



Cristóbal Galán. Canto del alma

Intérpretes: La Grande Chapelle

Director: Albert RECASENS

Lola JOSA, Mariano LAMBEA & Albert RECASENS: Texto, selección, transcripción y adaptación de obras musicales

Madrid, Lauda Música, LAU 010, 2010

Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC)

Comunidad de Madrid

Universitat de Barcelona

Generalitat de Catalunya

Caja Segovia

CSIC, “Música poética”, 6

Premio de FestClásica. Asociación Española de Festivales de Música Clásica. Interpretación y recuperación de músicas inéditas españolas durante el año 2010.

CD 1. OBRAS EN LATÍN

1. Salmo: *Laudate Dominum*, a 8
2. Motete a Nuestra Señora: *Stella coeli*, a 8
3. Antífona: *Salve, Regina*, a 5
4. Secuencia: *Stabat Mater*, a 8
5. Motete a Nuestra Señora: *Ave sanctissima Maria*, a 8

JUAN DEL VADO

6. Obra de lleno de primer tono (*instrumental*)
7. Responsorio de difuntos: *Ne recorderis*, a 4
8. Salmo: *Credidi*, a 8
9. Responsorio para la Ascensión: *Ascendo ad Patrem meum*, a 8

CD 2. OBRAS EN ROMANCE

1. Villancico al Santísimo Sacramento: *¡Querubes de la impírea!*, a 8
2. Jácara al Santísimo Sacramento: *Al valiente enamorado*, a 8
3. Solo de Nuestra Señora de la Asunción: *¡Vuele la flecha!*
4. Villancico al Santísimo Sacramento: *Oigan a dos sentidos*, a 8
5. Dúo y cuatro a la Purísima Concepción: *¡Bellísima hija del sol!*, a 4
6. Tonada al Santísimo Sacramento: *Mariposa, ¡no corras al fuego!*, a solo
7. Villancico al Santísimo Sacramento: *¡Oíd, troncos; oíd, fieras!*, a 8
8. Tono al Nacimiento de Cristo: *Fénix, que en llamas de amor*, a 4
9. Dúo al Santísimo Sacramento: *Fuentecillas lisonjeras*
10. Villancico al Santísimo Sacramento: *Vivir para amar*, a 3
11. Tono Humano: *Veneno de los sentidos*, a dúo
12. Solo al Santísimo Sacramento: *A la luz más hermosa*
13. Responción general: *No temas, no receles*, a 8

Breve reseña

Cristóbal Galán (ca. 1625-1684), maestro de capilla del Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid y de la Capilla Real española durante el reinado de Carlos II, es conocido por haber colaborado con dramaturgos como Calderón de la Barca. Sin embargo, la mayor parte de su extensa producción es religiosa, predominando la escritura para dos coros y bajo continuo, en la que busca el contraste sonoro tan característico de la música del siglo XVII. El doble CD contiene una selección de sus mejores obras religiosas en latín y en castellano, principalmente motetes, salmos, villancicos, cuatros, dúos y solos. Se trata del primer monográfico grabado de este importante compositor, en el que se restituye la extraordinaria variedad e inventiva de su estilo, con la máxima fidelidad a los manuscritos y una interpretación llena de matices.

Cristóbal Galán (ca. 1625-1684) -*maestro de capilla* of the Royal Convent of Las Descalzas Reales in Madrid, and of the Royal Chapel during the reign of Charles II of Spain- is known for having collaborated with dramatists such as Calderón de la Barca. However, among his vast body of work, the majority of compositions are religious in nature -predominantly pieces for two choirs and *basso continuo*- in which he strives for the contrasting sound so typical of 17th century music. This double CD offers a selection of Galán's greatest compositions in Latin and Spanish: mainly motets, psalms, *villancicos*, *cuatros*, duets and solo pieces. This is the first ever recording

dedicated exclusively to this important composer and every effort has been made to reflect the extraordinary variety and inventiveness of his style through nuanced performances that remain utterly faithful to the original manuscripts.

