: *No existeix abans de Fletxa la influència d'aquells villancets, inclús aquell primer villancet de Toledo 'Bien vengades pastores', que poden ser els orígens d'una representació nadalenca ja en llengua vernàcula?*

MC: Hi havia villancets a Toledo, però de fet són els grans villancets de Nadal que es van desenvolupant, però en este moment no són gran cosa. La seva generació són els Pastrana, el Cançoner d'Uppsala. Després de Fletxa no hi ha massa més, perquè hi ha un canvi radical que és la Contrarreforma que ve després mateix de Fletxa.

CM: I no ha tornat mai la moda aquesta de fer les representacions nadalenques?

MC: La seva continuació són *las negrinas*. Després hi ha *ensaladas* més evolucionades, però són d'una qualitat molt pitjor del que feia el Fletxa.

CM: Quan parles de representació de paralitúrgia, d'escenificació, sempre em ve al cap el Cant de la Sibil·la, pensant en Nadal i representació/escenificació. Hi ha vincle entre les ensalades i el Cant de la Sibil·la?

MC: La catedral de Toledo és el lloc més important per parlar de representacions, ací tens reconstruït els *maitines* i les primeres referències de representació teatral amb pastorets, etc. que canten un villancet, amb tots els *maitines* de Nadal. Són "minirepresentacions" molt estàtiques, amb mínim moviment. Aquí comencen aquests villancets sacres, són peces de devoció popular, per atraure la gent perquè ningú entenia llatí, de fet la gent anava més a escoltar els villancets que la litúrgia.

CM: Com se situen les ensalades en l'entorn valencià del duc de Calàbria? entorn històric de les lletres catalanes al segle XV, pèrdua de la llengua, reforçament del poder senyoral, influència de l'humanisme per Lluís Vives... Com és eixe entorn musical? On va i d'on ve el segle XVI per entendre musical i socialment com era la València de Fletxa i de Càrceres?

MC: Hi ha una cosa interessant: Fletxa com a mestre de capella. El duc de Calàbria no l'agafa i podria haver-lo agafat, però es va quedar amb Pastrana, que era un músic oficial, fa villancets normals, introduint la forma cor/solista, era un compositor de caire no internacional del tot però quasi. Fletxa seria tardomedieval, un gust molt "goticoisabelino", una mescla entre allò. Aleshores, el Duc de Calàbria no l'agafa perquè el seu gust era italianitzant, per exemple la *Missa Ferdinandus dux Calabria* de Jacques de Mantua. Pastrana també tenia influències de Germana de Foix, però Fletxa era un gust espanyol.

CM: Fletxa era un compositor d'un nacionalisme a l'estil 'Cancionero de Palacio'?

MC: Fletxa és un compositor eclèctic, *Cancionero de Palacio* és una altra cosa, perquè els Reis Catòlics són una cosa molt nacionalista, però nosaltres parlem d'un moment posterior, de la generació següent, parlem de l'Imperi i hem de pensar que, quan viu Fletxa, Espanya és Europa i viceversa. Fletxa és un músic imperial, però clar no és la Capella Flamenca, però forma part de la Capella Espanyola, encara que estava lligada a Isabel de Portugal, la muller, però, que al morir va llegar la seva capella als seus fills i és on va passar Fletxa. La part nacionalimperial. En el moment en què Fletxa s'aproxima a esta cort la seva carrera estava ja feta, ja no fa quasi res a partir d'aquest moment. Influència francoflamenca no en té quasi... la influència directa és Janequin. Ara bé, com li arriba a Fletxa la música de Janequin? No t'ho sé dir. El duc de Calàbria, ell en sí mateix, a la seva capella i en els seus gustos, és un món italianitzant, pensant que son pare va morir i era un regne perdut de Nàpols. Pensem que ell era una persona italianitzada. Lluís de Milà ho descriu perfectament, tot allò italià.

CM: Hauríem de parlar de la influència francesa?

MC: Sí però el seu marit era Ferran el Catòlic, i per molt francesa que fóra ell li va posar molt clar tot allò nacionalista de manera radical i absoluta, i ell dominava mitga Itàlia a més a més.

CM: Deia la Sra. Nelson que durant el segle XVI València era un dels centres més importants musicalment a Espanya. Guillem del Podio va marcar a Tinctoris, Gaforius, En Alfons el Magnànim, les influències de Petrarca en Lluís de Milà... Tota esta influència italiana aplega a Fletxa? Arriba a Espanya pel Cançoner de Montecassino i torna amb Ferran d'Aragó? Queda alguna cosa del passat?

MC: Quan parles de Tinctoris, ell està lligat a la Cort de Ferrante a Nàpols, el que hi ha a València és que ell hereta, una part d'aquesta biblioteca i va a parar al tractat de Tinctoris, però ací no té influència. Gaforius, el pare de Mencía de Mendoza es conserva la seva biblioteca i surt Gaforius. Corrien els llibres al Renaixement, perquè formaven part de les biblioteques d'una persona il·lustrada. Aleshores, un coneixement del món humanístic a través dels teòrics francoflamencs que corren per Itàlia. I la música, amb Fletxa, la

connexió directa és amb Janequin, perquè hi ha troços a les ensalades literalment iguals que Janequin. La música, per tant, no és francoflamenca, sinó francesa. De quina forma influencia això Itàlia? Ell no és sol allà, està Pastrana, Cepa i ell. Pastrana, el més internacional, però no sabem res d'ell, de la seva música no disposem de res, podem trobar unes 12 o 15 obres de Pastrana, és un compositor a estudiar, de la mateixa generació i encara més influent. Morales? Nelson es basa en el *Iubilate*, però és Morales qui cita Fletxa i no al revés. Si van coincidir a València s'hauria de provar, però com que la cita va al revés, doncs no es pot saber.

CM: Allò que Nelson cita de Morales és que potser Fletxa coneguera l'editor de Morales.

MC: Sí, aquestes són les antigues tesis de Romeu. Però per col·locar Morales no hi ha manera, ja que va a Roma, i no se sap que vinguera a València.

CM: Sempre parlem d'allò que ens influencia però també podem parlar de a qui vàrem influir nosaltres. Quina importància té en el període de la història occidental i com emmarques Fletxa en aquest sentit?

MC: El més important i internacional és Lluís de Milà, perquè entra dins dels primers que publiquen música, i la seva col·lecció a Portugal, i la modernitat d'*El Maestro*, amb els madrigals. Hi ha passat i present. I el seu sistema de tablatura. És un monument, i la novetat de la *vihuela*. Surt de sobte amb aquella obra feta i espectacular. L'avantatge és que, quan parles d'un repertori d'instrument, és més internacional. Càrceres és un mestre local, molt agradable, però local. Amb influència molt més senzilla. Fletxa és difícilíssim perquè és un mestre local però genial, únic, un punt i a part. És internacional, per veure la llengua del repertori (no és Juan Vásquez). Sonoritat única, sorpreses contínues. Quin lloc ocupa? Entraria dins del món hispànic, i dins el món internacional és molt difícil de classificar, no és *chanson* francesa, no és italià...

CM: A mi em sembla que, estant en un Imperi, Carles V, l'or de les índies, grans cançoners (Uppsala, Gandia..) no tingueren influències en l'estranger? Este repertori va influir fora les nostres fronteres?

MC: Hi ha coses que encara no es poden contestar perquè no se saben. Querol i altres

afirmaven que vam ser nosaltres qui vam afirmar a Itàlia. Ara bé, el repertori popular cadascú el vol amb la seva llengua vernacle. La influència, els grans mestres francoflamencs de la Capella de Carles V estan molt poc a Espanya, van amunt i avall. De manera que la influència mútua era poca. El Cançoner de Barcelona, com que van estar un any a Barcelona, sí que podem trobar aquí influències. Una nova tesi doctoral tracta aquest tema, perquè eixe Cançoner no té ús litúrgic, aleshores no sabem com surt. La influència, el Cançoner d'Uppsala, Gombert, que fa villancets, i el mestre de Capella de Felip II, Felipe Rogier, però aquest tenia al catàleg de Juan IV de Portugal una col·lecció de 70 villancets, però s'han perdut tots. Com van influenciar? Sí que van influenciar, però o no s'han estudiat o s'han perdut. La gran influència de la música francoflamenc sobre els grans compositors de música sacra és Morales o Victoria amb Josquin i Palestrina. Però amb Fletxa no hi és.

CM: Les peculiaritats no van per la manera compositiva però sí per altres coses. Ja situats al segle XVI, El Cortesano, la VI jornada. Hi ha referències musicals molt grans... a un sacabutx i un sinfonier...

MC: Igual que Góngora i Quevedo no es podien vore, Fernández de Heredia i Milà s'odiaven i hi ha una sèrie de versos en què es diuen de tot.

CM: El professor Sirera afirma que falta un estudi musical d'El Cortesano. Així recita un vers: "Tu no eres com don Tristany que creua la mar salada, sino un truhan de una ensalada". Sobre tot açò que ens conta Lluís de Milà, quan parla de les Festes de Maig, etc. Tot el que hem parlat fins ara sembla que era no res comparat amb aquesta realitat que reflecteix Milà.

MC: Si mirem allò que feien els Medicis, eren unes festes espectaculars amb músics i cantors en carrosses. Un extraordinari luxe, que sí que existia a València dins aquest context. Parlem exclusivament en l'ambient dels virreis, cortesà, i perquè és una cort estable. Els llibres de música sacra que hi havia a la Capella del duc de Calàbria eren una cosa de Capella Reial, fins i tot les enquadernacions. És la Capella amb més luxe i *medis*, i unes persones que sobretot en època de Germana de Foix els agradava molt la festa. Quan ve després Mencía de Mendoza, hem de recordar que és la dona més rica d'Europa, pensa que dins la seva biblioteca estan les ensalades de Fletxa, però ella es de la "más rancia españolidad", perquè ve de la gran família, perquè és la música de la tradició dels

Reis Catòlics que combina el gust espanyol però amb molta qualitat i particularitat. I on aboca tot açò? En la influència de Fletxa en els mestres petits com Cárceres.

CM: Fletxa estava enmarcat en un entorn de cort humanista com la dels Medicis?

MC: *La Visita* de Fernández de Heredia mostra molt bé tot açò, és una cosa entre moderna i aquesta tradició valenciana que és provinciana però està al dia. És el món provincià però que tenen un ull al que passa.

CM: Tu parles que la cort tenia una de les millors Capelles, només comparable amb la de Carles V.

MC: Això és el que diuen els cronistes i els documents de l'època. L'Emperador tenia la Capella espanyola i la flamenca. Es deia que era qui millor pagava, però no pagava en realitat, devia molts diners. Però la flamenca era la més important.

CM: Quan em pregunten la situació musical en València jo dic que ací teníem la Filharmònica de Berlín de l'època.

MC: L'important era el cor en realitat.

CM: Intercanvis de músics. Podem imaginar a nivell escènic i del coneixement que tenien els cortesans que parlen d'aspectes musicals?

MC: I on són els instruments si no surten? Que fan i que sonen? Este repertori s'ha començat a recuperar ara, que hi ha molt poca cosa. Que és del gran repertori internacional adaptat per als instruments i que circulava?

CM: Circulava, perquè ací teníem les misses de Josquin, etc. Quines misses tenia el duc de Calàbria?

MC: Tot és flamenc, encara que hi ha de tot. El *Libro de las Misas de Josquin*, però aquest està molt difós, i el llibre de misses de Pastrana. Nosaltres sempre pensem que som diferents. Però pensa que el nostre país musicalment parlant era com Anglaterra, perquè tenen el seu repertori també. Juntament amb el repertori extern, tenim el nostre

propi, però el dominant és el francoflamenc.

CM: Però és el llenguatge dominant.

MC: El paper dels postres, preguntaves? Que fa Fletxa internacionalment? Doncs res, però mirant des de lluny veus que tenim una macrohistòria a nivell nacional. I si traus de la història de la música els mestres anglesos, els italians. Els nostres... Són dues capes. Si mires un capítol de la història de la música, mestres anglesos, tindràs un capítol sencer, si mires mestres espanyols veuràs només un paràgraf. Però açò és aquesta injustícia. Tota la música anglesa antiga està recuperada, perquè la música antiga és una cosa cultural molt elevada. La recuperació del nostre repertori moltes voltes ha vingut de la mà de l'estranger, per comparació amb els francoflamencs. Els anglesos, com que són els que escriben, magnifiquen els seus mestres.

CM: Quan jo començava a estudiar, em quedava sorprès perquè parlaven del segle XV espanyol i els llibres posaven que no existia, fins que t'adones que sí existeix. Alguns musicòlegs ens deien que no existeix música del segle XV a València.

MC: Una història que no ve massa a compte, en el segon volum d'*Història* (Fletxa, Morales...) *de la Música Hispanoamericana*, treballem varies persones i col·laboradors. Un d'ells, Juan Ruiz, fa música sacra de la primera part del segle XVI, un capítol fantàstic. Música de corda polsada, de tecla ho fa Javier Suárez Pajares. El broda. Aleshores a la segona mitat del segle XVI, la Contrarreforma, penses en el nostre país, un continuador de l'escola americana: Grayson Wagstaff. El seu capítol, *l'he tingut que manipular i arreglar*, i encara *hi ha coses que he de reescriure*. Perquè arriba a Victoria i se salta tota la seva etapa italiana, no el considera com a músic espanyol dins el període de la Contrarreforma. O tractant del contrapunt parla d'un mestre o d'altre i he de corregir coses, parla de Guerrero com a rudimentari en el primer període. *Emplea* aquests termes que mai *emplearia* si parlara de música italiana, però que sí que utilitza al parlar de música espanyola. I aquest és el màxim especialista del segle XVI del món hispanoamericà.

CM: Mateu Fletxa era contemporani de Lluís de Milà. La festivitat de Nadal, en què s'emmarquen les ensalades, era promulgada pel duc de Calàbria ja que ell se sentia descendent directe de Gaspar. Es parla a voltes de les influències de conflictes de

religions i de l'expulsió dels jueus en el repertori de Milà i, segurament, en el de Fletxa. Quina visió tens al respecte?

MC: Aquí hauríem de veure que un musicòleg científic no pot estar mai influït per la seva ideologia personal, i quan parles de Gásson aleshores parles d'una persona molt influïda per la seva ideologia. En aquest cas no considerariem per a res la seva opinió. Tot allò que siga ideologia cadascú té la seva opinió. La influència de la religió en època de Carles V pensem que aquí no hi ha cap. És un món catòlic ací, i allà turc. No hi ha cap problema, els jueus eren fora. Aquesta influència de la Contrarreforma no la veuràs fins Felip II. No oblidem que en el moment de Carles V Europa és completament catòlica.

CM: Parlem de Fletxa i Càrceres. Les seves biografies encara estan plenes de buits, més en el cas de Càrceres que en el de Fletxa, però, en allò musical, qui foren aquests dos personatges? Que ens pot deparar la musicologia en els pròxims anys respecte a aquests dos autors? Quines línies d'investigació estan obertes al respecte?

MC: Càrceres és un personatge molt petit. Falta tota la documentació virreinal. Són músics de tall local de molta gràcia, molt locals. No hi ha res d'informació. Fletxa era més gran.

CM: La teua recent edició de les ensalades em sembla indispensable, compilació de tot allò escrit i estudiat al llarg dels últims anys sobre el gènere i els autors, a més d'oferir una nova visió sobre la vinculació de les mateixes a dues corts espanyoles: la dels ducs de Calàbria i la de la Cort Ducal de Guadalajara, posant en entredit la hipòtesi d'altres investigadors en quan a la seva vinculació i a la cronologia de les 'ensalades'. Em sembla indispensable la informació que ofereixes en la teua edició de 2008 sobre les fonts. Que ens queda per fer amb la investigació al respecte? Creus que seria necessària una revisió de les fonts documentals a les quals sobretot acudeixen els primers investigadors del gènere?

MC: La cronologia és correcta, però els anys s'han de modificar una mica. Destacaria d'aquesta edició en principi que estan reconstruïdes unes ensalades que no havien sonat mai més perquè s'havien perdut algunes veus. Després la vinculació d'un cicle d'ensalades que semblaven que eren simplement villancets de nadal, posades en connexió en la guerra del turc. Agafar històricament i vincular aquest repertori amb els fets

imperials és la primera volta que es fa. Hi ha musicòlegs que utilitzen fonts fiables, però el que busca és la música. Anglès tenia, per exemple, un gran equip que li proporcionava tota la recerca de fonts, ell no anava als arxius. Surten pocs documents importants, allò més important està fora. Hi ha poques fonts noves que puguen sortir que canvien la història de la música, per exemple aquest petit document que ha sortit a la catedral de València.

CM: Vaig a fer quatre ensalades i voldria parlar-ne una per una. La primera és La Justa de Fletxa. Escrita probablement en Guadalajara entre 1532 i 1533, després de l'entrada en Viena de Carles V després d'haver trencat el cerc de les tropes turques. Sabem de la difusió que va tenir La Guerre de Janequin i podem imaginar la influència que aquesta obra va generar sobre Fletxa, no només en aquesta ensalada sinò en la seva homònima La Guerra. L'ús recurrent d'onomatopeies en aquesta ensalada no ens dóna a entendre una interpretació exclusivament vocal?

