

Mahan Esfahani.

Domenico Scarlatti y la Ilustración española

Domingo, 22 de marzo de 2026

Espacio Turina. 20:00 horas

NO8DO

AYUNTAMIENTO DE SEVILLA

CON LA COLABORACIÓN DE



MINISTERIO
DE CULTURA

inaem

INSTITUTO NACIONAL
DE LAS ARTES ESCÉNICAS
Y DE LA MÚSICA



**Teatro de
la Maestranza**



**Diputación
Sevilla**

www.femas.es

femas



**X L I I I
FESTIVAL
DE MÚSICA
ANTIGUA
DE SEVILLA**

DEL 6 AL 29 DE MARZO DE 2026

Mahan Esfahani.

Domenico Scarlatti y la Ilustración española
Domingo, 22 de marzo de 2026
Espacio Turina. 20:00 horas

Domenico Scarlatti y la Ilustración española

I

Domenico Scarlatti (1685-1757)

Sonata en sol menor K.347
Sonata en sol mayor K.348
Sonata en fa sostenido mayor K.318
Sonata en fa sostenido mayor K.319

Juan Bautista Cabanilles (1644-1712)

Passacalles de primer tono WSC47

Cantallós (o Cantallops; c.1760-?)

Sonata en do mayor [c.1795]

Domenico Scarlatti

Sonata en si bemol menor K.197
Sonata en re mayor K.53
Sonata en la menor K.382
Sonata en la mayor K.268

Antonio Soler (1729-1783)

Sonata en fa sostenido mayor R 90

II

Domenico Scarlatti

Sonata en re mayor K.490
Sonata en re mayor K.491
Sonata en re mayor K.492

Antonio Soler

Sonata en do menor R 100
Sonata en do menor R 19

Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788)

Fantasia en do mayor Wq. 59/6 [1784]

Domenico Scarlatti

Sonata en do sostenido menor K.247
Sonata en mi mayor K.215
Sonata en la mayor K.429

Mahan Esfahani, clave

NOTAS

Si bien resulta anacrónico hablar de la influencia del flamenco en la música de **Domenico Scarlatti**, muchas de las tradiciones que sin duda conoció durante sus tres décadas en España finalmente se fusionaron más tarde, en el Romanticismo temprano, en lo que hoy se denomina imperfectamente “flamenco”. Resulta sumamente instructivo, tanto para el intérprete como para el oyente, examinar las sonatas a la luz de los estilos preflamencos que moldearon la conciencia musical de Scarlatti. Por ejemplo, la **Sonata en re mayor K.490** es claramente una saeta, un lamento cantado al final de la Cuaresma acompañado de una sombría marcha en 4 (que aún se escucha en las famosas celebraciones de la Semana Santa sevillana); esta, a su vez, da paso a dos bailes festivos: la seguidilla (un vigoroso baile en 3) y la bulería (en compás compuesto, esencialmente 6/8). Estas dos últimas danzas se citan, respectivamente, en las **Sonatas K.491** y **K.492**. Así, en un raro tríptico de sonatas, Scarlatti crea un cuadro andaluz con sonidos: ¡Goya *avant la lettre*! La **K.53 en re mayor**, por otro lado, es una sonata *regia* que representa la pompa colorida que Scarlatti habría presenciado en alguna de las innumerables ceremonias que ocupaban la corte española. La **Sonata K.215 en mi mayor** evoca, en el inicio de su segunda mitad, el tipo de técnicas de guitarra en las que una plétora de tonos sin acordes (*acciaccature* en la teoría italiana del bajo continuo) crea una oleada de color que impacta y deleita los oídos.