Libreto (fragmento)

Lola JOSA
Universitat de Barcelona
 Mariano LAMBEA
CSIC-IMF

El desconocimiento actual de la obra de Cristóbal Galán, poco tiene que ver con el prestigio del que gozó en vida, más allá de las penurias y rivalidades en las que se vio envuelto. Prueba de ello es la gran cantidad de obras suyas conservadas en diferentes archivos y bibliotecas, tanto de España como de Iberoamérica (Bogotá, Guatemala y Sucre) y Estados Unidos (Nueva York). Constantemente se amplía la lista de sus composiciones y en la presente grabación hemos incorporado obras que no figuran en el catálogo y edición de John H. Baron y Daniel L. Heiple (Institute of Mediaeval Music de Ottawa). Sin olvidar que en el futuro podrían asignársele obras actualmente consideradas anónimas o de otros autores, como hemos constatado durante la investigación previa a la grabación cotejando fuentes de Canet de Mar, Barcelona, Valladolid y Segovia. En este sentido sírvanos de ejemplo el libro manuscrito *Música de varios autores escogida por el maestro Gerónimo Vermell* (1690) en el que se encuentran puestas en partitura diversas composiciones de Galán, junto con las de otros compositores de gran fama como Sebastián Durón, Matías Ruiz, Diego de Caseda, Jerónimo de la Torre, Juan del Vado, y varios más. Este libro fue legado por Felipe Pedrell a la Biblioteca de Catalunya. En nuestras pesquisas hemos detectado también muchas copias de obras del maestro posteriores en varias décadas a su época. Otro indicio más del prestigio de nuestro músico es la representación de *Eurídice y Orfeo*, “fábula llamada ópera” de Antonio de Solís y con música de Galán, en el Seminario de San Antonio Abad en Cuzco a comienzos del siglo XVIII (Samuel Claro y Gilbert Chase). Por otra parte, la preceptiva musical inmediatamente posterior le reconoció su valía: el célebre teórico y músico Francesc Valls, por ejemplo, citó a Galán en su *Mapa armónico práctico* (1742), tomando su obra como modelo para jóvenes compositores.

La producción musical de Galán abarca todos los géneros y formas musicales de la época, si bien la mayor parte de su obra conservada se encuadra dentro del ámbito religioso. Como autor de música sacra, compuso obras en latín (misas, motetes, salmos, secuencias, responsorios, antífonas, etc.) y en lengua romance (villancicos, tonos a lo divino y música para algunos autos sacramentales). En el repertorio a ocho, diez o doce voces, predomina la técnica policoral, alma de la música barroca, sabiamente cultivada por el maestro. Este recurso, de auténtica dramatización musical, tan anclado en la música sacra española e italiana del siglo XVII, busca la alternancia de diferentes bloques sonoros con carácter dialogante y la contraposición entre solista(s) y conjunto en el interior de la pieza. Es común un primer coro con dos partes de tiple, una de contralto y una de tenor (el llamado “coro alto”). Los manuscritos suelen especificar el empleo del arpa y órgano en el bajo continuo. Pero no hallamos en estas obras el encadenamiento de diversas y numerosas secciones ni el acompañamiento orquestal de la música sacra francesa o italiana de la época. En la producción religiosa de Galán, y también en el presente registro, destacan las obras relacionadas con el culto eucarístico (villancicos al Santísimo Sacramento) y las obras dedicadas al misterio de la Inmaculada Concepción, precisamente dos de los pilares de la devoción que promovía la Casa de Austria española (*pietas Austriaca*).