MC: En primer lloc, entendre que era la primera volta que tenien Emperador, i això era molt important. Després entendre que, de *repent*, al país hi ha una política internacional: els assumptes d'estat són europeus, el perill del turc preocupa a tots. Són dues grans qüestions d'un gran *alcanç*. La gent quan parlava de política parlava d'açò, de turcs allà, de l'emperador. Les onomatopeies vocals són *a capella*. Intervenien o no els instruments? En el cas del duc de Calàbria hi ha aquella anècdota que portava amb el cavall els quaderns per a cantar. És tan relatiu... Si vols fer una interpretació amb instruments és tan relatiu, perquè els paràmetres no estan fixats. Si tens el repertori i utilitzes instruments que hi havia a l'època, qui diu que no es pot fer?

CM: Ens deia Dionisio Preciado que "les ensalades solen aproximar-se a romanços i cantars antics... Fletxa es comporta com un autèntic folklorista que espiga les cançons tradicionals i les incorpora a les seues composicions". En concret en La Justa observa Preciado dues cançons i un "cantarcillo" que recorda Lluís de Milà en El Cortesano. A més a més, de les cançons tradicionals indicades Apel senyala un ritme aksak molt del gust del folklore espanyol. Quines són les influències dels romanços i cançons tradicionals en les ensalades de Fletxa i Cárceres? Condicionaria açò un tractament musical específic?

MC: Preciado era professor d'etnomusicologia a Madrid, és d'aquests musicòlegs que

segueixen la vista nacionalista i folklorista. Jo mai ho enfocaria d'aquesta manera. Sí que cita cançons, perquè el món de Fletxa està molt a prop de la literatura. Un "cantarcillo popular" s'ha de tenir en compte que podia ser un *estribillo* solt de cançons cultes que s'han perdut, jo em negue a anomenar açò "cantarcillos" populars o folklòrics, perquè segurament formaven part de cançons cultes, restes de poesia culta que han passat a formar part de la cultura popular.

CM: Sempre he pensat que si el públic d'aquestes ensalades era un públic cortesà, aquests serien detalls de cançons que els vindrien a la memòria.

MC: El to popularitzant estava de moda entre els nobles en aquest moment, era una cosa que estava de gust. Perquè forma part del seu món musical, el que els envoltava.

CM: La Viuda, de Fletxa. No puc deixar de preguntar-te la teua opinió sobre este treball de Ferran Muñoz al voltant d'aquesta ensalada, l'il·luminisme en les dones i les que ell denomina ensalades "erasmistes". Que opines al respecte d'un "context de 'devotio' moderna, literatura asceticomística i erasmisme" en les ensalades de Fletxa?

MC: Quan veig un compositor com Fletxa el veig més preocupat per la literatura que no per qüestions místiques, preocupat per guanyar-se la vida. No l'imagino una persona de gran profunditat mística, miro el seu repertori i més sembla crític i irònic, més que profund.

CM: Tu creus que la gent entendre el sentit de la lletra d'aquesta ensalada, les crítiques que fa d'aquest "culebró" cortesà? Aspectes místics i erasmistes a banda.

MC: No em preocuparia massa. Si vas a escoltar una òpera de Wagner, et preocupes per entendre tot el que hi ha darrere de la lletra? Jo em preocuparia per agafar la partitura i interpretar-la el millor possible, perquè és una obra que se sosté per si mateix. El públic pot llegir el text i s'ha d'explicar el context històric per a poder entendre-ho. Si no musicalment ja és interessant i per ahí pots atraure la gent, a partir de la música.

CM: És curiosa la comparació que fas del personatge de Juana Matroca i alguns dels personatges pintats per El Bosco. Pensava utilitzar aquesta imatge per al disc de les ensalades, que preferiries, aquesta imatge d'El Bosco o alguna de les representacions

manieristes d'Arcimboldo? O en tot cas, no et sembla també encertada una imatge de Sant Jordi i el drac? En el Palazzo Farnese hi ha un mural que representa la Batalla de Smalcalda en què apareix una escena de guerra i Carles V a cavall. No creus que una escena així podria servir com a element visual per al disc?

MC: La imatge del sant Jordi és més medieval i universal, jo me l'acostaria una mica més al món del segle XVI. La imatge del Palazzo Farnese és el toc internacional certament, és una imatge menys coneguda i molt adequada.

CM: La tercera ensalada és La Negrina de Càrceres. En aquesta ensalada intervé un morisc que s'expressa en la seva llengua i la temàtica és nadalenca. És curiosa l'assignació de veus a personatges, com un flamenc, un morisc, cançons possiblement d'origen local. Quina explicació dones a este fet?

MC: Càrceres és una tècnica totalment diferent, és una cançoneta més popular. Fa un repertori molt per a la noblesa, però quan ho treballa és més pròxim a la cançoneta culta. Seria com un troç de fusta poc treballada. Açò en Fletxa mai passa. És com tenir la matèria en brut.

CM: Quina visió creus que tenien els cortesans en l'època cap a la cultura africana, i des d'allò musical, a l'hora d'accedir a este tipus de gènere literari?

MC: En principi tenir en compte que Espanya tenia tot això, com esclaus, que estaven a tot arreu. A l'edat mitjana a la Cort d'Aragó hi havia esclaus negres. El fet que tenien possessions al nord d'Àfrica a més a més. Amb tot, tot açò s'ha d'interpretar culturalment i posar en context històric: s'ha d'estudiar més amb el context.

CM: La quarta ensalada de Càrceres, La Trulla, és una barreja de textos en diferents llengües, entre elles el valencià. Fins a quin punt Càrceres segueix sent un autor encara poc valorat als nostres dies?

MC: Aquesta ensalada és molt més directa, aplega abans al públic. Pots reduir-la i no dona cap problema. Amb Fletxa no pots fer açò, perquè està tot enllaçat i és molt més intel·lectual. Càrceres és un gran creador de melodies pròpies.

CM: Quina seria la teua proposta per a portar al públic aquestes ensalades? Faries

alguna posada en escena? De quin tipus? La creus necessària, o la música per sí mateixa és suficient?

MC: Quan Fletxa va fer això no hi ha posada en escena, i això sí que ho tenim documentat, radicalment no hi ha posada en escena. Si parles històricament evidentment no, perquè no existia. El madrigal dramàtic és molt més posterior. Però aquest és un repertori estàtic, a *capella* i punt. Ara bé, si vols que funcione dramàticament per al públic, açò és una altra història. Com a creador ets totalment lliure de fer el que vulgues, sempre i quan sigues conscient que en aquest moment això no existia, perquè encara no havien arribat els italians i no existia.

CM: Que esperaries de les ensalades que jo puga fer? La meva versió de les ensalades.

MC: Doncs poder-les gaudir amb la teva música, espere escoltar música i que m'agrade. Però no vull influir en la teva personalitat, és la teva decisió. Puc recomanar-te, o si vols fer una representació dramàtica jo et diré que històricament no hi havia cap tipus de representació. És la teva personalitat, el que et surta de dins. El que jo vull de tu és el que jo no conega, si ja m'ho imagine potser m'interessa menys.

CM: Per acabar, saps que tot açò que estic fent, tota aquesta preparació, per a fer un disc i abordar aquest repertori. M'agradaria que feres una crítica sobre que pot aportar a la investigació actual tot aquest treball d'anàlisi sobre la meva manera de treballar.

MC: Sense poder llegir-ho sobre el paper no et puc dir.

CM: El que procure en aquesta investigació és que siga un treball de transparència, com faig jo les coses basant-me en la meva experiència, a partir de la documentació, etc., i que aquell que vulga accedir en un futur a aquest repertori puga aprofitar-ho també. És una investigació autoetnogràfica, que penses d'això?

MC: En principi quan estigua escrit ho sabrem, conforme aniràs escrivint t'aniràs adonant de la dinàmica. Sembla que tingues tots els materials però conforme s'avança van sortir noves coses i idees, tries camins. T'aconsellaria molta introspecció personal, per tu mateix, per saber el que has fet, el que estàs fent i el que vols fer, reconèixer la teva estètica, saber quina és i trobar la forma d'expressar-la per escrit.

ANEXO 7: ¿Y qué hacemos con la puesta en escena? Entrevista con Josep Lluís Sirera

La entrevista íntegra se puede ver en el sitio web de la UPV *politube*. <http://politube.upv.es/play.php?vid=51535> (ES1).

MODELO DE ENTREVISTA³²⁹

Entrevista con Josep Lluís Sirera, catedrático de Historia del Teatro Español de la Universidad de Valencia. Podemos empezar con un pregunta directa: ¿qué es para ti una ensalada?

Como género musical singular es interesante su vinculación con la Corona de Aragón y en concreto con la ciudad de Valencia. Enric Iborra ya nos comenta el alto grado de elaboración de las obras teatrales del entorno del duque de Calabria pero siempre subordinado al entorno cortesano (Iborra, 1987:12). *Lo Somni de Joan Joan* de Gassull, *Serafina* de Torres Naharro o *La Vesita* de Fernández de Heredia (escrita para festejar las bodas de la reina Germana con su segundo marido, el marqués de Brandenburgo, en 1525 y repuesta en 1540 para las bodas del duque de Calabria con Mencía de Mendoza) son obras del primer Renacimiento “en las que se incorporan textos profanos como elementos autónomos del espectáculo escénico y parateatral y que coinciden con la decadencia de las letras catalanas, lo que frustrará el desarrollo de un teatro propio en catalán (Iborra, 1987: 7). ¿Cuál era ese entorno histórico en el aspecto teatral y qué importancia tuvo su influencia italiana para el desarrollo del teatro posterior en España? ¿Qué aporta el plurilingüismo de las ensaladas al desarrollo del teatro en el siglo XVI? ¿Es una cuestión de costumbrismo el uso de nuestra lengua valenciana, para bien representar el natural de cada uno —como decía Luis Milán en *El Cortesano*— o una mera exhibición lingüística que formaba parte del espectáculo escénico? ¿Qué nos queda hoy de ese pasado?

³²⁹ La entrevista se hizo el 20 de abril de 2011 en la Facultad de Filología de Valencia.

Hablabas en 1984 de la necesidad de estudio de *El Cortesano* de Milán por lo que tiene de “documento de inapreciable valor desde el punto de vista estrictamente teatral” (Sirera, 1984: 277). ¿Qué se ha avanzado al respecto en ese sentido en estos más de 25 años? Conocemos hoy las ensaladas de Flecha y Cárceres, las hemos escuchado o incluso cantado, y sabemos del contenido crítico de algunas de ellas, baste para ello consultar todas las referencias que nos ofrece Maricarmen Gómez Muntané (2008). El ejemplo de *La Viuda* es bastante evidente al respecto. ¿Cómo crees que el público actual percibe una interpretación de las ensaladas? ¿Crees que transmiten todo su contenido crítico o que se quedan muchas de las veces sólo en lo musical? ¿Eres partidario de una “actualización” del texto para hacer más comprensible su significado en nuestra época o eres “purista”, en el sentido de ofrecer el texto original sin enmiendas? ¿Qué sugieres en este segundo supuesto para que el público “entienda” el contenido y significado del mensaje y las sutilezas intrínsecas que llevan algunas ensaladas?

“Las ensaladas de Mateo Flecha fueron escritas para ser representadas en un escenario”, afirmaba Dionisio Preciado (1987: 2) y sin embargo Higinio Inglés, en su estudio sobre el género (1955), decía que no se representaban. Esta controversia sigue viva y, según dice Preciado, “Felipe Pedrell, a quién sigue Rafael Mitjana, asegura que las ensaladas de Mateo Flecha pudieron representarse” (Preciado, 1987: 3). Las afirmaciones de Dionisio Preciado al respecto plantean la posibilidad de la representación de las mismas con “mimos que visualicen sus gestos y ademanes” (Preciado, 1987: 3), haciendo una comparación con lo que sería la *commedia armonica* italiana de Orazio Vecchi. Aunque en ese sentido tendríamos que considerar también los argumentos de Martha Farahat (1991: 125): “*the argument that the madrigal comedies were not to be staged has been accepted by nearly all musical scholars*”. Una de las opciones adoptadas para la puesta en escena es adaptar los roles teatrales a las voces o hacer una versión escénica paralela: “*contemporary staging often incorporates some form of mime, using either puppets or live performers, in wilful disregard of Vecchi’s stated intentions*” (Farahat, 1991: 129). Ante este

preámbulo son muchas las cuestiones que se pueden plantear, la primera de ellas ¿cuál es tu opinión al respecto?

Nos hablabas hace tiempo (Sirera, 1984: 259/260) de “que las representaciones de Juan del Encina a principios del siglo XVI pudieron ser independientes de cualquier marco festivo... debió de ser antes de 1550 cuando el texto-espectáculo empezó a dejar de necesitar el marco del fasto para justificarse”. Y también nos decías que “el marco idóneo para este tipo de festejos (en la Corte del duque de Calabria) sería el *Palau del Real* —que contaba con sala propia para el teatro—³³⁰ o con ocasiones de salidas al campo o a la misma ciudad de Valencia” (Sirera, 1984:260). Romeu también aboga por el hecho de que el lugar donde se cantaron no sería siempre el mismo, aunque la mayoría se interpretarían en Navidad y en el *Palau del Real* de Valencia (Romeu, 1958). De ser representadas ¿cómo sería esa puesta en escena y cómo ese entorno en el que se interpretaban? Y qué dices sobre el lugar concreto (teatro, escenario, patio...), el desarrollo de la acción, la dramaturgia, el vestuario, la iluminación y cómo no, aquellos mensajes no verbales sólo comprensibles para un público determinado. Los gestos teatrales propios de un entorno cultural como el de la corte del duque de Calabria, ¿existían?

¿Cuál sería tu propuesta para presentar al público actual las ensaladas? ¿Crees necesaria una puesta en escena? ¿De qué tipo? Me gustaría que para finalizar hablásemos de mi tesis. Siendo esta entrevista parte de un trabajo de carácter autoetnográfico no puedo dejar de preguntarte sobre tu opinión al respecto de mi forma de interpretar la música del pasado y qué puedes esperar de “mis ensaladas”. Y como ejercicio de autocrítica, preguntarte lo que piensas de una investigación como la mía, basada en el propio registro y estudio de mi faceta artística. ¿Qué crees que puede aportar a la investigación actual, en el campo de las artes escénicas, un trabajo como éste?

³³⁰ Según nos narra Milán en *El Cortesano* (2001) en la página 347 del facsímil de la edición de 1561: “...acudieron muchos caballeros y damas á esta sala-córte, que se tuvo en la sala mayor del Real, donde el Duque y la Reina se pusieron sobre un teatro de quince gradas de alto, y los caballeros en un cadalso y las damas en otro...”

TRANSCRIPCIÓN

Carles Magraner (CM): Que és per a tu una ensalada?

Josep Lluís Sirera (JL): Un gènere teatral, la música i la poesia fins el segle XVIII és espectacle, que necessita una representació, i això necessita d'una posada en escena. Per tant no és una lectura privada, una lectura neutra, o una interpretació musical darrere d'una cortina. Els músics actuen a cara descoberta i requereix d'una posada en escena.

CM: Per a contextualitzar, com a gènere musical està lligat a la Corona d'Aragó de principis del segle XVI on el teatre comença a tindre molta importància. Quin és l'entorn històric en què es desenvolupa este aspecte teatral i les influències italianes?

JL: El teatre valencià es renova des del punt de vista profà a partir del segle XV; la influència és més francesa que italiana, i això ho veiem a partir del terme “momeria” o “momos” que és un terme francès que fa referència a un espectacle, amb una representació. Al segle XVI amb el duc de Calàbria, com crea una cort a nivell pràctic real, aplega també la influència italiana, incorpora les grans Festes de Maig, tota la cultura clàssica italiana des del *Quattrocento*; i se genera en València una situació curiosa que és un marc espectacular on sobre unes arrels medievals franceses es desenvolupa tot açò d'influències italianes, i açò genera gran afició a l'espectacle i la diversió. El teatre, les festes cortesanes, tornejos ‘de mentira’ a mode de representació, exaltacions de la natura i també a nivell musical. És una cultura cortesana que es fa en el palau, de portes endins, per a la minoria culta de l'entorn del duc de Calàbria, primer de Germana de Foix i després de Mencia de Mendoza, i aquells personatges del seu entorn. És una cultura que ve d'allò medieval francès i que es barreja amb l'humanisme italià, amb la cultura popular italiana, com les Festes de Maig.

CM: El plurilingüisme, no només en les ensalades, sino també en el teatre, eixe fet curiós, no sabem massa bé com entendre'l. Què aporta el plurilingüisme? És per a representar la realitat de l'època segons diu Lluís de Milà?

JL: El plurilingüisme és una característica de la literatura d'*El Cortesano*. Ja es troba en la cultura medieval, on queda clar que cada gènere té la seva llengua, cada manifestació artística té un registre lingüístic. La cultura renaixentista recargola aquest concepte, ho fa

molt més ric, convertint-se en un exercici de virtuosisme. Els poetes catalanoparlants que proven el castellà, és un exercici de competència lingüística, en eixe virtuosisme també està la idea que la Cort és un element globalitzador, i la idea que del poder del poder del príncep ningú s'escapa. Hi ha una obra de teatre molt interessant, de Bartolomé Torres Navarro, que és un cas molt paradigmàtic, ja que és d'Extremadura, arriba a València i ací escriu una obra bilingüe amb molt bon valencià, que és *La Serafina*, després viatja a Roma a la Cort Papal i allà escriu *La Tinelaria*, i allí utilitza set o vuit llengües diferents, és una autèntica ensalada lingüística.

