

SÁBADO 28 DE MARZO DE 2015 · 20.30 H

AUDITORIO CIUDAD DE LEÓN

*Joseph Haydn*  
Las **7** últimas palabras  
de *Cristo en la Cruz*

ORQUESTA  
SINFÓNICA DE  
CASTILLA Y LEÓN

PAUL GOODWIN

DIRECTOR



**DURACIÓN TOTAL APROXIMADA:****70'**

JOSEPH HAYDN: *Las Siete Últimas Palabras de Cristo en la Cruz*

**LA OSCYL Y LOS INTÉRPRETES**

Paul Goodwin ha dirigido a la OSCyL en la Temporada 2006/07

JOSEPH HAYDN  
(1732–1809)

*Las Siete Últimas Palabras de Cristo en la Cruz, Hob.XX:I*  
(Versión orquestal de 1785)\*

*Introduzione (Maestoso ed Adagio)*

*Sonata I: Pater, dimitte illis, quia nesciunt, quid faciunt (Largo)*

*Sonata II: Hodie mecum eris in Paradiso (Grave e Cantabile)*

*Sonata III: Mulier, ecce filius tuus (Grave)*

*Sonata IV: Deus meus, Deus meus, utquid dereliquisti me? (Largo)*

*Sonata V: Sitio (Adagio)*

*Sonata VI: Consummatum est (Lento)*

*Sonata VII: In manus tuas, Domine, commendo spiritum meum (Largo), attacca subito*  
*Il Terremoto (Presto e con tutta la forza)*

\* Primera vez por esta orquesta

Joseph Haydn

(Rohrau, Austria, 31-III-1732 / Viena, 31-V-1809)

*Las Siete Últimas Palabras de Cristo en la Cruz*, HOB.XX:1

Es un hecho constatado desde el primer momento por la historiografía musical que el encargo a Joseph Haydn de componer *Las siete últimas palabras de Cristo en la Cruz* procedía de la ciudad de Cádiz. Pero durante mucho tiempo gran cantidad de autores han atribuido dicho encargo a algún canónigo de la Catedral, un error que no resulta gratuito a la vista del hecho de que el propio Haydn así pareció entenderlo como se deduce de sus propias palabras en el prefacio a la edición de la versión coral de 1801:

“Hace unos quince años me fue encargada por un canónigo de Cádiz una composición de música instrumental sobre las Siete Palabras de Nuestro Salvador en la Cruz. Era costumbre en la catedral de Cádiz presentar todos los años un oratorio durante la Cuaresma, a cuyo efecto la interpretación se realizaba con estos detalles: las paredes, ventanas y columnas del templo se cubrían con cortinas negras y sólo una gran lámpara suspendida en el centro rompía aquella solemne oscuridad. Al mediodía se cerraban las puertas y comenzaba la música. Después de un prelude, el Obispo subía al púlpito, recitaba la primera palabra y hacía una alocución sobre ella; terminada ésta bajaba del púlpito y se postraba ante el altar. Durante esta pausa debía sonar la música. A continuación el Obispo pronunciaba la segunda palabra de la misma manera, después la tercera, y así sucesivamente, interviniendo la orquesta a continuación de cada alocución. Mi obra se tuvo que sujetar a estas condiciones, y no fue tarea fácil componer siete adagios seguidos de unos diez minutos de duración, y hacerlo de manera que no causara fatiga a los oyentes”.

Georg August Griesinger, amigo y biógrafo de Haydn, relató en 1810 el mismo episodio consignado con idénticos detalles aportados con toda seguridad por boca del propio compositor:

“Un canónigo de Cádiz pidió a Haydn, hacia el año 1785, que escribiera una composición instrumental sobre las siete palabras

de Jesús en la Cruz. Dicha composición habría de ser interpretada durante una solemne ceremonia que tenía lugar todos los años durante la Cuaresma en la catedral de Cádiz. En dicho día se cubrían de negro las paredes, ventanas y columnas de la iglesia, únicamente una gran lámpara, colgada en el centro, iluminaba la sagrada oscuridad. A la hora oportuna se cerraban las puertas y comenzaba la música. Tras un adecuado prelude, el Obispo subía al púlpito, leía una de las siete palabras y hacía una reflexión sobre ella. Luego bajaba del púlpito y se arrodillaba delante del altar. La música rellenaba esta pausa. El Obispo subía al púlpito una segunda, una tercera vez, y así sucesivamente, y la orquesta intervenía al final de cada plática” [...].