Galán cultivó también con notable éxito el repertorio profano en las formas del tono humano vinculado al ámbito del teatro, esta vez reduciendo el elenco de cantantes a intervenciones solísticas o a dúos. Como maestro de los músicos del Buen Retiro, Galán participaría en varias producciones escénicas, si bien buena parte de esta música no se ha conservado. Fue uno de los principales colaboradores de Calderón de la Barca, que contó con él para varios autos sacramentales fechados entre 1664 y 1675. Por un memorial a Carlos II de 1688 de Lorenzo de Urruel, capellán cantor de las Descalzas y de la Real Capilla, sabemos que compuso la música para cuatro comedias. Las investigaciones de Louise Stein han demostrado que puso en música versos de dramaturgos como Antonio de Solís (las pastorales *Triunfos de Amor y Fortuna*, y *Eurídice y Orfeo*, 1684, ambas ya mencionadas) y Juan Bautista Diamante. La colaboración entre Diamante y Galán, particularmente fructífera, cristalizó en las zarzuelas *El laberinto de Creta* (1667?), *Lides de amor y desdén* (1674?) y *Alfeo y Aretusa* (1678). Precisamente de esta última obra –en cuya música también intervino Juan Hidalgo–, la siguiente cuarteta:

“¡Oíd, troncos; oíd, fieras;
oíd, flores; oíd, plantas,
el delito de Calixto,
ninfa indigna de Diana!”

aparece tratada a lo divino en el villancico al Santísimo Sacramento a ocho voces de Galán:

“¡Oíd, troncos; oíd, fieras;
oíd, flores; oíd, plantas,
lo que siente y padece
el cariño del alma.”

Este texto nos muestra el panteísmo egocéntrico propio del barroco con el que se recrea el bucolismo pastoril renacentista ahora vuelto a lo divino; versos dinámicos gracias al continuo contraste de contrarios con que captar y expresar la totalidad de la naturaleza y de la vida como reflejo de la plenitud espiritual. Tan propio, todo ello, de la sensibilidad barroca.

En esta época de la historia de la música, la imbricación entre obras religiosas y profanas es muy habitual por la necesidad de entremezclar lo humano con lo divino; no por imperativo católico, sino por desasosiego espiritual, por afán de delimitar mediante todo recurso expresivo un concepto de lo divino cada vez más abstracto e impreciso que generaba un doloroso sentimiento de culpa en el nuevo hombre del barroco. De hecho, en el Barroco, lo divino se convirtió en una experiencia del lenguaje y el *contrafactum* en un recurso de suma eficacia para semejante propósito y para asegurar su más amplia difusión entre todos los estratos sociales. De ahí que sean numerosos los tonos (composiciones de extensión entre corta y media para un máximo de cuatro voces) que tratan temas de amor humano y que se contrahacen a lo divino para adaptarlos a la devoción popular.

El compositor se amolda a unos modelos establecidos, enriquecidos, naturalmente, tanto por su propia inspiración como por la lógica evolución del lenguaje musical. Del mismo modo que los principales géneros que cultivó Galán –solos, tonos y villancicos–, son los habituales en el siglo XVII (desde Romero hasta Durón), muchos de sus procedimientos técnicos (hemiolias, cambios de metro, composición estrófica,

contrastes, ritmos yámbicos) se inscriben en el estilo en boga, típicamente hispano a pesar de los continuos intercambios con el exterior y de la presencia de músicos extranjeros en la Corte. Algunos planteamientos estilísticos son característicos del Barroco internacional: la traducción musical de los afectos contenidos en los textos poéticos, ya sean religiosos o profanos, es constante en la música europea de la época, apoyada en una mayor libertad melódica y rítmica. Ahora bien, estos artificios se hallan en distinto grado según el género. Por ejemplo, las obras latinas, por su gravedad y solemnidad, suelen ser conservadoras, mientras que en las obras profanas, e incluso en algunos villancicos, es fácil hallar recursos expresivos como los cromatismos ascendentes. El villancico *¡Oíd, troncos; oíd, fieras!* y el cuatro *Bellísima hija del sol* constituyen magníficos ejemplos de ello.