CM: La primera edició del Cançoner General conserva molt poques peces en català.

JL: Des del punt de vista de la literatura en València, al Regne de València, hi ha un consum estés, el que hi ha és una carència de productes, perquè l'oferta que s'ofereix a una persona culta i formada en l'Humanisme, el que se li pot oferir en valencià, és sobretot un producte religiós, i els pocs intents que hi ha de fer una poesia valenciana, renaixentista en valencià (Ferrandis d'Herèdia per exemple), hi ha una gran demanda, però molt poc ofertat. El problema de la decadència lingüística del valencià és el problema que no hi ha una demanda literària suficient, perquè el públic demanda literatura pròpia de l'Humanisme, textos mitològics, i el que troba són vides de sants en cobles, literatura pietosa que al públic culte no li interessa, i per això la busca en castellà, on sí que es fa una innovació literària important.

CM: Que ens queda d'eixa època en el que es pot fer hui en el nostre territori al voltant del teatre? Quines influències poden tindre hui no solament la nova producció, sinó en la reproducció d'eixes obres del passat?

JL: És complicat. Cal dir abans que en autors com Herèdia o Milà sí que hi ha una sèrie d'elements temàtics, referents culturals que sobreviuen del segle XVI al XVII, on arriben? La frontera arriba al XVIII, quan hi ha un canvi estètic, teatral, musicalment també, i en el terreny del folklore també. Però possiblement si buscarem coses que poden lligar-los amb nosaltres doncs trobem actituds davant la vida, personatges que del XVI al XVII tenen ja. Serien una sèrie de tòpics que encara no estan, sino elements molt desestructurats, però el teatre nostre naix del sàinet, del teatre popular del XIX, i aquest naix del segle XVIII, però darrere del sàinet no està Lluís de Milà, sino els col·loquiers del XVIII. Hi ha una frontera difícil. Per exemple el teatre valencià és un teatre on no es crea el tema de l'honor. El cas

de Guillem de Castro, per exemple en aquest context, que té una sèrie d'obres sobre la bigàmia, i en un moment determinat quan un personatge noble té dubtes doncs no es planteja l'honor, un tema que aleshores està molt present en el teatre castellà. *Los Malcasados de Valencia* és una obra en la qual ningú acaba casat. Per tant, ahí hi ha un element cultural, una actitud de jugar, de no pendre's seriosament això.

CM: En 1984 dies que 'El Cortesà' de Milà, necessitava d'un estudi. Parles que és una obra des d'un punt de vista estrictament teatral. Què s'ha avançat al respecte d'este estudi? Què queda per fer?

JL: El Cortesà té un problema i és que hi ha dubtes des del punt de vista bibliogràfic de que no tots els exemplars són idèntics, és un assumpte complicat. Però sí que s'ha estudiat, encara que els elements musicals no crec. Però clar, no conec cap estudi que vincule tot el treball de Milà del món del teatre amb el musical. No tinc referències de quan es van estrenar les obres de Milà a nivell musical.

CM: Sí que s'han fet estudis, però falta molt. La 'VI Jornada' té una quarteta en què compara el seu amant amb Tristany. I fa referència a l'ensalada. Però cap estudi parla d'açò.

*JL: Jo crec que la relació és fonamental, i que els debats que apareixen necessiten música, hi ha molt moments de dansa. Tot això els que parlem de teatre no ho tractem per falta de coneixement. Però sí que és cert que una de les característiques del teatre valencià d'esta època és que el component musical és important. Una de les primeres tragèdies que tenim, *Los Amantes*, és una obra de teatre construïda en 4 actes i cada acte és un entreacte d'un conjunt festiu major on s'inclouen danses, i dóna la impressió que el text era allò important, però no, la dansa era allò important, la festa en sí.*

CM: El fet que moltes ensalades són obres crítiques em crida molt l'atenció. Cóm creus que el públic actual percep això, eixe sentit crític? O solament es queden en allò musical?

JL: Hi ha dos elements que ho dificulten, primer la falta de cultura general en música, després també és veritat que l'oïda és molt important. El joc de les veus, en la polifonia, en el segle XVI una persona culta podia perfectament diferenciar-les en els seus registres

lingüístics i els diferents textos, però jo no sé si això actualment passa. Em fa l'efecte que és complicat.

CM: És difícil poder portar-ho a l'escena i que s'entenga ara. Fariem una versió purista o una versió actualitzada, inclòs el text?

JL: Jo sóc un mal conseller per a açò. Com a catedràtic d'Història del Teatre et dic que faces una versió purista, com a dramaturg he de pensar que el públic del segle XVI captava però tenia les referències que són clau, tenia a més una oïda musical molt més afinada que la nostra. Si volem tenir la mateixa recepció haurem d'assumir els registres, els mecanismes que tenim actualment per a aconseguir-ho. Si el receptor actual no ho capta estem fent un purisme però no apleguem a la recepció. Per tant jo sóc partidari de buscar mecanismes que poden estar habitualment en el propi material, en el propi text, encara que hi haja problemes de lèxic, s'han de canviar algunes paraules perquè han perdut el seu sentit actual i han perdut completament el seu sentit. Què fas? T'has de plantejar què triar.

CM: Dos exemples, un el de Tomás Luis de Victoria, com portar a l'espectacle la seua música que és totalment litúrgica; l'altre és la deontologia dels interprets de música antiga. Un cas d'un grup nord-americà on, quan interpretava les cantigues i el text feia referència a la mort d'un jueu, aleshores la paraula jueu desapareixia. És molt complex. També el món de la musicologia, Preciado, Pedrell o Anglés, la controvèrsia que es va muntar entre ells sobre si les ensalades eren representades o no. Quina és la teua opinió al respecte?

JL: La meua idea és que se representaven. Com? Llegint, els que tenim pràctica en teatre antic partim d'un principi, i és que des del teatre medieval fins la *comedia nueva*, estem acostumats a trobar-nos amb obres de teatre que no tenen consciència d'obra de teatre. Com el cas del *Cancionero General*, que tenen una sèrie de poemes que són per a ser representats. L'autor no pensa en obra de teatre. Sí que és cert que el teatre té una sèrie de marques, temporals i espacials, perquè el teatre és un gènere de proximitat. El text encara que no conste com a teatral, sí que té aquests elements. Una volta un professor de la Complutense em va fer una qüestió en una cosa que si no és directament la ensalada, si està en relació i són los *juegos a lo divino*. Eren poemes, de caràcter cortesà, amb un desenvolupament teatral. Per a mi era una obra representable. Set anys després va

aparéixer la notícia que s'havien representat. És a dir, ara no et puc dir en l'ensalada, però llegint podria dir si hi ha indicis textuais inscrits que marquen la representació, independentment que tinguem o no notícia, perquè hem de pensar que forma part de la vida quotidiana de la Cort i ningú es para a dir això. En les cort italianes, com tenien molts ambaixadors, tot el teatre cortesà italià s'ha rescatat perquè els ambaixadors enviaven al seu govern notícia de la representació perquè hi havia una espècie de "pique" i era una manifestació de poder. Com a València és una cort, però no té embaixadors no té necessitat de manifestar el seu poder més enllà de la cort, per tant no tenim molts indicis, però llegint els textos es podria mirar i veure si el text està pensat per a la representació. I si hi ha aquests indicis segurament seria representat perquè en aquesta època ningú escriu gratuïtament per a ser representat. Crec que efectivament es representaven, però hauria de llegir els textos i mirar els indicis musicals, possiblement una sèrie d'indicis musicals equivalents als deíctics lingüístics que, per exemple, quan he estat a algun congrés d'òpera ho he sentit, els musicòlegs parlen que el text per a cantar té una sèrie de marques i els compositors li donen uns valors que deixen inscrits, no en el text sinó en la música.

CM: La posada en escena em preocupa, perquè quan entren personatges i hi ha un diàleg entre ells, això implica una representació.

JL: Hi ha un principi del qual hem de partir, que és intocable, hi ha teatre fins al barroc encara que no hi ha diàleg, però sí que hi ha teatre. Es tracta d'un fals diàleg, però es el mateix patró rítmic, ABAB, que no té un autèntic diàleg. I si el diàleg mostra una autèntica interacció, no hi ha dubte que siguin pensades per a una representació.

CM: En el segle XVI pensar-les com un concert... això evidentment no era, ens queda la prova científica que eren teatre. Quan ens parles de Juan del Encina. Com seria eixa posada en escena i l'entorn en què s'interpretaven?

JL: Sent molt imaginatiu i coneixent els referents del duc de Calàbria, seria una posada en escena en la qual per exemple la frontera entre els executants i els espectadors seria molt tènue. No sé quina veu tindria el duc de Calàbria o Germana de Foix (i deia Lluís de Milà que cantava molt mal); Lluís XIV ballava molt *mal* però tot el món sap que era actor obligat en tots els ballets. Seria una posada en escena que implicara la no separació, per tant no sé com ballaria Mencía de Mendoza... però imagine que seria una posada en

escena on la participació dels espectadors estava clara. De fet, les primeres èglogues de Juan del Encina impliquen la participació dels ducs d'Alba, per tant implicaria la representació a la cort, als ducs, la Capella intervé en tots els actes cortesans. Lluís de Milà és noble i professional, on les fronteres dels papers estan esborrades. Jo m'imagino, per tant, una representació sense espectadors, amb participació dels assistents, no sé si cantant o ballant, o repartint-se els textos. No seria el públic assegut veient com cantaven o ballaven. No sé si musicalment es jugaria també la distribució dels cantors en l'espai però segur que sí. En el teatre cortesà la distribució espacial dels intèrprets és molt important també. Per tant crec que es jugaria, no sé si a efectes d'estereofonia, però sí preguntant-se i responent-se d'una banda a una altra de la sala, utilitzant recursos espacials, però evidentment no una frontalitat.

CM: Vestuari, il·luminació? En el teatre francès tenien una codicologia per comunicar-se en el públic. La dramaturgia, els gestos teatrals... Existeix tot açò que el públic poguera entendre d'alguna manera? S'ha investigat sobre això?

JL: Sobre la gestualitat poquet sabem, és una de les carències del teatre peninsular, perquè no tenim el document que ens permeta parlar d'açò. Un tema molt curiós perquè si les ensalades tingueren un llibre com *El Cortesano* sí que trobaríem molta informació, perquè, per exemple, ací sí que trobem en la Festa de Maig, un element molt modern com és una representació de dia on es crea un sol artificial per suplir el sol real, hi ha un efecte d'il·luminació que no sé com l'aconseguiríem. Però sabem pel teatre italià que la il·luminació artificial era un element fonamental, a través de làmpades, aigües o líquids en colors, espills, etc. El vestuari, hi ha el joc, en les obres de tipus històric, un element clar que és un vestuari no naturalista, perquè està l'element de la no-confusió, i clar els italians tenen la careta i s'ha estudiat molt. En el món peninsular no s'ha estudiat este aspecte, però el vestuari reflecteix, o bé pel superluxe, o luxe fals, un vestuari molt enjoiat que el vestuari de carrer, però sempre són marques no naturalistes. No es pretén ser naturalista, sinó que va per hipertròfia, en elements que trenquen, i elements simbòlics. Per exemple l'aparició de personatges d'altres ètnies o religions, moriscos etc.. no van vestits de moriscos sinó que duen algun element que els identifica amb elements icònics, per a ser identificats en la seua funció teatral.

CM: A La Trulla de Càrceres apareix un morisc, un portugués, una valenciana. Eixos personatges anirien identificats segurament.

JL: Amb total certesa anirien identificats. Hi ha un principi en teatre claríssim, o bé en el primer vers s'identifica com a tal, o bé el públic ha de saber si representa una valenciana o un portugués. És a dir, un personatge que es presenta el públic ha de saber qui és i ha de saber què diu, perquè si no ho entén desconnectarà.

CM: Això em sembla fonamental. Les ensalades no són ensalades en la seua construcció o interpretació, sinò que acaben sent per al públic, i han d'entendre el que és. Com puc fer-les comprensibles?

JL: Has de fer comprensible la veu que canta, el cant té una raó dramàtica, si partim de la idea que eren representades, i això implica l'ús d'una llengua o el que siga. És a dir, el públic ha d'entendre, mitjançant símbols, qui representa què. Per exemple, al Misteri d'Elx cada personatge se sap que portava el nom escrit, i també els personatges bíblics de la processó del Corpus porten un cartell que els identifica o bé un símbol iconogràfic que els identifica. Si el públic no entén això, no entendreà el perquè de la llengua, i per tant no entendreà el perquè del text, i si no atrapes el públic immediatament ho convertirà en música de fons, i en un espectacle no pot ser.

CM: Aleshores el que perd és l'intèrpret, que no pot transmetre el text. Jo pensava que hi ha elements que puc incorporar-hi, com ballar una pavana o una gallarda, no sé si aplegaré al vestuari, o la disposició espacial dels personatges, que cadascú agafe un rol, i pensava en les màscares com un element recurrent. Com t'imagines, coneixent Capella de Ministrers i els músics que hi ha darrere, com t'imagines a eixos quatre cantants que van a representar una ensalada en un concert, no com a espectacle?

JL: Jo arribaria fins allò que els intèrprets es deixaren fer. També he vist músics avergonyits, vestits d'època. La idea fonamental és que el músic és un intèrpret, no un actor contemporani, d'alguna forma quan he hagut de fer algun espectacle de teatre antic la clau és que entenguen per què fan les coses, que allò que el director proposa a l'actor li va a ajudar. Si són actors normals i no saben llatí, aleshores traduir-los el text, contruïr-los fonèticament el llatí i a partir d'ahí... els actors poden entendre que allò que diuen en llatí és important, i ho assimilien. La base és que ho entenguen, que no siga imposició, el terme orgànic és possible que en un moment determinat algun dels intèrprets haja de posar-se una màscara. Però això va a ajudar a entendre el text i això repercuteix en que el

públic entenga més el text i siga un públic més interessat i agraït.

CM: Jo estic assajant ara açò, i he de convèncer-los que facen aquestes coses. Com has vist que nosaltres hàgem recuperat respecte a la música antiga i que tu personalment com a investigador del teatre de l'època i gran melòman de la música antiga, què esperaries d'aquestes ensalades?

JL: Possiblement que m'agradaren molt més que quan les he escoltades, perquè mai les he vist interpretades. No és un repertori habitual ni massa gravat. Que m'agradaren de la mateixa forma que m'agrada la posada en escena, m'agrada molt més —en el cas del *Tirant*— veure-ho, encara que siga una mínima posada en escena, com la de la cantant que interpreta en el disc del *Tirant*, perquè això no es troba en el cd, i això només és un detall subtil en un parell de moments. Eixe element espacial és molt important en l'execució, perquè falta una profunditat a l'escoltar la música en el CD. Aleshores tot això que tenen les ensalades, que no s'aprofite. Els músics demostraran el seu virtuosisme també en divertir-se, entretenir i passar-s'ho bé. La professionalitat és molt gran, però implica gran entusiasme, perquè les ensalades no siguen una cosa massa densa.

CM: M'agradaria que vegeres els assajos, que els explicares. Segurament treballaré amb màscares.

JL: A mi allò que m'agrada de Capella és l'esperit de risc que tens. Hi ha moments en què la música és tremendament solemne, la música és un entreteniment. Si estàs fent música litúrgica entenc que siga litúrgica, i així i tot potser la interpretem massa solemne. Però el 80% del repertori teu és un repertori on la música és un entreteniment, és gaudir els interprets i el públic. I si no aconseguixes transmetre això... Si ho convertim en massa solemne... És com el dia en què el *Misteri d'Elx* els intèrprets tinguen tanta disciplina que es convertesca en una representació hiperculta. Em preocuparé molt perquè està fet per a que els cantants s'ho passen bé, ho entenguen i transmetren. En el teatre passa, actors que no transmeten eixe gaudir... sinò que pateixen, i altres que fan que allò difícil sembla fàcil, com supose passa en les ensalades.

CM: Sí, perquè són molt complexes, amb tants canvis, tants conceptes, amb moments contrapuntístics en què hi ha un recitador...

JL: És un poc la idea, a mi m'agrada vore la cara, i si es veu que els intèrprets fan cara de patiment. M'agrada el concert on, independentment de la perfecció, el músic transmet que s'ho passa bé i gaudeix, encara que siga tremendament difícil. És igual que en el circ.

CM: Al respecte de la poca investigació que hi ha al voltant de la interpretació... té molt de sentit estudiar com anem a interpretar-la. Què penses tu que es pot fer de tots aquests treballs autoetnogràfics, dins de la investigació actual, és necessari que aquesta investigació no acadèmica obriga les portes a treballs d'este tipus, enriqueixen el món científic?