La presencia continua en España de la cultura artística morisca y ladina mucho después de la expulsión de dichas comunidades, junto con la difusión de dichas tradiciones por toda España por parte de los gitanos nómadas, sin duda causó una profunda impresión en el compositor a su llegada a España a finales de la década de 1720. Pero igualmente digno de consideración es el entorno intelectual español como centro de la Ilustración temprana. Con la ascensión de los monarcas de la Casa de Borbón al trono español en 1700, las ideas francesas inevitablemente se abrieron paso tanto en los círculos cortesanos como en los religiosos españoles. De hecho, los teólogos del siglo XVIII en el sur de Europa siguieron con avidez las últimas tendencias científicas e intelectuales, incluso si el Vaticano las tildaba oficialmente de contrarias al dogma eclesiástico. Así, muchos músicos –todos empleados en diversos grados por instituciones religiosas– estuvieron expuestos a una rica fusión de materialismo y espiritualidad explorada por la última generación de pensadores cartesianos franceses y españoles. Si

bien el método cartesiano podría considerarse fríamente racional, la búsqueda de la comprensión del mundo natural mediante la observación y el razonamiento alberga en sí misma una esencia del ideal clásico posterior de la imitación de la naturaleza como forma de estudio. La tendencia de algunos compositores barrocos a crear obras que fueran un espejo del mundo (en lugar de una abstracción imaginada) no se basaba necesariamente en un ideal del ser humano inculto como la forma suprema de ser expresivo, sino en una respuesta crítica al potencial atomismo de Descartes y sus seguidores. Así, situar el elemento folclórico en el centro de la obra puede entenderse como el método de Scarlatti para elevar a sus semejantes en la *Cadena del Ser* medieval y como una forma de racionalizar el impacto transformador de la cultura ibérica en su propia conciencia.

Esta reflexión sonora de la humanidad fue continuada por el clérigo jerónimo **Antonio Soler**, quien durante su larga estancia en el monasterio real de El Escorial compuso unas 150 sonatas para teclado y mucho más. De nuevo, escuchamos influencias de la tradición popular, por ejemplo, la charrada salmantina en la Sonata en do sostenido menor R 21, una danza en 3/8 con un marcado énfasis en el segundo tiempo en la segunda mitad de la frase, mientras que citas de la jota aragonesa –repleta de castañuelas y bandurria– se pueden escuchar en la **Sonata en fa sostenido mayor R 90**. Que Soler fuera alumno de Scarlatti sigue siendo tema de debate, y la evidencia documental que respalda tal afirmación es bastante endeble. Asumir que su estilo testimonia la influencia directa de Scarlatti es considerar los *hispanismos* en la obra del compositor mayor como necesariamente originados exclusivamente por él, en lugar de haber sido adoptados del entorno estético existente en la música española. La obra de **Juan Cabanilles**, organista valenciano anterior a Scarlatti y Soler, atestigua concisamente esta tendencia en la música instrumental española a imitar los bailes populares y sus multifacéticas estructuras métricas; de hecho, el término pasacalles denota literalmente un baile callejero. Como ejemplo de música de la generación posterior, procedente de zonas más lejanas de Iberia, la **Sonata en do menor** de un tal **Cantallós** (compositor por lo demás desconocido para la historia) exhibe la influencia de la escuela Scarlatti/Soler de finales del siglo XVIII. En esta obra, bastante intrigante aunque breve, editada por el pianista cubano Joaquín Nin a partir de un manuscrito catalán, escuchamos la alternancia entre un compás ternario simple y uno compuesto, típico de la *seguriya gitana*.

A pesar de la renovada confianza de la primera era del dominio borbónico, la España del siglo XVIII era una potencia imperial hegemónica que había superado con creces su apogeo. Sin embargo, sería erróneo considerarla un país completamente periférico, aislado de las tendencias europeas. La tendencia de los compositores españoles a aludir a las tradiciones populares no significa que la música culta española fuera *folclórica*, sino que se relacionaba con la misma mezcla intelectual primordial de la que se nutrían artistas como Haydn y Schubert. Al transformar y reinterpretar la cultura popular como parte de un todo artístico basado en un lenguaje musical *elevado* o relativamente abstracto, estos compositores exploraron una tensión dialéctica esencial entre lo particular y lo universal de una manera que deleita las emociones y conecta con el inconsciente colectivo.