La ilustración musical de determinadas palabras de los textos poéticos constituye un rasgo común en el estilo del Seiscientos. En este sentido destaca de manera especial la descripción de “suspira”, que se nos muestra entrecortada por silencios y que la preceptiva musical aceptaba con la denominación de “pausas de suspiro o de medio suspiro” (Pietro Cerone: *El melopeo y maestro*, 1613). La jácara *Al valiente enamorado* y el villancico *Querubes de la impírea*, composiciones ambas a ocho voces, poseen bellas muestras de este procedimiento retórico-musical. Y el recurso del *Word Painting* (pintura textual) tiene una hermosa correlación musical con las líneas melódicas quebradas que se ajustan al perfil escarpado de las “montañas” en *Querubes de la impírea*. En este villancico apreciamos también un juego de palabras en los versos “blanduras tiernas” y “ternuras blandas” traducido musicalmente con proliferaciones de bemoles (es decir, notas “blandas” en la terminología musical de la época). En esta magnífica composición observamos, de nuevo, la recreación a lo divino del marco bucólico renacentista, enriquecido, ahora, con la mitología con la que cantar, desde lo pagano también, la grandeza del alma y de Dios. Aquí se enfatizan los elementos mitológicos y naturales (la Filomena, los pájaros) relacionados con el canto para exaltar el virtuosismo musical barroco.

El villancico es el género poético-musical de trayectoria más dilatada en la historia de la música española, y su persistencia en el tiempo lo ha convertido en un vehículo expresivo de singular importancia para infinidad de compositores y maestros de capilla. Desde que la preceptiva literaria lo definiera como un “género de copla que solamente se compone para ser cantado” (Díaz Rengifo, 1592), su dilatada y fructífera existencia ha resultado ser un receptáculo ideal para conjuntar armoniosamente poesía y

música, en esa necesidad de hermanar las artes que nace con la nueva estética y el pensamiento del Barroco.

La temática del villancico, derivada de la realidad circundante, es sugerente y variopinta, pues contempla todos los ámbitos de la vida: amor divino, manifestaciones religiosas de diversa índole, costumbres piadosas, paráfrasis bíblicas, sucesos históricos, leyendas, batallas, coronamientos, casamientos y nacimientos reales, amor humano, sucesos de la vida cotidiana, pasatiempos, juegos y entretenimientos intelectuales y conceptuosos, intereses propagandísticos, aleccionadores y pedagógicos, etc., todo ello en boca de personajes tanto imaginarios, simbólicos y mitológicos como convencionales, estereotipados y reales, pertenecientes a los estamentos de la corte, de la nobleza o de la academia, como al mundo rural, que se expresa en su jerga particular. A partir de los textos literarios de los villancicos obtenemos una visión fiel de los acontecimientos, una crónica real de cada etapa de su historia, de sus inquietudes y afanes, de su vida espiritual y material.

Pero el villancico no es sólo poesía, es también música. Si bien su contenido literario ilustra, alecciona, enseña, deleita, forma y avisa, no hay que olvidar que es el contenido musical el que posibilita que las diversas gradaciones que conforman el pensamiento y el conocimiento queden impresas en el ánimo del oyente. Ya lo explicaba Díaz Rengifo, a quien recurrimos de nuevo: “Es también la poesía buena para enseñar, y mover, porque en ella se pueden decir verdades, y dar avisos, y consejos saludables, los cuales, por ir en aquel estilo, se quedan mejor en la memoria, y se imprimen en los corazones, y más cuando algún buen músico los canta.”

La variedad de corrientes líricas que confluyen en la inspiración musical de Galán, expresada en muchas de sus obras con giros melódicos y moldes rítmicos determinados, constituye una de las características más importantes de los textos poéticos que pone en música. Ello demuestra la implicación de nuestro compositor con las exigencias de la poética barroca y su especial sensibilidad en transmitir las musicalmente. De ahí que en sus villancicos y tonos a lo divino encontremos tanto esa vuelta al conceptismo de la canción de amor castellana, como la narratividad entremezclada con el intenso descriptivismo del romance y la lírica de corte tradicional fusionada con la extremosidad de un octasílabo que busca metamorfosearse tanto en una expresión íntima y cuidada de estirpe italiana, como en un dramatismo obligado para la nueva sensibilidad barroca. Sensibilidad que, como sabemos, necesita buscarse,

encontrarse y definirse mediante el concierto de todas las artes y entre los límites de la tradición heredada hasta ese momento.