JL: Jo eliminaria la part no acadèmica. Des del meu camp d'estudi, el teatre, actualment el teatre a nivell d'investigació, tenim una sèrie d'eines per investigar, estudiar la recepció, per estudiar l'escenografia (fonts documentals, etc.). Tenim eines per reconstruir la història teatral, però hi ha un element complicadíssim que és el treball de l'interpret. L'actor/actriz, documentalment no tenim vídeos. El procés de direcció és un treball molt complicat, perquè el director té com objectiu posar en peu una obra, no escriure un llibre sobre com ho fa. Un tipus d'investigació científica que suposa la implicació de l'investigador. Pot haver algun director de teatre, com per exemple és Eugeni Barba amb un grup de teatre que fa una cosa molt antropològica i que ha publicat *varios* llibres, que facen açò, però llegint els seus llibres no em puc fer la idea de res, els llibres no em diuen res, són especulacions o figures retòriques. L'únic treball bo que conec és el d'una persona que va anar i va passar un any amb ell, i va assumir el paper d'ajudant de direcció i era el secretari d'actes del procés d'un muntatge. Llegint aquest treball t'enteres d'allò que a nosaltres realment ens interessa, per què, com. No sé si en música passa el mateix, però en teatre sí. Una gran part d'activitat teatral funciona a base d'imatges gràfiques i que no s'escriuen. Imagine que en música passa el mateix, que una gran part de l'activitat no s'escriu. Llegint algun llibre de compositors o eres molt expert o no t'enteres, i tampoc vas a allò que realment t'interessa. En teatre la línia d'investigació passa per treballar els actors, treballar els directors i entrar en el procés. I la línia a partir de la qual s'està avançant és des de l'etnogràfic, aconseguir informació, estudiar el procés de treball, com, i els resultats. Que el treball siga, com tu afirmes, etnogràfic o autoetnogràfic, doncs és relativament el mateix. Perquè la gent que no és de l'espectacle no acaba d'entendre que la gent que treballem per a l'escenari, siga musical o teatral, tenim una capacitat de desdoblament. Normalment la gent es queda sorpresa, però la gent del teatre són capaços d'estar dins i fora, saber qui s'està equivocant i qui no, i al

mateix temps estar interpretant. És a dir, tu ara mateix estàs exercint la feina de controlador del teu grup i d'interpret. I és possible? Doncs clar, és perfectament possible, que l'actor estiga interpretant i pensant en una altra cosa perquè té una capacitat de desdoblament, que això pugui fer —si eres honrat i et controles l'ego— pot tindre instruments suficients per a reflexionar sobre el que està fent amb un criteri interior però jugant amb el dins/fora. En teatre no és estrany ni gens particular, encara que la gent no ho entenga. Imagine que en altres terrenys com el de la interpretació musical o qualsevol del món de l'espectacle. És un procés de reflexió i obliga a canviar el codi, passar d'un registre verbal, a un registre formalitzat i això t'obliga a fer-te preguntes, a reflexionar i pot enriquir-te moltíssim.

CM: I sobretot a transparentar i aprofitar per a qui ve darrere, que puguin veure com ho va fer aquesta persona. Puga veure els problemes i pugui avançar.

JL: Això és una cosa molt honrada per la teua part, perquè estàs dient com ho estàs fent i molta gent prefereix no fer-ho perquè hi ha molta por a esta transmissió d'informació que sembla és reservada. És com un mag.

CM: Els intèrprets estan triats a dit i és gent amb molta experiència sobre l'escena i vull que cadascú assumisca el seu rol i aporte. Aprofitar-me de les seues experiències individuals i que siguen ells que em proposen i demanen si han de portar un barret o no.

JL: Això seria que entraren en la teatralitat de les ensalades i la teatralitat de la posada en escena. Que d'alguna forma assumisquen com a executants com ho farien millor, perquè l'espectador entenga el text. Però això és estar per damunt de l'execució estrictament musical i si el text queda difícil d'entendre, perquè hi ha un contrapunt molt complex, hi haurà que veure si se suprimeix el contrapunt, o l'interpreten els instruments, o deixar només una veu.

CM: La sort és que no està escrit com ho hem de fer i tenim tota la llibertat.

ANEXO 8: Modelo de entrevistas y encuesta con los actores

Presento aquí los modelos de encuesta y entrevista. Las entrevistas íntegras previas a los conciertos y las encuestas post concierto se pueden ver en <http://politube.upv.es/memberprofile.php?uid=29867> o en los vínculos del anexo 10.

MODELO DE ENCUESTA (post concierto)

Cuestiones que planteo a los músicos en la encuesta:

- ¿Te has divertido con la interpretación de las ensaladas? Valóramelo en una escala del 1 al 10.
- ¿Estás satisfecho con el resultado musical del conjunto? Expresa el nivel de satisfacción en una escala del 1 al 10.
- ¿Qué tres singularidades destacarías de esta versión de las ensaladas?
- Dime dos cosas crees que se podrían mejorar: 1) en cuanto a la parte musical; 2) respecto a la parte de disposición espacial o escénica.
- Dime alguna cosa qué cambiarías para mejorar el próximo concierto que ofreceremos en Praga.

Las preguntas que realizo a algunos asistentes al concierto son:

- Dime tres cosas que te haya transmitido este repertorio en directo.
- ¿Has tenido la sensación de que los músicos y el público se han divertido? Entre el 1 y el 10 qué nota tendrían los músicos y el público al respecto.
- ¿Qué nivel de excelencia ves en la interpretación de este repertorio? Valorar del 1 al 10.
- Valora del 1 al 10: 1) La disposición y actitud de los cantantes; 2) ídem de los instrumentistas; 3) el entorno donde se ha realizado el concierto.
- ¿Con qué te quedarías después de haber asistido a la actuación, con el resultado visual o sonoro?

MODELO DE ENTREVISTA (previa a los conciertos)

Entrevista con los cantantes y algunos instrumentistas³³¹ de los que participarán en el proyecto musical de las ensaladas. Hoy es el primer día de ensayos para Pau Ballester, David Antich e Ignasi Jordà, una lectura en mi casa durante el mes de mayo. Para los cantantes y Juan Manuel Rubio en junio de 2011.³³²

Pilar Esteban, mezzosoprano

José Hernández-Pastor, alto

José Pizarro, tenor

Jordi Ricart, barítono

Pau Ballester, percusión

David Antich, flautas

Jordi Comellas, viola *da gamba*

Ignasi Jordà, clave

Juan Manuel Rubio, zanfoña/ud/salterio

Como género musical las ensaladas han tenido diversos tratamientos interpretativos. Recordaremos todos que ya algunas de ellas las cantábamos en corales universitarias o coros *amateurs*. En el campo profesional existen dos opciones bien diferenciadas según la forma de interpretarlas, ya bien sea con o sin instrumentos.

De las cuatro ensaladas que vamos a interpretar con Capella de Ministrers una al menos no ha visto el disco en las últimas décadas (o nunca ha sido grabada, que lo desconozco), me refiero a *La Negrina* de Cárceres. *La Justa* ha sido

³³¹ La entrevista es genérica para todos ellos. Léanse y adáptense todas las preguntas y cuestiones en el caso de los instrumentistas, cambiando, en su caso, voz por instrumento. A algunos instrumentistas les adaptaré la entrevista. Para el caso particular de la música de tradición oral especialmente a Juan Manuel Rubio, por su vinculación a ese repertorio y su formación “no académica”, o para el importante elemento de la percusión, que como sabemos no está escrita en la partitura, a Pau Ballester.

³³² Como comenté en el cronograma de trabajo el primer concierto (Alcalá - 30 de junio), se ofrecerá con cuatro cantantes y cinco instrumentistas, los que detallo más el autor de esta tesis (excepto Jordi Comellas), que son a los que les hago esta entrevista.

grabada en varias ocasiones y de *La Trulla* yo al menos conozco un par de registros. De *La Viuda* de Flecha sólo conozco una grabación. Me refiero en concreto a los siguientes cedés:

La Justa

- Jordi Savall con Hesperion XX (Astrée ES9961) en 1987, en el que participaba un nutrido grupo instrumental junto al Studium Musicae de Valencia y como solistas Figueras, Robson, Cabero y nuestro amigo Jordi Ricart. Los textos que acompañan al disco son de Maricarmen Gómez Muntané.
- La Colombina con Kiehr, Cavina, Benet y Cabré (ACC 10103) de 1994, en una versión para cuarteto vocal *a capella*. Textos del disco de Josep Maria Gregori.
- Philip Pickett con el New London Consort (L'Oiseau-Lyre PY925) de 1997. Con Palacios, Robson, King, Cornwell y Grant y un nutrido grupo instrumental. Los textos que acompañan al disco son de Keith McGowan. Incluye un breve texto sobre *The use of instruments in the ensaladas*.
- La Stagione Armonica – L'Amoroso con Sergio Balestracci (CPO 777070-2) de 2005, sin solistas vocales y con coro acompañado de instrumentos de época. Textos del mismo director.

La Trulla

- Jordi Savall con la Capella Reial de Catalunya y un grupo de instrumentos y de cantantes, donde está también Jordi Ricart (Astrée E8723) del año 1990. Textos que acompañan al disco de Josep Maria Gregori.
- La Colombina con Andueza, Hernández-Pastor, Benet y Cabré (Harmonia Mundi K617 HM82) de 2009. El propio Josep Cabré firma los textos del disco en los que argumenta su versión a cuatro

voces por el “carácter cortesano y de cierta intimidad que requieren estas ensaladas, encontrando equilibrio con la sobriedad, que no austeridad, de una interpretación a cuatro voces”.

La Viuda

- King’s Singers con The Harp Consort bajo la dirección de Andrew Lawrence-King en una grabación para BMG realizada en 1999 y con textos del propio director.

Ante este preámbulo te pregunto ¿cómo te sientes mejor interpretando las ensaladas y cuál es tu visión al respecto de la incorporación de coro o instrumentos?

En las partituras que os pasé para el proyecto con Capella de Ministrers incluí copia del facsímil de cada voz. Creo que podría ayudarte y complementar la información musical de la edición Gómez Muntané (2008). ¿Cómo has realizado el trabajo de lectura de estas ensaladas? ¿Qué me dices respecto a la voz en este repertorio? ¿Y respecto al texto?

No quiero asustarte desde el primer día de ensayos, porque hay mucha música que asimilar, pero seguro sabes de mis intenciones de dar un paso más allá de la propia música e intentar mostrar, con una puesta en escena (y la memorización de algunos fragmentos), una visión distinta de lo que sería el repertorio. Sabemos de las costumbres de la corte valenciana del XVI, que bien podemos verlas reflejadas en *El Cortesano* de Milán. ¿Cómo crees que sería la interpretación de las ensaladas en ese teatro del *Palau Reial* de Valencia? ¿Cómo crees que podemos transmitir eso al público de nuestro tiempo?

Ahora me gustaría que hablásemos un poco sobre Capella de Ministrers y mi forma de trabajar. Cada uno de vosotros tiene un plan de ensayos y conciertos que nos llevará, al menos, hasta mayo de 2012. He procurado que los cantantes

seáis siempre los mismos en estas ensaladas porque el proceso de aproximación al repertorio lo veo fundamental y sobre todo si se quiere algo concreto de una nueva interpretación. ¿Cómo vives y entiendes “mi” proceso de ensayos para llegar al concierto o al disco?

¿Cómo asimilas “mi estilo” sin dejar de un lado el tuyo propio? ¿Eres el mismo cantante conmigo que cuando haces repertorios parejos con otros directores o agrupaciones?

Vamos a hacer una pregunta trampa, porque ahora de las ensaladas hay casi nada, pero cuando acabe el primer concierto pretendo que me cuentes si realmente fue como pensabas ¿qué esperas de estas ensaladas con Carles Magraner y Capella de Ministrers?

Sabes que estoy realizando una tesis en torno al proceso de interpretación de las ensaladas de Flecha y Cárceres, éste proyecto. Qué opinas sobre la incorporación del estudio en el campo musical de nuevas propuestas científicas como este trabajo autoetnográfico.³³³

³³³ No detallo por escrito todo el proceso de la tesis ni su contenido pero es evidente que se lo contaré a cada uno de los músicos en el momento de la entrevista.

ANEXO 9: Mi diario de campo. Diario del proceso de ensayos, conciertos y grabaciones de las ensaladas. Copia de la tesis en formato digital. Programas de concierto, críticas y documentación.

En PDF adjunto en DVD se escanea mi diario de campo y una copia de esta tesis en formato digital.

Documentación

- Programas de concierto
- Mi diario de campo
- Críticas a conciertos y discos de las ensaladas
- Tesis digitalizada

ANEXO 10: Documentos audiovisuales y artísticos (grabaciones de entrevistas, ensayos y conciertos)

Todos los materiales audiovisuales se pueden ver en el repositorio de la UPV *politube*,³³⁴ sitio web <http://politube.upv.es/memberprofile.php?uid=29867>. La calidad de los mismos está condicionada al límite de 300MG por vídeo que permite ese repositorio. En todo caso para aquellos de larga duración he optado por fragmentarlos en partes para no perder excesiva calidad de sonido o imagen.

Ensayos y conciertos³³⁵

- Ensayo 1 - Almussafes 20 de mayo de 2011 (4 músicos)
E1³³⁶ *Audiovisual del ensayo* <http://politube.upv.es/play.php?vid=51560>
- Ensayo 2 - Valencia 27 de junio de 2011 (9 músicos)
- Ensayo 3 - Valencia 28 de junio de 2011
- Ensayo 4 - Valencia 29 de junio de 2011
E234 *Audiovisual de los ensayos*
<http://politube.upv.es/play.php?vid=51551>
- Ensayo 5 (Prueba acústica) - Alcalá 30 de junio de 2011
E5 *Audiovisual del ensayo* <http://politube.upv.es/play.php?vid=51557>
- **Concierto 1** - Alcalá 30 de junio de 2011
C1 *Audiovisual del concierto* <http://politube.upv.es/play.php?vid=51536>
- Ensayo 6 (Prueba acústica) - Praga 25 de julio de 2011
E6 *Audiovisual del ensayo* <http://politube.upv.es/play.php?vid=51502>

³³⁴ Según la normativa expuesta en el repositorio de la UPV, los vídeos alojados en *politube* están sujetos al régimen de gestión de derechos de autor vigente en España, por el cual el autor de los mismos restringe su uso, exclusivamente destinado a esta investigación académica.

³³⁵ Las grabaciones se pueden ver direccionándose al correspondiente vínculo de *politube*.

³³⁶ Las abreviaturas indican la referencia del vídeo en *politube* para quien acceda sin hipervínculo y para facilitar la localización de cada audiovisual en el repositorio.

- **Concierto 2** - Praga 25 de julio de 2011
C2 Audiovisual del concierto <http://politube.upv.es/play.php?vid=51548>

- Ensayo 7 - Valencia 31 de julio de 2011 (nuevos instrumentos)
- Ensayo 8 - Valencia 1 de agosto de 2011 (todos)
- Ensayo 9 - Valencia 2 de agosto de 2011
- Ensayo 10 (Prueba acústica) - Peñíscola 3 de agosto de 2011
E789/10 Audiovisual de los ensayos
<http://politube.upv.es/play.php?vid=51581>

- **Concierto 3** - Peñíscola 3 de agosto de 2011
C3a Audiovisual del concierto (I parte)
<http://politube.upv.es/play.php?vid=51549>
C3b Audiovisual del concierto (II parte)
<http://politube.upv.es/play.php?vid=51550>

- **Concierto extraordinario** - Valencia 14 de octubre de 2011
CEa Audiovisual del concierto (I parte)
<http://politube.upv.es/play.php?vid=51584>
CEb Audiovisual del concierto (II parte)
<http://politube.upv.es/play.php?vid=51585>

- Ensayo 11 - Valencia 19 de diciembre de 2011 (y ensayo general)
E11a Audiovisual de los ensayos en Colegio Luis Vives
<http://politube.upv.es/play.php?vid=51586>
E11b Audiovisual ensayo general en El Patriarca
<http://politube.upv.es/play.php?vid=51587>

- **Concierto 4** - Valencia 20 de diciembre de 2011
*C4 Audiovisual del concierto*³³⁷
<http://politube.upv.es/play.php?vid=51582>

³³⁷ La grabación completa de este concierto se puede ver en el anexo 11.

Grabaciones de entrevistas³³⁸

- Honorio Velasco
 - I EH1 <http://politube.upv.es/play.php?vid=51745>
 - II EH2 <http://politube.upv.es/play.php?vid=51741>

- Fernando Hernández
 - I EF1 <http://politube.upv.es/play.php?vid=51614>
 - II EF2 <http://politube.upv.es/play.php?vid=51615>

- Carles Magraner
(EM1)³³⁹ <http://politube.upv.es/play.php?vid=54272>

- Mari Carmen Gómez Muntané
 - I EG1 <http://politube.upv.es/play.php?vid=51533>
 - II EG1 <http://politube.upv.es/play.php?vid=51534>
 - EC1 *Comentarios a la entrevista* <http://politube.upv.es/play.php?vid=51509>

- Josep Lluís Sirera
 - ES1 <http://politube.upv.es/play.php?vid=51535>
 - EC2 *Comentarios a la entrevista* <http://politube.upv.es/play.php?vid=51510>

- Eva Narejos
 - I EN1 <http://politube.upv.es/play.php?vid=51488>
 - II EN2 <http://politube.upv.es/play.php?vid=51498>

- Ferran Adrià
 - I EA1 <http://politube.upv.es/play.php?vid=51595>
 - II EA2 <http://politube.upv.es/play.php?vid=51596>

³³⁸ Las entrevistas se pueden ver direccionándose al correspondiente vínculo de *politube*.

³³⁹ La transcripción de la entrevista está en el cuerpo de la tesis.

- Entrevistas con los actores (cantantes e instrumentistas)

ET1 Pilar Esteban, mezzosoprano	http://politube.upv.es/play.php?vid=51525
ET2 José Hernández-Pastor, alto	http://politube.upv.es/play.php?vid=51520
ET3 José Pizarro, tenor	http://politube.upv.es/play.php?vid=51499
ET4 Jordi Ricart, barítono	http://politube.upv.es/play.php?vid=51490
ET5 Pau Ballester, percusión	http://politube.upv.es/play.php?vid=51532
ET6 David Antich, flautas	http://politube.upv.es/play.php?vid=51496
ET7 Jordi Comellas, viola <i>da gamba</i>	http://politube.upv.es/play.php?vid=51489
ET8 Ignasi Jordà, clave	http://politube.upv.es/play.php?vid=51500
ET9 Juan M. Rubio, zanfoña/ud/salterio	http://politube.upv.es/play.php?vid=51523
ET10 William Dongois, <i>cornetto</i>	http://politube.upv.es/play.php?vid=51512
ET11 Lixsania Fernández, viola <i>da gamba</i>	http://politube.upv.es/play.php?vid=51514
ET12 Elías Hernandis, sacabuche	http://politube.upv.es/play.php?vid=51511
ET13 Juan Carlos de Mulder, vihuela	http://politube.upv.es/play.php?vid=51513

Grabaciones de encuestas post concierto de Alcalá de Henares³⁴⁰

- Músicos

M1 Pau Ballester	http://politube.upv.es/play.php?vid=51508
M2 Ignasi Jordà	http://politube.upv.es/play.php?vid=51506
M3 Juan Manuel Rubio	http://politube.upv.es/play.php?vid=51507

- Público

A1 Asistente 1	http://politube.upv.es/play.php?vid=51503
A2 Asistente 2	http://politube.upv.es/play.php?vid=51504
A3 Asistente 3	http://politube.upv.es/play.php?vid=51505

³⁴⁰ Las encuestas se pueden ver direccionándose al correspondiente vínculo de *politube*.

Otras grabaciones audiovisuales

- Lectura TFM - Valencia 28 de septiembre de 2011
TFM <http://politube.upv.es/play.php?vid=51355>
- Congreso Interdisciplinar - Valencia 14 de octubre de 2011
CO1 Josep Lluís Sirera <http://politube.upv.es/play.php?vid=51589>
- Congreso Interdisciplinar - Valencia 14 de octubre de 2011
CO2 Curso de danza <http://politube.upv.es/play.php?vid=51588>
- Máster UAB - Barcelona 3 de noviembre de 2011
MAS <http://politube.upv.es/play.php?vid=51583>
- Grabación disco - Requena 13, 14 y 15 de enero de 2012
CD1 <http://politube.upv.es/play.php?vid=51590>
CD2 <http://politube.upv.es/play.php?vid=51591>
CD3 <http://politube.upv.es/play.php?vid=51592>
- Grabación videoclip - Valencia 16 de enero de 2012
VID1 <http://politube.upv.es/play.php?vid=51556>
VID2 <http://politube.upv.es/play.php?vid=51558>
VID3 <http://politube.upv.es/play.php?vid=51559>
- Entrevistas documentación – Valencia 6 de agosto de 2012
EDE1 <http://politube.upv.es/play.php?vid=54438>
EDE2 <http://politube.upv.es/play.php?vid=54439>

ANEXO 11: Presentación resumen en formato audiovisual

En DVD adjunto y en el repositorio *politube*

<http://politube.upv.es/play.php?vid=52251> (PR1 I parte)

<http://politube.upv.es/play.php?vid=52255> (PR2 II parte)

<http://politube.upv.es/play.php?vid=53190> (PR3 III parte)

se presenta el resumen audiovisual de todo el proceso, con comentarios del autor a entrevistas, encuestas, ensayos y conciertos. Reflexiones que complementan lo escrito en esta tesis. En el resumen aparecen tres tipos de texto: el primero al pie de página con las preguntas realizadas o información sobre el acto en concreto; el segundo en la parte superior de la página con citas entrecuadradas de los actores; el tercero en la parte central, reflexiones del autor de esta tesis sobre las aportaciones de los entrevistados, los ensayos, los conciertos, etc.

También se adjunta un DISCO y un DVD que contienen:

DVD

- Concierto de Valencia el 20 de diciembre de 2011 (El Patriarca)
- Videoclip grabado en La Lonja de Valencia

El videoclip se puede ver también en <http://politube.upv.es/play.php?vid=52174>

CD

- *Batailla en Spagnol*. Ensaladas de Flecha y Cárceres

ANEXO 12: La danza en la Corte del Duque de Calabria. Entrevista con Eva Narejos

La entrevista íntegra se puede ver en el repositorio *politube*.

<http://politube.upv.es/play.php?vid=51488> (EN1 I parte)

<http://politube.upv.es/play.php?vid=51498> (EN2 II parte)

MODELO DE ENTREVISTA³⁴¹

Entrevista con Eva Narejos. Especialista en danza del Renacimiento y del Barroco y que ha formado parte de las compañías de danza Esquivel, Barroc-Ballet (Teresa Alves) y Erregelak (Peio Otano) y colaborado con numerosas agrupaciones de música antigua. Es profesora de Danza del Renacimiento en el curso de Música Antigua de Guadassuar y participa en el Seminario que se organiza en torno a la música, el arte y el espectáculo cortesano en el Renacimiento, dentro del festival Música, Historia y Arte en la Universidad de Valencia (días 14 y 15 de octubre de 2011).³⁴² Podemos empezar con un pregunta directa: ¿qué es para ti una ensalada?

Este taller que realizas en torno a la panorámica del siglo XVI, según nos dices “se centra de manera particular en la Corte Valenciana de los Duques de Calabria, donde prácticamente nos encontramos con una reproducción de estilo cortesano italianizante. El repertorio de danzas escogido representa estas correspondencias e influencias entre las nobles casas españolas e italianas. De hecho Cesare Negri, el célebre maestro de danza milanés dedicó su tratado *Nuove Inventioni di Balli* a su Majestad Felipe III en 1604”. Para ello dices que “nos serviremos de dos publicaciones coetáneas, el Cortesano de Castiglione y Luis Milán, editados en Urbino 1528 y Valencia 1561. La traducción que realizó Boscán del original de Castiglione llegó a España en 1534, lo que prueba la

³⁴¹ La entrevista se hizo antes de iniciar un taller de danza del Renacimiento en torno a la corte de los duques de Calabria, el día 15 de octubre de 2011 en la Capella de la Sapiencia de la UV.

³⁴² Información en el folleto que se adjunta en anexo 9.

persistencia del carácter humanista que organizaba la vida de las cortes españolas del siglo XVI”.³⁴³

Carles Mas, en su artículo de Nasarre (1998: 145-160) nos refiere a diversas fuentes donde se citan danzas que se practicaban en la Corona de Aragón, entre ellas algunos romances anónimos o documentación en torno a un manuscrito de Cervera de 1496, que sugieren una tradición de notación coreográfica en Cataluña única en sus características y que se desarrolló al menos durante los siglos XV y XVI. Háblame sobre las danzas que se practicaban en la corte del Duque de Calabria, en la Valencia del siglo XVI. ¿Serían similares a las que se practicarían en toda Europa, desde Borgoña a Nápoles o por el contrario mantendrían aun unas características territoriales propias?

Dionisio Preciado planteaba la posibilidad de la representación de las ensaladas con “mimos que visualicen sus gestos y ademanes” (Preciado, 1987:3), haciendo una comparación con lo que sería la *commedia armonica* italiana de Orazio Vecchi. ¿Cuál es tu opinión al respecto y cómo crees que sería la incorporación de la danza en estas ensaladas de Flecha y Cárceres? Sobre todo en *La Trulla*, donde se hace una referencia expresa a bailar una pavana y una gallarda. En cuanto a la interpretación de la pavana, Arbeu en su *Orchesography* (1589) nos marca un ritmo de blanca seguida de negra/negra. Sin precisar el tempo incluso lo compara con la baja danza. ¿Cómo podemos determinar el tempo de estas obras, incluso el de las gallardas? ¿Cómo puede influir el tempo de la danza en el tempo de la interpretación musical?

Es curiosa la referencia del texto de esta ensalada cuando se dice que “Blas de Lerena podrá bailar la *gallarda nueva*”, a la que evidentemente precederá una pavana. Giuseppe Fiorentino (2009: 247) nos relata en las conclusiones del capítulo de su tesis doctoral sobre la pavana ternaria española que: “1) las pavanas ternarias del repertorio español basadas en el esquema de folía son en realidad unas gallardas en todos sus aspectos; 2) en la península Ibérica se produjo una

³⁴³ Según Eva Narejos en el folleto explicativo del Taller de Danza para el Seminario del Festival que se adjunta en anexo 9.

confusión terminológica por la que se denominó pavana a una forma específica de gallarda; 3) esta confusión se produjo durante la primera mitad del siglo XVI en el ambiente literario-musical relacionado con la corte virreinal del Duque de Calabria en Valencia; 4) la ensalada *La Trulla*, donde se encuentra *¡Sus, sus, no más dormir!* es anterior a las fuentes españolas impresas de música instrumental; 5) el modelo musical que utiliza el esquema en las gallardas (o “pavanas ternarias”) es de procedencia italiana; y 6) gracias a los contactos del duque de Calabria con Italia, la corte valenciana tuvo un papel determinante en la introducción de dicho modelo, así como de la pavana y la gallarda, en la península Ibérica”.

Es curiosa y moderna la denominación de gallarda por parte de Cárceres de este fragmento: “después de haber comparado el repertorio español con los repertorios francés e italiano, no queda ninguna duda sobre las pavanas ternarias: Cabezón, Pisador y Valderrábano se equivocaban calificando como pavanas a unas gallardas, mientras que Cárceres es el único compositor español que nombró correctamente esta danza. En los apartados siguientes intentaré averiguar cuándo ocurrió en España la confusión entre los nombres de las danzas; este objetivo no puede ser alcanzado sin establecer el período de composición de *La trulla* y *¡Sus, sus, no más dormir!*, único ejemplo de gallarda de ese género en fuentes españolas que no es nombrada pavana” (Fiorentino, 2009: 290).

Y es que es muy interesante todo lo que nos aporta Giuseppe Fiorentino en su investigación sobre *La Trulla* y que tanto nos afecta en el terreno de la danza o la interpretación. En concreto las referencias que hace del tratado de Arbeau (1589). “Arbeau habla de la pavana española en dos puntos distintos de su tratado proporcionando algunas informaciones interesantes para reconstruir la historia de esta danza y de su esquema armónico. La primera vez que Arbeau cita la *Pavane d’Espagne* lo hace en el folio 33r de su tratado, después de haber explicado a su discípulo Capriol como se danza la pavana “estándar”. Capriol se queja de que *esta danza de pavana es demasiado grave y pesada para que se baile en una sala a solas con una chica joven*. Efectivamente, la coreografía básica de la pavana es

extremamente estática, ya que consta de la continua repetición de un esquema de pasos muy sencillos: dos pasos simples (primeros cuatro compases) y un paso doble (otros cuatro compases) que los bailarines tienen que ejecutar primero en el sentido de marcha (sección “a”), y después retrocediendo y volviendo sobre sus pasos (repetición de “a”). La observación de Capriol es típica de los “jóvenes” que critican las danzas de los “viejos”.

Efectivamente, la pavana empezó a desaparecer de las colecciones de música a finales de los años 80 del siglo XVI y el mismo Arbeau poco antes había afirmado que la pavana “no ha sido arrinconada ni puesta fuera del uso del todo”. Arbeau contesta a la observación de Capriol sobre la lentitud de la pavana diciendo que “a veces los músicos la ejecutan menos pesadamente y con un *tactus* más rápido [...], llamándola *Passe meze*”. Esta frase es muy importante para el estudio de la relación entre la pavana y el *passamezzo*, que en la segunda mitad del siglo XVI suplanta a la pavana en las colecciones de danzas italianas. Después Arbeau pasa a describir la *Pavane d’Espagne*:

Los instrumentistas nos han traído, hace poco tiempo, una [pavana] que se llama *Pavane d’Espagne* que se baila con pasos divididos y con variedad de gestos [...]. Algunos danzantes dividen el paso doble que sigue a los dos pasos simples y en vez del paso doble que comprende sólo cuatro compases con cuatro semibreves, ellos introducen ocho mínimas o dieciséis semimínimas: así que realizan muchos más pasos, pasajes y adornos que encajan dentro del mismo compás y dentro de las mismas secciones de la música; tales divisiones de pasos y los movimientos ligeros de los pies moderan la gravedad de la pavana.

Arbeau proporciona unas informaciones muy interesantes sobre la introducción y difusión de la *Pavane d’Espagne* en Francia. Cuando Arbeau escribía su tratado, la *Pavane d’Espagne* era todavía una novedad en Francia, ya que había sido introducida hacía poco tiempo. En realidad sabemos que la pieza aparece por primera vez en Francia en una fuente fechada en 1565 (en la *Breve et facile instruction* de Le Roy), o sea 20 años antes de la publicación de la *Orchésographie*. Sin embargo, según las palabras de Arbeau, la pavana española

no ha sido introducida en Francia por un autor o un compositor en particular, sino por los *joueurs d'instruments*, o sea por los instrumentistas o músicos prácticos especializados en el repertorio de danzas recreativas, que en el caso de las pавanas solían ser instrumentistas de *haulbois & saquebouttes*. El papel de los músicos prácticos en la transmisión de la música antigua es poco conocido debido al hecho de que la transmisión debía de tener lugar sin uso de la escritura o a través de medios perecederos como folletos o apuntes personales.

Sin embargo, los ministriles que tocaban instrumentos de viento metal y viento madera con lengüeta, gozaban de una gran movilidad en la época, sobre todo aquellos que trabajaban en alguna corte y tenían que seguir los desplazamientos de sus señores por motivos diplomáticos o bélicos. Tal como sugiere Arbeau, “los ministriles tuvieron que tener un papel fundamental en la transmisión entre Italia, Francia y España del repertorio de danzas, que a veces no sigue el mismo camino que las fuentes escritas” (Fiorentino 2009: 336 y ss.).

Visto todo lo que nos aporta Arbeau, ¿crees que se ha investigado lo suficiente al respecto para poder hacer una análisis de los distintos tipos de danza aplicables a la pavana ternaria, la pavana española o a la gallarda?

¿Cuál sería tu propuesta para presentar al público actual las ensaladas?
¿Crees necesaria una puesta en escena? ¿De qué tipo?

De Baldassare Castiglione en su libro *Il Cortegiano* publicado en España en 1534, en traducción de Juan Boscán, leemos:

¿No veis vos que de todos los ejercicios alegres y cortesanos que dan lustre al mundo, la principal causa son las mujeres? ¿Quién trabaja en saber danzar y bailar con gracia sino por ellas? ¿Quién se da a tañer y cantar bien sino por contentallas? ¿Quién compone buenos versos, a lo menos en lengua vulgar, sino por declarar aquellos sentimientos que los enamorados padecen por causa dellas? (Boscán, 1994: 414).

Javier Suárez-Pajares nos relata lo siguiente, en sus notas al disco *La Spagna* de Capella de Ministrers:³⁴⁴ “Pero no sólo los hombres, por atraerse las atenciones y favores de las mujeres, debían ejercitarse en el tañer, el cantar y el bailar; las mujeres, para resultar atractivas tenían que participar a su manera en estos entretenimientos corteses creando un elemento de reciprocidad necesario para el funcionamiento del nuevo sistema de amor cortés divulgado en el Renacimiento:

Y así en el danzar no querría vella con unos movimientos muy vivos y levantados, ni en el cantar o tañer me parecería bien que usase aquellas diminuciones fuertes y replicadas que traen más arte que dulzura (...) Por eso, si alguna vez le dixeren que dance o taña o cante, debe esperar primero que se lo rueguen un poco y, cuando lo hiciere, hágalo con un cierto miedo, que no llegue a embarazalla, sino que solamente aproveche para mostrar en ella una vergüenza natural de mujer de casta, la cual es contraria de la desvergüenza. (Boscán, 1994: 354).

En esto de estar al día en materia de danza, allá por la segunda mitad del siglo XVI, nadie como Fabritio Caroso, maestro bailarín, que se movía entre las más aristocráticas familias italianas de la época como los Medici, los Gonzaga, los Sforza, los d’Este y también los virreyes españoles de Nápoles. Caroso publicó varios libros entre los que destaca *Il ballarino* de 1581”.

Estamos preparando contigo un videoclip para la presentación audiovisual de las ensaladas con la pavana y la gallarda de *La Trulla*. Cómo crees que podemos transmitir estas sensaciones en 5 minutos de vídeo y cómo le podemos aportar modernidad a esa producción audiovisual. ¿Qué pretendes realizar con ella y qué imagen quieres transmitir al público?

³⁴⁴ *La Spagna*, Danzas del Renacimiento español. CDM 0718.

TRANSCRIPCIÓN

Carles Magraner (CM): Estando tu presente en el ensayo de las ensaladas, con Pilar Esteban y José Hernández, enseñándoles la coreografía de la pavana, hiciste un comentario refiriéndote a las ensaladas y afirmando que era algo así como 'la comedia del arte'. Entonces, ¿qué es para ti una ensalada, cómo ves este género musical y teatralmente?