Galán es un compositor villanciquero prolífico e inspirado. De su numen han surgido obras emblemáticas de este género y una escogida selección de ellas conforma buena parte de esta grabación. Su estilo musical mantiene la característica esencial del período anterior, perceptible en compositores como Pujol, Comes, Patiño, y otros. Dicha alternancia, como se sabe, es el contraste entre la sencillez melódica de las coplas, que posibilita la perfecta inteligibilidad de los textos poéticos, y la exuberancia del estribillo con sus juegos contrapuntísticos y sus audacias expresivas en el aspecto tonal y rítmico. Hasta 1650 el villancico aún mantiene rasgos estilísticos de la *prima prattica*. En la segunda mitad del siglo XVII, el villancico ya pone de manifiesto una modernidad evidente en su desarrollo y estructura. Los villancicos de Galán pertenecen, pues, a este estadio evolutivo más avanzado y novedoso.

Este CD constituye el primer monográfico que se ha dedicado a este importante compositor del siglo XVII. El repertorio ha sido recuperado a partir de fuentes inéditas cuyas transcripciones musicales se han realizado expresamente para la grabación. Redescubrimos aquí nada menos que una parcela del paisaje sonoro de los últimos años de los Habsburgo españoles, melodías que fueron familiares a Carlos II, Mariana de Austria, Juan Carreño de Miranda o el último Calderón.

El primero de los dos discos está dedicado a obras litúrgicas en latín de Cristóbal Galán, generalmente para doble coro y acompañamiento de bajo.

El planteamiento musical inicial del salmo *Laudate Dominum* es sobrio y de expresión contenida a pesar de su considerable densidad polifónica. Los momentos contrastantes más significativos son diametralmente opuestos, ya que a la impetuosidad de la repetición de las palabras “*laudate eum*” y “*super nos*” en breves células rítmicas a contratiempo, se sucede la expresividad más introvertida y frágil en “*miser cordia eius*”. En buena parte del salmo, incluida la doxología final, sigue manteniéndose este continuo juego de contrastes.

De los tres motetes dedicados a la Virgen María que constan en esta grabación, *Stella coeli*, *Salve Regina* y *Ave sanctissima Maria*, destaca el primero por su descriptivismo musical. Todos los textos tienen en común la exaltación de María y el ruego posterior por la salvación de nuestra alma. La *Salve Regina* constituye un ilustrativo caso de simbiosis estilística, donde se establece un impresionante diálogo entre el tenor y el resto del coro, con profusión de contratiempos, síncopas, secuencias e

imitaciones en una alternancia de pasajes contrapuntísticos, homofónicos, a veces de gran osadía armónica (“*et flentes*”, “*O pia*”). Sin acabar de desprenderse de una textura y apariencia tradicionales, esta pieza demuestra como los compositores del Barroco hispano lograron encontrar un lenguaje original e indefinible, barroco y arcaico a la vez. El *Stella coeli*, de mayor vuelo poético, incita a Galán a la expresión musical de los afectos contenidos en el texto –una rogativa a la Virgen contra la peste–, premisa indispensable de la técnica compositiva barroca. En efecto, el compositor enfatiza el verso “*quorum bella plebem caedunt diro mortis ulcere*” (“cuyas guerras hieren al pueblo con la cruel llaga de la muerte”) utilizando valores breves y un denso entramado polifónico para describir la guerra y contraponer seguidamente las consecuencias de la misma (“*diro mortis ulcere*”) con cierto aire de pesadumbre y aflicción. Las indicaciones agógicas expresamente escritas en la fuente original, tales como “voz” y “eco” contribuyen también, con su intensidad sonora fluctuante, a la expresividad del pasaje. Otro fragmento digno de mención es el que comienza con la exclamación “*O piissima*”, no exenta de dulzura, y el ruego a ser escuchada que requiere el alma atribulada (“*Audi nos*”), magníficamente diseñado con sus notas sincopadas.

Para la secuencia *Stabat Mater*, de larguísima tradición en la música occidental, Galán alterna los pasajes destinados a los solistas (dos tiples y tenor) con los encomendados al trío, tras una breve introducción cantada por el coro. Nuestro compositor utiliza una misma música que cíclicamente se va repitiendo en grupos de cuatro estrofas, que asigna a cada uno de los solistas y al trío. La uniformidad de esta exposición, junto con el ritmo pausado y sostenido de la pieza y la melodía austera y expresiva en extremo son los elementos musicales que expone Galán para traducir musicalmente el dolor de María ante la presencia de su hijo en la cruz.

Tras una obra para órgano del compositor y violón Juan del Vado (ca. 1625-1691), miembro, como Galán, de la Real Capilla, sigue el responsorio *Ne recorderis*, escrito para la procesión fúnebre de las personas reales. Está estructurado en estilo responsorial, con la característica alternancia con el canto llano. En esta composición es manifiesta la deuda de Galán con el *stile antico*.

El salmo *Credidi* es mucho más ambicioso estilísticamente que el *Laudate Dominum*, y no sólo por su extensión, que es prácticamente el doble, sino por la introspección subjetiva del texto que exige una mayor escrupulosidad y precisión en su musicalización. De ahí el perceptible lirismo que ofrece alguna de sus líneas melódicas más cantables. En este sentido, destaca la elocuencia expresiva del descenso melódico

(*catabasis*) para el versículo “*ego autem humiliatus sum nimis*” (“yo he sido humillado en demasía”), o el contraste armónico entre el brillante “*pretiosa*” y el sombrío “*mors*” en la frase “*pretiosa in conspectu Domini mors sanctorum eius*” (“valiosa es a los ojos del Señor la muerte de sus santos”). Para la exclamación “*O Domine*” Galán destina valores de larga duración y estructura homofónica. En los tres casos, el compositor es fiel al ideario estético que rige la retórica barroca.

El responsorio para la fiesta de la Ascensión de María *Ascendo ad Patrem meum* pone el broche final de manera brillante al primer CD. Es una pieza breve pero efectista, de buena factura y perfectamente lograda en su exposición. La entrada de los dos coros tras el inicio a solo de la soprano resulta impactante para el oyente y es un efecto sonoro buscado por Galán, de la misma manera que las interpolaciones jubilosas (*Alleluia*). La palabra “*ascendo*” es traducida musicalmente por un breve motivo ascendente en la soprano del primer coro, que en la retórica musical de la época recibía el nombre de *anabasis* y constituía un tópico recurrente en el lenguaje compositivo barroco.

Ya hemos comentado anteriormente algunas características muy concretas de los villancicos *Querubes de la impírea* y ¡*Oíd, troncos; oíd, fieras!*. Referimos también ahora otros detalles singulares del resto de repertorio en lengua romance incluido en el segundo CD.

La jácara *Al valiente enamorado* posee un estribillo barroco cuya argumentación remite a la expresión guerrera del amor propia de la tradición cancioneril castellana. En este caso, la jácara dramatiza al protagonista, es decir, a ese enamorado que es valiente haciéndole cantar sus desgracias, ya que se atreve a amar, por su valentía, aun a sabiendas de que jamás conseguirá ningún tipo de triunfo ni de recompensa.

El solo a Nuestra Señora de la Asunción *Vuele la flecha* resulta una composición muy barroca por el trenzado de lo pagano con lo divino en esa necesidad de sentir los límites de lo uno y lo otro, para amalgamarlo y disfrutar del resultado del contraste. Por eso mismo, el amor divino es una invitación a vivirse, desde la experiencia del lenguaje, con una riqueza sensorial en la que todos los sentidos tienen que participar para enamorar al alma. El petrarquismo ha sido llevado al extremo de su expresión, mediante el ágil octosílabo, verso del instante, idóneo para la *fuga* barroca.