Eva Narejos (EN): Si nos centramos en si deberían escenificarse o no, pienso que en la época si hubiera habido un momento en que eso hubiera pasado realmente estaría documentado. Entonces, creo que ya que se trata de un género musical donde hay tanta variedad de estilos, de idiomas, parece como que surge de forma natural el querer dramatizarlo. Pienso que hacerlo como trabajo experimental podría ser interesante, pero a la hora de hacer una dramatización escénica me parece que ya que la ensalada se mueve más dentro de un círculo cortesano, de la idea de ciudad urbana, pienso que no debería representarse en realidad, sino enfatizar este aspecto literario, dramático, del gesto. Me gustaría hacer un comentario en el sentido que un cortesano, un noble, tiene ciertas normas estrictas de comportamiento. La idea de urbanidad surge en esta época, y es como que estaban limitados físicamente a realizar ciertos gestos espontáneos, o ciertas expresiones. Entonces el hecho de que insertemos en esta forma musical aspectos teatrales da pie a que el intérprete exprese mucho más esto que realmente no puede hacer en la vida cotidiana.

CM: Es como que no existe el teatro en la ensalada, es más como una proyección de una vida cotidiana dentro de una ensalada. ¿Y la danza cómo la ves? Yo creo que sí, aunque no se teatralizase, sí se bailaba, se improvisaba. Tengo la sensación, aunque no esté documentado, de que sí se haría. Por eso pensaba la parte importante que tiene la danza en las ensaladas, sobretudo en La Trulla, ¿Cómo la ves la danza en las ensaladas, y en concreto en ésta?

EN: Realmente la danza en este período es un recurso en el que todos son espectadores e intérpretes al mismo tiempo. El cortesano ve, baila, no está la idea de profesionalización de la danza, por lo tanto es algo que está dentro de la educación. Cuando se escucha una música todo el mundo sabe cómo se baila, no hay una preparación expresa previa para saber cómo se baila.

CM: Pasa como ahora. Todos sabemos bailar un pasodoble sin una preparación previa. En un momento de mi vida conocí a Carles Mas, que conocerás pues una de las personas que han sentado cátedra histórica, él, Ana Yepes, referentes. Leyendo un artículo que publicó, de lo poco a lo que he podido acceder de danza histórica, centrado sobretudo en la Corona de Aragón, en un artículo titulado “La baja danza en la Corona de Aragón”, me quedé sorprendido al ver que se había investigado sobre este tema, y que él tuviese un trabajo de investigación sobre un manuscrito de Cervera del siglo XV en el que se explica cómo se bailaba la baja danza de la Corona de Aragón. Lo que manifiesta es que había una forma de bailar específica en este territorio, aunque la pregunta es de perogrullo, pues conocemos las influencias italianas que había en la corte del duque de Calabria. ¿Cómo se rompe toda esta tradición de bailar en la Corona de Aragón para adoptar esta manera de bailar italiana? ¿Habría algo de singular en las danzas autóctonas reflejado en la corte del Duque de Calabria, o aquello se borró de golpe con la llegada de esa forma de bailar y de hacer italiana?

EN: En cuanto al manuscrito de Cervera, observándolo vemos como este manuscrito se separa de la tradición tratadística en el sentido que hay un sistema de notación único, curioso, en el que se reflejaron estas danzas, sin embargo vemos que enlazan con una tradición en verdad europea, no llegan a separarse del repertorio dancístico. Se podría decir que hay como un eje francés, borgoñón o italiano, con un trasvase de repertorio, pero realmente España con este manuscrito de Cervera y algunos otros documentos, como el manuscrito localizado en una biblioteca de Salamanca, donde también vemos que hay enlaces con este eje italofrancés y español. Por lo tanto vemos cómo hay algo común. La baja danza de Castilla por ejemplo, es un poco la excusa que vamos a encontrar para enlazar ese eje italofrancoespañol, incluso en Inglaterra.

CM: Cuando hablamos de esta danza, yo me preguntaba si quedaba algo de música, pues el siglo XV fue muy potente. Las influencias italianas llegaron aquí, como la pavana, y con la Trulla se introduce el concepto de gallarda, que es lo mismo pero con denominación italiana. Hablando de la posible representación de las ensaladas con el profesor Sirera, me comentaba la gestualidad en la representación escénica, que podemos intuir en alguna de las escenas que aparece en las ensaladas. Me explico, con un ejemplo barroco. Sabemos que en el barroco francés cuando se saca un pañuelo o cuando se hace un gesto significa un guiño al público para que éste sepa que se está

haciendo una declaración de amor o un engaño. Es esta gestualidad implícita que lleva el teatro. ¿En la danza existe lo mismo? ¿Existen referentes que atestigüen que en estas danzas renacentistas existiesen estos gestos que implicasen un nivel de comunicación no verbal entre el público y los intérpretes?

EN: Ciertamente la danza es una especie de retórica, una conversación. Sí lo hay. Pues estamos relacionando cuerpos en el espacio y realmente la relación espacio-temporal está ahí, y la metáfora de la conversación también está implícita. No sé si es eso a lo que te refieres.

CM: Me refiero a gestos determinados como por ejemplo si un danzante hace un gesto y ello significa que empiece la música. Es decir, si existe un código que de alguna manera esté establecido y que comunique con el público o los músicos.

EN: Claro, siempre refiriéndonos a los códigos cortesanos entiendo. El inicio estaría con la reverencia, en la que preparas tu cuerpo para bailar, invitas, honoras. Todo este matiz para el inicio, después hay un desarrollo en el que está esa metáfora de la conversación con la persona con quien bailas, me refiero a si ofrezco la mano derecha sabemos cuáles son los movimientos que tenemos que hacer, o la reverencia final para dar una conclusión. También dentro del estilo italiano nos encontramos en el siglo XV más referencias pantomímicas, donde encontramos danzas que por ejemplo, pues la *gelosia* donde hay una dama y cuatro varones que se van repartiendo durante toda la coreografía a la dama y giran entorno a ella celosos, pero eso en el repertorio italiano.

CM: Por qué en España tampoco hay ningún tratado específico sobre eso?

EN: En España en el siglo XV encontramos manuscritos como este de Cervera o el de Salamanca, pero es cierto que hay un vacío hasta que se ordena traducir el tratado de Negri, lo que quiere decir que esta tradición se mantiene en España, y a partir de ahí podemos hablar de que se genera un lenguaje específico español, a partir de la traducción de Negri, pero entramos ya en el siglo XVII, hablando de Esquivel, etc. y otro tipo de danzas.

CM: Leyendo el tratado Orchésographie, es curioso cuando él habla de la pavana, dice que se hace lenta y los músicos la convierten en más rápida, en passamezzo. Los músicos

cambiamos el ritmo al interpretar esta música si lo sabemos. Es curioso lo que allí se dice por los músicos. ¿Por qué los de la danza y la música no nos ponemos más de acuerdo y hablamos de tempos e interpretación?

EN: Se trata de poner en movimiento lo que se está interpretando. Hay grupos que intuitivamente se acercan a una versión óptima de lo que se baila. Aunque hay muchas versiones diferentes. Un *tactus* se percibe de una manera ante la partitura y otra en movimiento. El bailarín subdivide. A cada pulso de una baja danza el bailarín tiene que dar dos pasos.

CM: Yo nunca he experimentado eso.

EN: Generalmente yo trabajo con música en directo y tengo la sensación de que el bailarín subdivide, sobre todo en la pavana. Cuando hablamos de la gallarda encontramos también el *tourdion*, una gallarda más rápida, con pasos más pequeños, donde el bailarín no podrá subdividir tanto. Los tempos de las gallardas son demasiado rápidos cuando se interpretan.

CM: Una vez toqué y grabé canciones de Negri, sin poder experimentar antes en el mundo de la danza, pero sí creo que hay un mundo abierto a la investigación, a que alguien las clasifique y pueda determinar si la baja danza tiene que ir a la mínima, porque este era el tempo de la época, pues creo que con los tratados que tenemos y la cantidad de música que tenemos seguro que se puede hacer. ¿Podemos anticipar un poco la intención que tenemos con La Trulla? Ese hecho histórico en el que se denominó gallarda a la pavana ternaria en España por primera vez.

EN: Ofrecerán una panorámica amplia y exacta si las representamos. Me parece un aspecto adecuado bailarlas. Ya que hablamos de un ámbito cortesano me gustaría que los mismos intérpretes fuesen quienes bailasen, los cantantes. Crear una dramatización y transmitir la idea de que los propios cortesanos eran quienes bailaban.

ANEXO 13: Ensaladas y gastronomía. Entrevista con Ferran Adrià

La entrevista íntegra se puede ver en el repositorio de la *Universitat Politècnica de València* *politube*. <http://politube.upv.es/play.php?vid=51595> (EA1 parte I) y <http://politube.upv.es/play.php?vid=51596> (EA2 parte II).

MODELO DE ENTREVISTA³⁴⁵

Entrevista con Ferran Adrià, considerado por *El País* como “el mejor cocinero del mundo” y calificado por *The New York Times* como el padre de la “Nueva *nouvelle cuisine*”. La revista *Time* lo incluyó en su lista de “Los 100 personajes más influyentes del mundo” y *Le Monde* lo bautizó como “el alquimista que revoluciona el arte culinario desde su restaurante”, creador de *El Bulli* donde desde 1997 se mantiene en lo más alto de la gastronomía internacional con sus tres estrellas de la *Guía Michelin*. Mejor Chef y Mejor Restaurante del mundo según *The Restaurant Magazine*, Premio Silver Spoon de *Food Arts*, *Clé D’Or* de la Gastronomie por la guía *Gault & Millau*. Éstos son sólo algunos de los reconocimientos que tu trabajo ha recibido.

Hace meses contacté contigo para pedirte un texto que acompañase las ensaladas que presento ahora del Renacimiento español. Antes que nada me permito explicarte por qué Ferran Adrià en un proyecto de disco y concierto de música renacentista española.

Cocina y arte.

Ya conocemos incluso las aficiones de Leonardo da Vinci por la cocina (se dice de él que fue el creador de la *nouvelle cuisine* –y a ti de la “Nueva *nouvelle cuisine*”). En la historia del arte encontramos muchas vinculaciones entre la gastronomía con la literatura, la fotografía, el cine, el teatro, la pintura, la

³⁴⁵ La entrevista se realizó el 3 de febrero de 2012, en el recibidor de un hotel de Las Ramblas de Barcelona, después de encontrarme con Ferran en *elBullitaller* de Portaferrisa.

arquitectura o la música. Tú no eres ajeno a toda esta interdisciplinariedad y sueles abastecerte del arte en general para tu gastronomía.

“Comer bien alimenta el alma”. Con esta declaración tuya muestras el interés que siempre has tenido en relacionar la cocina con las emociones: “Lo que hacemos en *El Bulli* es como una película, en la que hay espacio para el amor, para la violencia, para la genialidad, para la sinceridad. Pero, como norma general, yo intento provocar la felicidad. No es igual que con la fotografía o con la pintura, que pueden tener un mensaje muy claro, pero sí que intentas controlar la emoción”.³⁴⁶

Hablas de controlar la emoción en tu arte. ¿Cómo haces para controlar los sentimientos —o provocar emociones— e intentar conseguir lo que pretendes cuando cocinas o creas un plato? ¿Está todo tan meditado que incluso te pones en el lugar del receptor para intentar saber lo que percibirá antes de realizar tu creación?

Me parecen muy interesantes los paralelismos que encuentro entre el proceso de creación y disfrute gastronómico y el que se percibe en la música. “En la cocina, el receptor puede destrozar la obra. Si, por ejemplo, no comes el *sushi* en el orden adecuado, no tiene sentido. El receptor, en este caso, forma parte de la obra”.³⁴⁷ Hablas de cómo presentas la obra y cómo el receptor se integra en la misma, cómo la presentas y en qué orden para conseguir la comprensión y el disfrute de la misma. Realmente ¿siempre piensas en el receptor? ¿Son tus creaciones una secuencia de sabores programados que, como un libro, una película o un concierto buscan la tensión y la distensión, los puntos álgidos, nudos y desenlaces de historias sensitivas?

³⁴⁶ En la entrevista que le realizó Irene Serrano para *El Mundo* que se puede ver y leer en el sitio web <http://www.elmundo.es/elmundo/2009/04/30/cultura/1241080518.html>

³⁴⁷ Ferran Adrià en la misma entrevista para *El Mundo* que se puede ver y leer en el sitio web <http://www.elmundo.es/elmundo/2009/04/30/cultura/1241080518.html>

¿Y la sinestesia? Depender de un solo sentido en las artes es casi imposible. Sabes que se habla de sabores y colores en música. ¿Tiene la gastronomía sonidos? ¿Te atreverías a decirme a qué suena alguna de tus creaciones?

Al hablar sobre música y gastronomía es necesario hacer referencia a un artículo que Anthony Burgess publicó hace unos cuantos años en *El País*. Se expresaba con estas palabras:

Resulta extraño que el tema no se recoja en ninguno de los 20 gruesos volúmenes del nuevo diccionario de música de Grove, tanto más cuanto que la producción de sonidos melódicos como acompañamiento de sabrosos manjares se retrotrae a tiempos remotísimos. En este sentido, la primera imagen que acude a nuestra mente es la de un grupo de guerreros que succiona huesos de tuétano mientras un músico rasguea las cuerdas de un instrumento. En toda la historia de la música no ha habido ningún instrumentalista o compositor que, estando en su sano juicio, haya considerado degradante que su arte se mezclara con el ruido de los cubiertos. La música de Handel tenía una *utilidad* (ser ahogada en medio del estruendo de los fuegos artificiales y del vino escanciado en las copas reales), y lo mismo puede decirse de toda la demás, hasta Beethoven. Este último no rozaba el teclado a menos que hubiese un silencio absoluto (como oyese una palabra, un carraspeo o el tintineo de una cucharilla de café, exclamaba: “¡No quiero seguir tocando para estos puercos!”), y de ahí que a partir de entonces se abriese un abismo entre la gastronomía y la música, a comienzos de la época romántica”.³⁴⁸

La funcionalidad de la música hizo que ésta estuviese al servicio de la gastronomía durante muchos años. Incluso en aquellos repertorios que hoy consideramos cultos encontramos por ejemplo las *tafelmusik* (músicas de mesa), escritas expresamente para acompañar las comidas. Música en directo para amenizar banquetes. Incluso hoy en nuestros días la música no se desvincula de su función de acompañar la comida, ya sea en directo o grabada. Yo personalmente no soy muy partidario de oír (que no escuchar) música mientras como, más bien

³⁴⁸ Anthony Burgess en *El País*, julio de 1984. Se puede leer el artículo completo en el sitio web: http://www.elpais.com/articulo/opinion/Gastronomia/musica/elpepiopi/19840706elpepiopi_15/Tes

me resulta molesto no poder atender el discurso musical o perderme el hilo de una conversación por su presencia. ¿Cómo ves la simbiosis música-gastronomía? ¿Puedes hablarme de melodías, timbres, acordes, coloraturas, arias o pizzicatos en tus creaciones? ¿Cómo vives la creación desde la tradición, la tuya propia o la de tus orígenes?

El rico patrimonio musical español del Siglo de Oro, tanto en lo que era la Corona de Castilla como la de Aragón, ha permanecido olvidado durante muchos siglos hasta que hace relativamente poco surgió un interés por su restauración. ¿Es la cocina tuya una creación absoluta o crees que has recogido el relevo de la tradición en tus platos, dándoles ese entorno de modernidad y creatividad que les imprime sello de autor?

“Mis investigaciones eran muy similares a las del inmenso *chef* español, cuya cocina juega permanentemente con el conflicto entre lo conocido y lo desconocido, entre referencia e invención abstracta, y cuyos menús están compuestos con un sentido de la forma absolutamente impresionante”, señala el compositor Bruno Mantovani, gran aficionado a la gastronomía. “Ambos universos me parecen íntimamente ligados, en lo inmediato de la percepción y en el paralelismo entre las sensaciones experimentadas (numerosos músicos apelan a metáforas gustativas para hablar de sus trabajo: un acorde *especiado*, una sonoridad *grasa*, una orquestación *ácida*...)”. En *Le livre des illusions*, según explica, traslada el mismo espíritu en forma de metáforas sobre las texturas de los platos de Adrià, al tiempo que confronta una orquesta sinfónica y la música electrónica.³⁴⁹

¿Cómo viviste la experiencia musical que te brindó Bruno Mantovani? ¿Qué puedes esperar al vincularte ahora con otro nuevo repertorio, en este caso del siglo XVI?

³⁴⁹ Extracto del artículo *La cocina de Adrià se hace música* que se puede leer en el sitio web de RTVE <http://www.rtve.es/noticias/20090610/cocina-adria-se-hace-musica/280433.shtml> . Más información sobre esta obra y el concierto de presentación se puede ver al final de esta entrevista.

Sin miedo a desvelar el secreto.

Gremios: cocineros y músicos. Siempre nos sucede en aquellos entornos en los que la competencia es máxima. Guardar el secreto parece que hasta ahora ha sido la tónica para garantizar el éxito. Llegar cuesta pero mantenerse en la cumbre cuesta aun más. Pero tú has roto esquemas no sólo en lo culinario. Has innovado en una cuestión que me parece magistral y generosa: nos has dicho cómo lo haces.

1a Parte: Introducción. Todos los platos de elBulli 1987-2007. Por primera vez en la historia de elBulli aparecen recopilados en una única publicación. Introducción de Richard Hamilton. Único cliente de elBulli que ha estado en el restaurante al menos una vez al año desde 1963, mucho antes de que Ferran Adrià llegara allí, lo que le convierte en la memoria viva del lugar. Artículo de Adrian Searle. Crítico del periódico *The Guardian*. Fue el primer crítico de arte que escribió un artículo sobre la creatividad gastronómica de Ferran Adrià. Texto de Roger M. Buegel y Ruth Noack. Director de la documenta 12 y comisaria respectivamente. Exponen los motivos que les llevaron a invitar a Adrià a participar en la muestra. Texto de Marta Arzak, responsable de Educación e Interpretación en el Museo Guggenheim de Bilbao, y Josep Maria Pinto, colaborador de Adrià en todos los libros de elBulli desde 1997. En su texto nos hacen un histórico contando los preliminares y la investigación que se realizó para decidir cual sería la intervención en la documenta. Todos los platos de elBulli 1987-2007.

2a Parte: documenta 12. La intervención de Adrià en la documenta 12 consistió en, cada día de los 100 que duró la muestra, invitar a dos personas a cenar en el restaurante. Se pidió a estos invitados que enviaran una contribución en la que contaran la experiencia. Estas contribuciones han sido muy variadas: *emails*, cartas, dibujos, fotos, etc. Se ha realizado una selección de dichas contribuciones.

3a Parte. Una cena para la reflexión. Con el fin de establecer un debate sobre creatividad, lenguaje, arte y sus diferentes medios de expresión, se organizan dos mesas redondas a partir de una cena en elBulli. A esta discusión se invita a una serie de destacados profesionales del mundo del arte y la cultura. La idea de realizar dos mesas redondas surge ante la intención de establecer dos puntos de

vista distintos: la mesa 1 se forma con creadores y la mesa 2 con intelectuales.

Mesa redonda 1. Moderador: Adrian Searle “No nos dieron ningún tipo de cubierto hasta la mitad de la comida, por lo que imperó una maravillosa sensación de tactilidad que en realidad hizo surgir al niño que llevamos dentro. Nos animaron a jugar con la comida” Adrian Searle, crítico de arte para *The Guardian*. “¿A Ferran se le ha calificado desacertadamente como ‘la persona que ha transformado la cocina en un arte’? Sería como decir que ‘James Joyce hizo de la literatura un arte’” Peter Kubelka, cineasta experimental. “Yo diría que la capacidad que tienen los alimentos de generar una respuesta emotiva podría calificarse como una expresión artística” Heston Blumenthal, chef del restaurante The Fat Duck. “Desde el principio, la comida ha estado vinculada a la ceremonia; ceremonia que se ha usado como un medio de control” Antoni Miralda, artista. “Me sentía como en un estado de aturdimiento provocado por las drogas, no sé, era una sensación fílmica pero también como si me encontrara en un viaje con un destino claro. Pensé que era extraordinario, realmente me sorprendió” Anya Gallaccio, artista. “Obviamente, el instinto de comer es una inercia muy fuerte en nuestras vidas y me gustaría referirme a él como una especie de dictador interno que nos obliga a venir a elBulli”. Carsten Höller, artista.

Una cena para la reflexión. Mesa redonda 2. Moderador: Massimiliano Gioni. “Esas preparaciones de remolacha con forma de caramelo están en la línea de la tradición futurista y tienen el mismo aspecto que la comida de un astronauta” Massimiliano Gioni, comisario y crítico de arte. “Desde el principio hasta el final, todo el menú es como una serie de preguntas hipotéticas: ¿Y si servimos el postre en medio de la comida?” Bill Buford, escritor, colabora regularmente en *The New Yorker* “Para mí, lo importante no es tanto el sabor único como el rito completo. Comes algo que nunca habías probado antes, pero confías en el maestro que te lo está ofreciendo. Es como una dimensión eucarística” Massimo de Carlo, galerista. “La complejidad de su cocina no puede analizarse sólo de un modo impresionista. Su lenguaje y su semántica, así como la gramática de su cocina, mantienen a distancia muchos aspectos del pasado” Davide Paolini, crítico de arte y columnista de *Il Sole 24 Ore* “Recuerdo la leche eléctrica, que me anestesió y me convirtió en un insecto” Jerry Saltz, crítico de arte para *The New York Magazine*. “Se trata de un intento consciente de romper todas las convenciones que has asimilado. Lo que

hace que esté más cerca de la labor de un artista: es el mismo método” Bice Curiger, editora jefe de la revista Parkett.

4a Parte. Cronología de elBulli. Breve historia de elBulli desde sus orígenes, incluso antes de que llegara Ferran Adrià. La filosofía de elBulli. La base de un nuevo estilo de cocina. Los 12 platos clave de la historia de elBulli. Análisis de los motivos por los que se seleccionan esos platos y lo que suponen en la evolución creativa de elBulli. Síntesis del análisis evolutivo de elBulli. Índice de todos los platos de 1987-2007. El libro empieza con las fotos de todos los platos, aquí aparece el índice con el nombre de los platos.³⁵⁰

Siempre te has rodeado de creadores e intelectuales. ¿Forma parte de tu secreto saber con quién estar y en qué momento y rodearte de gente influyente que opinasen sobre tu trabajo?

El “método” Ferran Adrià.

Parece que nunca te ha preocupado desvelar tu método. ¿Lo hiciste de una manera consciente? ¿Qué te llevo a manifestar públicamente cómo lo haces? ¿No sentiste miedo de perder la originalidad o la fórmula mágica que te ha brindado el éxito reconocido?

“Una síntesis de nuestra cocina”³⁵¹ donde desnudas el secreto de tu arte en 23 puntos:

1. **La cocina es un lenguaje** mediante el cual se puede expresar armonía, creatividad, felicidad, belleza, poesía, complejidad, magia, humor, provocación, cultura.
2. Se da por supuesta la utilización de **productos de máxima calidad**, así como el conocimiento de la técnica para elaborarlos.

³⁵⁰ Índice de: Hamilton, Richard y Todolí, Vicente. 2009. *Comida para pensar, pensar sobre el comer*, publicado por Actar con la colaboración de la Obra Social de Caixa Catalunya. Barcelona.

³⁵¹ Extraído de www.elbulli.com

3. Todos **los productos tienen el mismo valor gastronómico**, independientemente de su precio.

4. Se utilizan preferentemente productos del mundo vegetal y del mar; predominan también productos lácteos, frutos secos y otros productos que en su conjunto configuran una cocina ligera. En los últimos años se hace muy poco uso de la carne roja y de aves en grandes piezas.

5. Aunque se modifiquen las características de los productos (temperatura, textura, forma, etc.), el objetivo es **preservar siempre la pureza de su sabor original**, salvo en los procesos en los que haya una cocción larga o se busquen los matices resultantes de reacciones como la de Maillard.

6. Las técnicas de cocción, tanto clásicas como modernas, son un **patrimonio que el cocinero debe saber aprovechar al máximo**.

7. Como ha sucedido a lo largo de la historia en la mayoría de los campos de la evolución humana, **las nuevas tecnologías son un apoyo para el progreso** de la cocina.

8. Se amplía la familia de los fondos y, junto a los clásicos, se utilizan fondos más ligeros que ejercen idéntica función (aguas, caldos, consomés, jugos de verduras clarificados, leches de frutos secos, etc.).

9. La información que da un plato **se disfruta a través de los sentidos**; también **se disfruta y racionaliza con la reflexión**.

10. **Los estímulos de los sentidos no sólo son gustativos**: se puede jugar igualmente con el tacto (contrastes de temperaturas y texturas), el olfato, la vista (colores, formas, engaño visual, etc.), con lo que los sentidos se convierten en uno de los principales puntos de referencia a la hora de crear.

11. **La búsqueda técnico-conceptual** es el vértice de la pirámide creativa.

12. **Se crea en equipo**. Por otra parte, **la investigación se afirma como nueva**

característica del proceso creativo culinario.

13. Se borran las barreras entre el mundo dulce y el mundo salado. Cobra importancia una nueva cocina fría, en la que sobresale la creación del mundo helado salado.

14. **La estructura clásica de los platos se rompe:** en los entrantes y en los postres hay una verdadera revolución en la que tiene mucho que ver la simbiosis entre el mundo dulce y el mundo salado; en los segundos platos se rompe la jerarquía "producto-guarnición-salsa".

15. Se potencia una nueva manera de servir la comida. **Se produce una actualización del acabado de platos** en la sala por parte del servicio. En otros casos, son los comensales los que participan en este acabado.

16. Lo autóctono como estilo es un sentimiento de **vinculación con el propio contexto geográfico y cultural, así como con su tradición culinaria.** La comunión con la naturaleza complementa y **enriquece esta relación con el entorno.**

17. Los productos y elaboraciones de otros países se someten al propio criterio de cocina.

18. Existen dos grandes caminos para alcanzar la armonía de productos y sabores: a través de la **memoria** (conexión con lo autóctono, adaptación, deconstrucción, recetas modernas anteriores), o a través de **nuevas combinaciones.**

19. **Se crea un lenguaje propio** cada vez más codificado, que en algunas ocasiones establece **relaciones con el mundo y el lenguaje del arte.**

20. La concepción de las recetas está pensada para que **la armonía funcione** en raciones pequeñas.

21. La **descontextualización, la ironía, el espectáculo, la performance, son completamente lícitas,** siempre que no sean superficiales, sino que respondan o se

conecten con una reflexión gastronómica.

22. El menú degustación es la máxima expresión en la cocina de vanguardia.

La estructura está viva y sujeta a cambios. Se apuesta por conceptos como *snacks*, tapas, *avant* postres, *morphings*, etc.

23. El conocimiento y/o la colaboración con expertos de los diferentes campos

(cultura gastronómica, historia, diseño industrial, etc.) es primordial para el progreso de la cocina. En especial, la cooperación con la industria alimentaria y la ciencia ha significado un impulso fundamental. **Compartir estos conocimientos entre los profesionales de la cocina contribuye a dicha evolución.**

Necesariamente he de detenerme ante esta sentencia y hacer un resumen de tus manifestaciones que he destacado ya en negrita. Como cocinero las aprovechas al máximo y usas las nuevas tecnologías para realzar su cocción mediante las maneras tradicionales.

Para ti la cocina es un lenguaje que usa productos de máxima calidad con el mismo valor gastronómico y en los que preservas la pureza de su sabor original. Estimulas los sentidos en sinestesia con el gusto, mediante una técnica conceptual que promueva la reflexión. Confías y promueves el trabajo en equipo actualizando el resultado final y rompiendo estructuras clásicas de presentación de los platos. Te vinculas con el entorno social, geográfico y cultural y conjugas la memoria con las nuevas creaciones. Relacionas tu creación con el arte y haces espectáculo de la gastronomía realzando elementos de la cocina de vanguardia mediante la colaboración con expertos de diferentes campos. Pero, sobre todo, compartes lo que sabes para retroalimentarte y poder evolucionar.

Si en este texto cambio cocina por música me siento muy identificado con tu método. ¿Es realmente este el secreto de Ferran Adrià? Entonces, si lo has hecho público, ¿no tienes miedo de ser plagiado? ¿Qué hay detrás de todo esto que preserva tu autoridad?

Doctor honoris causa.

Por causa de honor. Eres doctor por el cumplimiento de tus deberes, el respeto a los semejantes y a ti mismo. Reputación que sigue a la virtud, al mérito o a las acciones de servicio y que trascienden a las familias, personas, instituciones y las acciones mismas por las que se te otorgó el doctorado.

En 2007 fuiste investido doctor honoris causa por la Universitat de Barcelona (UB), a propuesta de la Facultad de Química, en una iniciativa que calificaste de “gesto valiente” del centro educativo. Los argumentos para la distinción hablan de “tu contribución a la gastronomía, tu metodología científica y en reconocimiento a tus méritos”. Decías en esos días que “Esta concesión me parece fundamental y, juntamente con la invitación de la cual he sido objeto este mismo año para participar en la muestra de arte Documenta 12, en Kasel, constituye un paso más en este reconocimiento que considero justo y por el cual estoy luchando. Uno de los retos que tenemos es conseguir que la gastronomía se convierta en una disciplina en el mundo de la universidad”.³⁵²

Destaco dos cosas de esta información. Primero que se te conceda el doctorado por una Facultad de Química y segundo que se conceda por tu metodología científica.

Cocina y química con metodología científica. Relacionar la química con la cocina es como hacer lo mismo entre las matemáticas y la música. ¿Hay algo más en tu trabajo que relaciones entre la materia, estructura y composición resultado de la evolución de la ancestral alquimia? ¿Cómo definirías tu método científico? Porque si es científico es reproducible (capaz de ser repetido en cualquier lugar y por cualquier persona) y falsable (se pueden diseñar experimentos que en el caso de dar resultados distintos a los predichos negarían la hipótesis puesta a prueba), entonces, ¿cualquiera puede ser Ferran Adrià?

³⁵² Según <http://www.elmundo.es/elmundo/2007/12/18/barcelona/1197961652.html>

Cátedra Ferran Adrià de la Universidad Camilo José Cela.

“El compromiso de la Universidad Camilo José Cela y Ferran Adrià con la búsqueda de la Educación en Cultura Gastronómica a nivel superior, propiciaron la puesta en marcha de la Cátedra Ferran Adrià de Cultura Gastronómica y Ciencias de la Alimentación, el 24 de octubre de 2004. La nueva cátedra tiene como objetivo esencial acercar el mundo de la gastronomía al ámbito educativo, promoviendo el estudio y la investigación de las Ciencias de la Alimentación a nivel superior. Para ello, cuenta con un amplio programa de actividades de formación, investigación y publicaciones centradas en el aspecto educativo de la alimentación. Se plantea de forma paralela y global los dos aspectos básicos de la alimentación: salud y alimentación, gastronomía y cocina. Se trata de poner de relieve, a través del sistema educativo y de los medios de comunicación social, que es perfectamente compatible comer de forma saludable desde el punto de vista gastronómico”.³⁵³

La enseñanza de los secretos.

Creo un gesto elocuente la bondad que manifiestas con tu transparencia y con tus enseñanzas. No sólo has generado un método sino que lo explicas y lo enseñas a puertas abiertas. ¿Qué esperas con este acto de expansión de tu conocimiento? ¿Cómo te imaginas al nuevo cocinero del siglo XXI? ¿Crees que has establecido un programa que va a ser referente para el futuro de la gastronomía y del gremio de cocineros? ¿Qué te queda por hacer y qué hubieses hecho que no has podido?

PROGRAMA DEL CONCIERTO ESCRITO POR BRUNO MANTOVANI Y DEDICADO A FERRAN ADRIÀ³⁵⁴

“Le Livre des illusions (hommage à Ferran Adrià) pour orchestre et électronique. Commande de l’Orchestre de Paris/Ircam-Centre Pompidou, création mondiale.

³⁵³ Información extraída del sitio web <http://www.ucjc.edu>

³⁵⁴ Información extraída del sitio web <http://www.orchestredeparis.com>

Jean Deroyer direction

Benoit Meudic réalisation informatique musicale Ircam

Orchestre de Paris

Roland Daugareil violon solo

David Poissonnier ingénieur du son Ircam

Une coréalisation Orchestre de Paris, Ircam-Centre Pompidou

Concert enregistré par France Musique sera diffusé le 24 août 2009 à 23h

*Lorsque Frank Madlener m'a proposé le projet de confronter un orchestre symphonique avec la lutherie électronique, j'ai tout de suite accepté ce défi sachant qu'il me faudrait rapidement fixer des contraintes très fortes, tant le champ des possibles, qu'il soit instrumental ou électroacoustique, était infini. Mon idée initiale était d'utiliser pour la première fois des transformations en temps réel, afin d'assouplir les rapports de verticalité et d'utiliser l'informatique comme un moyen d'orchestration. Celle de l'Ircam était de se demander comment l'électronique pouvait créer l'illusion d'un orchestre déployé dans l'espace, entourant le public, et créant des configurations acoustiques inouïes. Afin de travailler sur cette problématique, j'ai décidé d'utiliser une formation orchestrale déficiente, ou certains instruments (notamment ceux qui étaient les moins localisables à l'écoute, comme le basson ou le cor) seraient absents et "remplacés" dans la texture générale par l'ordinateur. Qui dit "illusion" dit aussi "surprise" et j'avais besoin, pour élaborer la forme de l'œuvre, de prendre comme point de départ une source qui ait à la fois une grande diversité interne (une succession d'instantanés pourraient se traduire musicalement par autant de configurations acoustiques) et une cohérence. Rapidement, il m'est apparu que mes recherches étaient finalement très similaires à celles de l'immense chef espagnol Ferran Adrià, dont la cuisine joue en permanence sur le conflit entre connu et inconnu, entre référence et invention abstraite, et dont les menus sont "composés" avec un sens de la forme absolument saisissant. Très régulièrement, je tente d'établir des liens entre la musique et les arts de la bouche (gastronomie, œnologie), par l'improvisation au piano sur des vins ou des mets, et par l'écriture (notamment d'un duo pour alto et piano, *Quelques effervescences*, qui s'inspire de vins pétillants du monde). Les deux univers me semblent intimement liés, dans l'immédiateté de la réception, et dans le parallélisme entre les sensations*

éprouvées (de nombreux musiciens font appel à des métaphores gustatives pour parler de leur travail : un accord “épicé”, une sonorité “grasse”, une orchestration “acide”...). Le menu que j’ai eu l’honneur de déguster en 2007 au restaurant El Bulli s’articulait autour de trente-cinq plats que j’ai utilisés chronologiquement, tant l’articulation entre le salé et le sucré, les mets marins et terriens, le végétal et l’animal était, en soi, une dramaturgie parfaite. L’illusion était présente dès le premier instant. Ainsi, “l’olive sphérique” qui débutait ce repas jouait sur le contraste entre un objet visuellement identifiable (une olive) et son “interprétation” surprenante (il s’agissait en fait d’une reconstruction visuelle de l’olive, mais qui n’était autre que de l’huile d’olive emprisonnée dans une fine couche gélatineuse verte : aspect et goût étaient en phase, mais la texture, elle, était inouïe). Musicalement, la traduction de ce plat était assez évidente : un impact reprenant l’explosion de ce met en bouche débute la pièce, et une texture plus continue vient évoquer le déploiement de l’huile dans la bouche. Certains plats sont assez unitaires, d’autres contiennent en eux un parcours que j’ai fidèlement reproduit (par exemple la “framboise au wasabi”, qui se déguste en trois temps successifs). J’ai aussi mis en relation certains plats entre eux, afin de créer des “retours” qui permettent à la structure musicale de sortir d’une logique de catalogue (par exemple, une fleur de capucine, dégustée avant les desserts, renvoie gustativement, et donc musicalement, à une amande fraîche qui, elle, est présente dans le premier quart du repas). Ce “livre” s’achève sur la texture aérienne d’un papier effervescent au cassis qui conclut de façon suspensive une pièce particulièrement animée, où les masses sonores s’opposent de façon frontale, et viennent occuper tout l’espace de la salle de concert.