El estribillo del villancico a ocho voces *Oigan a dos sentidos* canta la importancia del *alimento* divino para el alma en términos propios de la lírica popular, aquella que los reformistas del siglo XVI supieron integrar en medio de discursos cultos, por ser cantos del espíritu espontáneo del pueblo, velador de una sabiduría

alejada de los sofismas y razones doctrinales. Las estrofas son, en cambio, representantes de la lírica culta de influjo italiano y constituyen un magnífico ejemplo de ese petrarquismo con que se cantó la naturaleza paradójica del amor. La despreocupación alegre de lo popular y el cuidado de la tradición culta se presentan fusionadas en el canto a la divinidad y su misterio: pretensiones y esfuerzo renacentista que la sensibilidad barroca recreó con variedad y original extremosidad.

El dúo y cuatro a la Purísima Concepción *Bellísima hija del sol* es una excelente muestra de expresión cancioneril castellana. Aunque de esfuerzo lírico muy inocente, consigue conmover a través de una exaltación del alma con los recursos propios del petrarquismo.

La seguidilla del estribillo del solo *¡Mariposa, no corras al fuego!* es la estrofa más apropiada para la inquietud de esa mariposa, trasunto del alma. El resto de las estrofas son cuartetos-lira sueltos y constituyen un hallazgo lírico precioso, pues el endecasílabo final está dedicado, exclusivamente, a fijar los efectos y milagros de una existencia recogida en Dios.

Fénix, que en llamas de amor es un romance con estribillo en el que se entremezclan imágenes petrarquistas con el tono contenido y doliente de la lírica culta castellana. La austeridad poético-musical que lo caracteriza es la expresión más ajustada y requerida para un Jesús recién nacido y anunciado ya como Cristo.

Otro dúo, esta vez dedicado a Nuestra Señora, *Fuentecillas lisonjeras*, de corte bucólico-pastoril, nos revela un diálogo con la naturaleza y la descripción de un *locus amoenus* muy cuidado que sirve de pretexto para hacer *cantar y silenciar* a los elementos que lo conforman.

Vivir para amar, villancico al Santísimo Sacramento, es de marcada tendencia conceptista para mover, mediante la antítesis y el contraste, a la verdad que no es otra que el amor en sí, como tan bien había enseñado el conceptismo del amor humano en la canción castellana del siglo XV. Por ello se vuelve a su conceptismo, para retomar su lección aunque ahora vuelta a lo divino. Todo ello constituía una de las aventuras más gratas para el barroco: la conveniencia de utilizar las aportaciones de la tradición para sorprender y causar admiración.

Veneno de los sentidos es un magnífico dúo de advertencia dramatizada cuya relevancia artística consiste en el vigor lírico y musical que requiere el desahogo del alma. De ahí esa inmediatez verbal y expresiva, tanto del estribillo como de la segunda unidad lírica. Esta pieza es un espléndido ejemplo de la colaboración de Galán con

poetas de su tiempo. El texto, obra de Juan Bautista Diamante (1625-1687), dramaturgo adscrito a la escuela de Calderón de la Barca, pertenece a su comedia mitológica *El laberinto de Creta* (1667) y fue citado también por otro comediógrafo ilustre, Agustín de Salazar y Torres (1642-1687) en su obra *Triunfo y venganza de amor* (1681).

El solo al Santísimo Sacramento *A la luz, más hermosa* está centrado especialmente en celebrar a Dios (la luz) y el alma o las almas (la flor o las flores); todo ello con una economía poética admirable.

La seguidilla inicial de *No temas, no receles* es un magnífico prelude para los restantes versos que son felices advertencias y regocijos por la glorificación del alma, por la ayuda de la Virgen y el encuentro con Dios. El Barroco supo dramatizar y conferir vigor e intensidad expresiva al sentimiento y por esta razón los cantos de amor a Dios muestran esa espontaneidad que alcanza de modo tan directo al oyente.

Nota bene: Las partituras de varias obras de este CD están disponibles en Digital CSIC entradas por su íncipit literario:

<http://digital.csic.es/>