Bruno Mantovani

J’ai eu l’occasion de rencontrer Bruno il y a deux ans. Il était alors pour moi un simple client de notre restaurant, mais en parlant avec lui, il m’était déjà apparu qu’il avait une sensibilité très particulière. J’ai découvert qu’il était compositeur quelques mois plus tard, lorsqu’il m’a écrit pour me faire part de son projet : une composition musicale inspirée du menu d’El Bulli ; projet que j’ai volontiers accepté puisque je suis toujours ouvert à des collaborations interdisciplinaires, si elles me semblent intéressantes. Le restaurant El Bulli a en effet déjà collaboré avec des artistes, des scientifiques et des dessinateurs. C’est un honneur pour moi

que de savoir que notre travail quotidien, notre effort créatif, notre offre culinaire sont une source d'inspiration pour un artiste. Ferran Adrià

Liste des plats au menu du restaurant de Ferran Adrià, El Bulli, illustrés dans l'œuvre de Bruno Mantovani:

- Olives sphériques - Gin Fizz - Chocolat sans chocolat n° 1 (pistache) - Snack doré - Mercedes - Frites d'ananas lyophilisé - Chocolat sans chocolat n° 2 (ananas) - Meringue de betterave au yaourt - Boule de cacao amer - Chocolat sans chocolat n° 3 (cassis) - G.P. - Galette curry/cacahuètes - Meringue à la pistache avec espuma de yaourt - Éponge de sésame - Dacquoise de pignons - Framboise au wasabi - Fleur de horchata - Amande fraîche et huile d'amande - Haricot géant à l'ail japonais - Meringue au Schweppes avec fraises lyophilisées - Anchois à la fleur de basilic - Assiette italienne - Risotto de pamplemousse - Gnocchi de polenta - Ravioles de graines de pimientos del Padron - Couteaux aux algues - Caviar d'escargots - Concombres de mer avec cannelloni d'algues - Anguille à la moelle/fleur de capucine/concombre - Barbe à papa, glace à la banane - Mûres à la liqueur de mûre - Dessert blanc - Fraises au vinaigre de Jerez - Sablés mandarine/thé vert/menthe - Papier effervescent au cassis”.

TRANSCRIPCIÓN

Carles Magraner (CM): Molt agraït Ferran. Abans hem parlat algunes coses, però jo voldria preguntar-te, per què tu afirmes que la teua cuina és com una pel·lícula?

Ferran Adrià (FA): El tema és que jo sempre he de posar exemples, perquè tot el que hem fet de cuina d'avantguarda és posterior a altres disciplines. Però en veritat la disciplina més antiga del món és el menjar, sinó mories. Nosaltres som una disciplina molt jove, la cuina com expressió, és per això que jo he de posar similituds perquè la gent entengui.

CM: Per això em parles del menjar i la música, el ritme o el 'timing'.

FA: Al final, si tractes la cuina com a expressió, has de fer-ho mitjançant els plats, formen un menú, una part. Hi ha moltes maneres de fer-ho. En la cuina de cada país hi ha moltes maneres, a la xinesa no hi ha pa ni vi. Canvien totalment els ritmes. Ara hi ha una barreja, un intercanvi cultural entre Orient i Occident brutal.

CM: Jo em preguntava abans de conèixer-te, jo sóc músic i tinc una manera de dirigir els meus musics. Quines similituds hi ha entre dirigir la teua cuina i jo uns músics? Què hi ha de comú?

FA: Nosaltres a *elBulli* creàvem, composàvem i tocàvem. El reproduir una cosa, i mirar que tènicament siga perfecta, però l'ànima es posa molt més en la creació. La diferència és que en la música hi ha molta ànima i canvia molt, en la cuina si hi ha una professionalitat molt gran ja és suficient, perquè la creació, la reproducció ha de ser similar. És un debat molt interessant. L'ànima de veritat està en la creació, però una paella si tu ets un professional de la cuina la fas igual, altra cosa és que puga haver algun plat que no saps per què... també hi ha trucs que mai t'expliquen. En tot cas, la reproducció porta sempre a plats iguals.

CM: Tu eres com un director d'orquestra.

FA: No, és diferent. Quan veus la composició és diferent. Treballar en equip. En creativitat és diferent, pots veure-ho en la pel·lícula d'*elBulli*. Puc fer de director creatiu, però.

CM: Escoltes?

FA: Sí. Et dic que és un equip. Un director creatiu és algú que participa en la creativitat, igual com els creatius.

CM: On estàs tu més còmode? Creant o interpretant?

FA: És molt més interessant la creació. L'equip ha de ser capaç de reproduir. És diferent a la música, perquè jo no sé quina diferència hi ha entre que un pianista toque d'una o altra manera. Al mateix nivell una paella, jo puc dir-te si està bé, però si hi ha dos cuiners molt professionals, els dos la faran igual de bé, segurament amb la música siga igual.

CM: Tu creus que sí? Creus que Paco de Lucía toca igual?

FA: I tant que no. No, no compares la música amb la cuina. No em faces parlar de música perquè jo no entenc. Jo no sé, si en una paella jo pose 10 grams de ceba més o no, és molt difícil saber si canvia. Això només ho apreciarien els especialistes. Un senyor que només se dediqués a fer paelles seria capaç de notar diferències. Un crític no, un especialista de paelles. El nivell d'experts que hi ha al vostre món jo no el conec. En cuina no funciona així.

CM: Jo m'imagino que si tu cuines una paella estic segur que tu faries funcionar els cinc sentits.

FA: No. Si jo faig una paella, una paella és una paella, procuraré fer-la el millor possible, hi ha moltes receptes, n'agafaré una i tractaré de fer-la bé. Però si vull fer evolucionar la paella és altra història, i si vull fer una paella creativa és altra cosa.

CM: Però sí que hi ha una cosa que és la presentació.

FA: Depèn si fas reproducció o si fas creació. Què fas tu? Fas una sinfonia o toques la sinfonia de Beethoven?

CM: És molt interessant el que dius. L'exemple de la paella que contes és com el que jo

faig amb la música antiga. Jo interprete música del segle XVI i el que faig és interpretar-la, no hi ha creació.

FA: Quina diferència hi ha entre això i Beethoven?

CM: El que vull dir és que jo no sóc un creador sinó un lector de música, l'intendent.

FA: Hi ha experts capaços, molt pocs, de veure això. Però si penses que tu et podràs donar compte d'aquests detalls del menjar... ni pensar-ho, perquè no tens ni idea. Tu sabries diferenciar en una paella si el conill és de Castelló o de València? Ni jo tampoc! La complexitat que volsatres poseu a la música nosaltres no la posem al menjar perquè és inabarcable. Només a la Xina hi ha 80.000 plats, de manera que hauríem de buscar 80.000 experts. El nostre món té moltes variables... quan hi ha milers de productes que puc dir-te?

CM: Però tu reflexiones el que fas, et poses en el lloc del que va a tastar el teu menjar. A més a més contes els teus secrets, no t'importa contar com ho fas.

FA: Vaig començar a fer-ho. Quan estava al món dels restaurants ho explicava amb certa tardia, 3 o 5 mesos. Penso que si els meus contemporanis són millors que jo això m'obligarà a ser millor.

CM: Per això no et fa por contar res?

FA: No es que em fa por, és un exercici que faig per a tindre pressió.

CM: Els músics no conten res, si algú té una manera de fer "algo" es calla i no conta res perquè és un gremi molt dur.

FA: El gremi dels cuiners encara és més dur.

CM: Però tu has trencat esquemes.

FA: De vegades en la vida hi ha coses que són molt senzilles, per exemple internet, vikipèdia, funciona. Nosaltres vam començar a compartir i ja no hi ha volta enrere. I

penses, ara ho faries igual? No em preocupa, perquè a mi allò que no puc canviar no em preocupa.

CM: I això et motiva?

FA: Hi ha un moment en què això són les regles del joc.

CM: Aleshores tu per motivar-te necessites eixe nivell, si no no jugues.

FA: Una vegada fet són les regles del joc, no et plantejes si et motiva o no. He de fer-ho, i a cap cuiner del món se li ocorre no compartir-ho.

CM: I qualsevol no podria ser com tu? Què et diferencia? Imagina't que hi ha un xinès que es munta el mateix esquema.

FA: No perquè hi ha d'haver creativitat. El que val és el que faràs demà. Quan et dediques a crear només val el que faràs demà. El que has fet abans només serveix quan et retires o canvies que és el que he fet jo. Jo ara tinc un reconeixement increïble perquè no estic en la competició i això és molt més amable. Però si estigués en la lliga no seria igual, tindria reconeixement però seria diferent i m'estarien furgant.

CM: Tens un equip en el que t'has sabut rodejar dels millors jugadors que hi ha. No és fonamental també, tenir el millor equip?

FA: Efectivament, és tan lògic. Hi ha coses tan evidents. Si tens el millor equip faràs més coses, altra cosa és, com es fa això? És molt complexe, el moment adequat amb moltes històries complicades al voltant. No és reproduïble. No és el mateix Google, que Harvard, que *elBulli* o el Barça. És cada situació, en podríem posar variables similars, però hi ha que no. *ElBulli* i el Barça s'assemblen molt, tenen recursos limitats per algunes coses. També perquè hi ha una passió per allò que es fa, una ètica, s'ensenyen valors humans... però hi ha altres variables que no són comparables.

CM. Després hi ha una projecció, la creativitat que puga tenir cadascú, i una sèrie de variables que fan que siga irreproduïble. Amb tot el Barça no sempre té jugadors bons.

FA: El Barça mai ha fet un jugador com Xavi o Iniesta.

CM: Això vol dir que tenen un sistema de com fer-ho.

FA: No. Bé, en principi sí, però s'hauria de veure. Igual no trobes el talent. Quan es parla d'innovació i creativitat has de parlar de medicina especialitzada, no de medicina general. No podem comfondre. Ara bé, pots parlar de cuina índia? Doncs, no puc.

CM: En música passa igual.

FA: Jo en això sóc molt pragmàtic, cada món és diferent, està bé parlar però res més. Són tot variables, que tinguis família, que estiguis casat...

CM: I en aquest món de la creativitat m'interessa molt no només la creativitat que has posat en la creació del plat, sinó en la sinestèsia de tot, dius que fas gastar els cinc sentits. Això també és creativitat, no ho ha fet servir molta gent en cuina.

FA: Això contextualitzat, el que fas es posar l'empremta de la meua cuina. Preparar la cuina d'*elBulli* és molt complexe. Hem necessitat dotze hores per explicar-ho. El sext sentit és encara més important, la intel·lectualitat del menjar entés com una experiència. La provocació, el sentit del humor, la ironia... tot això són conceptes que no es tenien en el menjar.

CM: Si fores músic què faries? Posaries també aquest sext sentit?

FA: El que no puguis canviar no et preocupis. No vull desgastar el meu petit cervell en coses que no puga fer. Tenim una capacitat limitada. Pregunta'm per una anàlisi del que he fet, això sí que t'ho podré contar.

CM: I com et sents quan una Facultat en Química et fa Doctor Honoris Causa? És química tot açò que fas tu?

FA: Tots els reconeixements són molt macos. Altra cosa és que jo no he fet mai res per a tenir un premi. El món funciona així. La gent del carrer pensa que el que fem és un "caxondeo". Antonio López, un gran pintor reconegut, em va criticar perquè em

convidaren a *Documenta* com a artista especial. Un no pot fer només que crear si no entén que no pot controlar les conseqüències del que fa. La vida és molt més fàcil. El problema que tenim amb la creativitat és el complexa que es fa. A Espanya tenim el problema que es pensa que aquell qui és creatiu és més important que qui no ho és. Jo em dedique a fer això però puc tenir negocis de cuina tradicional i també és molt interessant. *Hi ha que* tenir en compte les conseqüències. Si tu ets un creatiu que crea la vacuna contra el càncer no és el mateix que si ets un creatiu que fa música, o que un cuiner. És per les conseqüències.

CM: I a tu la creativitat et ve treballant?

FA: Això és tan evident... La creativitat ve treballant, dedicar-li temps. Si estàs tot el dia pensant no fas res.

CM: No ets un romàntic que es posa a esperar que vinguen les muses?

FA: De vegades penses. Però tot depèn de la voluntat que busques tu. La teva ambició creativa. Canvia molt. La piràmide creativa. Què vols? Canviar la història de la música o tocar la música d'altres? Algú és creatiu quan té un ego creatiu. I quasi tot el món que fa alguna cosa és perquè vol aplegar al més lluny del que fa. Sobretot el paradigma més gran és canviar això que fa. Per exemple, jo no volia ser res d'açò. Era impensable que un cuiner de barri espanyol haguera aplegat on jo he aplegat. El meu ego era ser un bon restaurant d'Espanya.

CM: Com et trobes amb tot açò?

FA: Doncs seguisc fent.

CM: Però què et queda per fer ara?

FA: Sempre ens queda passar-ho bé, no deixar de treballar i passar-ho bé en la vida. No busques... El concepte de genialitat en la societat actual no funciona. És que fer "algo" nou en cuina... Què es pot fer nou en música? Qui fa alguna cosa nova en rock? Que siga trencador. Hi ha disciplines que han donat el que han donat, com la pintura. Nou s'ha fet molt, canvi de paradigma no. Un quadre blanc... després d'això què? Hi ha tendències

però... res nou. Hi ha tecnologies i coses precioses. Però canvis de paradigma hi ha molt pocs.

CM: En música moltes voltes es torna a la tradició.

FA: No parlem ni de tradició, parla d'història. Què és per a tu la tradició?

CM: Allò que s'ha escrit en anys anteriors. Beethoven per exemple és tradició.

FA: En quants anys?

CM: Des del segle XVIII per no discutir.

FA: Per qué?

CM: Perquè és una cosa que no es fa avui en dia.

FA: I per què no són mil anys? Classifica'm què és tradicional.

CM: Dis-ho tu què és tradicional.

FA: És la manipulació de la història. Pots parlar que s'està fent música del segle XV o XVI. Jo et puc dir que faig cuina tradicional, però de quan? Tal i com es cuinava a l'Edat Mitjana? No es fa res, està morta. Aleshores tradicional és des de fa 50 anys, 100? Per què des d'aquí i no de fa 10 anys? Avui el concepte de tradicional és de fa 30 anys, això ja és tradicional. Els Rolling són tradicionals? La tradició és l'ànima de la contraavantguardia, per a que no es perdi. Però no, perquè allò bo mai es perd.

CM: Molta gent quan dubta de la vanguardia busca açò tradicional, perquè es sent segur sembla.

FA: Busca ser un racional. No hi ha menjar raro, hi ha gent rara. Quan fas música antiga què vols, preservar la música de 1500? O el que vols és conservar tradicions?

CM: Quan la música d'avantguarda no agrada la gent escolta música tradicional perquè

sembla que té més valor.

FA: Però la música de quan? De quan considereu que és el que considerem per música clàssica?

CM: *Des de 1500-1600 ja considerem música clàssica.*

FA: En 1500 es fa ja música clàssica?

CM: *Considerem que es fa música que és ja culta.*

FA: Culta, que no clàssica.

CM: *A mi el que més m'agrada és el discurs que fas en el que dius que per a tu el millor és el moment en què vius.*

FA: Objectivitat, això és el que vull. Parla'm de dates concretes, pragmatisme. És com dir: en 1500 es menjava millor que ara. No em digues: abans es menjava millor que ara.

CM: *I en 1500 si es menjava millor eren només 10 reis.*

FA: Però ara també es menja molt bé, o no? És molt manipulable.

CM: *Cal pensar molt en el que has dit. En el món de la música vaig a extraure moltes coses i pensar en el que has dit. Eres molt reflexiu i saps molt bé el que fas.*

FA: Si penses bé, crees bé.

*Se inició esta tesis doctoral en otoño de 2009
dándola por culminada el día
16 de noviembre de 2012,
festividad de Santa Margarita de Escocia.
Laus Deo*