Resulta plausible pensar que Haydn tuvo que plegarse a las instrucciones remitidas desde Cádiz por los protagonistas del encargo, y no sería temerario pensar que para hacerlo más sugestivo se hablase de la Catedral, del obispo y del ceremonial, y no del pequeño oratorio al que iba destinada la obra.

En todo caso, y antes de seguir adelante, hay que dejar constancia del hecho destacado de que en la España de aquella época la música de Haydn era sobradamente conocida y despertaba un gran entusiasmo, en un primer momento en los círculos cortesanos y aristocráticos, y después entre las clases sociales acomodadas gracias a la amplia difusión que hacían las editoriales de las obras del maestro de Rohrau para su consumo doméstico. Los interesados en profundizar en este tema pueden consultar la tesis doctoral de María del Rosario Montero García, *La música de Franz Joseph Haydn en España: recopilación, catalogación e interpretación de las fuentes musicales conservadas en Madrid hasta 1833*, publicada por la Universidad de Granada en 2011 (<http://hdl.handle.net/10481/23479>).

Pero ¿quiénes fueron esos protagonistas del encargo y para qué lugar se iba a destinar la música? Pues los artífices implicados en la concepción y gestión del proyecto fueron dos personajes de la nobleza gaditana: el marqués de Valde-Íñigo y el marqués de Méritos, y el destino de la música, acompañar la práctica religiosa del llamado Ejercicio de las Tres Horas que se llevaba a cabo el día de Viernes Santo en el Oratorio de la Cueva de la iglesia del Rosario.

Marcelino Díez Martínez, en cuyo documentado ensayo se basan estas notas<sup>1</sup>, aporta datos muy interesantes sobre la situación de la música en la catedral gaditana los cuales confirman que el encargo no pudo proceder de esta institución. De entrada, en el archivo de la catedral no hay constancia de que jamás estuviera allí la partitura de Haydn ni de que en la Catedral de Cádiz se celebrase alguna vez la práctica de las Siete Palabras con los detalles que se describen en los documentos. Un encargo de estas características, de haberse producido, hubiera quedado reflejado obligatoriamente en las Actas Capitulares y en los detallados apuntes contables de los libros de Fábrica. Por otro lado, ni el marqués de Valde-Íñigo ni el de Méritos eran canónigos, como se ha venido señalando hasta ahora en la bibliografía sobre este tema, y tampoco hay evidencia de ningún documento catedralicio que avale la atribución del encargo a algún miembro del Cabildo. Pero mucho más significativa resulta la postura conservadora y hasta reaccionaria que en aquellos mismos años había tomado el Cabildo en relación con la música que se interpretaba en el templo principal de Cádiz. Se inició una reforma musical basada en el empleo exclusivo de canto llano y polifonía contrapuntística tradicional. Como señala Díez Martínez, en 1785 –año en que se produjo el encargo de *Las Siete Palabras*– se copiaron seis libros de música de facistol para uso de la Capilla de Música, con piezas de polifonistas españoles e italianos de los siglos XVI y XVII. A esto hay que añadir que las autoridades eclesiásticas imponían un rígido criterio restrictivo en materia de música, desaprobando los “conciertos de instrumentos” y prohibiendo los “instrumentos teatrales” en procesiones y actos religiosos. La diócesis gaditana era gobernada en aquella época por el obispo José Escalzo, un prelado ilustrado pero con una mentalidad muy limitada y restrictiva en todo aquello relacionado con la música. Un edicto episcopal de 1784 establecía “Que en las iglesias, procesiones y toda función eclesiástica no puede haber Músicas Theatrales y delicadas, ni se use de instrumentos marciales y profanos”. De 1790 es otro documento redactado por el obispo Escalzo sobre los cultos de la Cuaresma en el que se hace una referencia explícita al ejercicio de Las Tres Horas que por aquel entonces se practicaba en varias iglesias de Cádiz. El obispo ordenaba la total separación entre hombres y mujeres debido a la oscuridad: las mujeres debían ocupar las naves del templo,

y los hombres los coros y tribunas. Además se mostraba contrario a las grandes concurrencias de fieles atraídos por la belleza de la música, quizás en velada alusión a los que acudían a la Santa Cueva a escuchar *Las Siete Palabras*. En consecuencia, este contexto no era el más propicio para que el cabildo catedralicio hubiera comisionado *Las Siete Palabras*, una obra cargada de dramatismo y “teatralidad” y que alcanza precisamente su clímax en el efectista terremoto final, donde Haydn, en los últimos acordes, llega a requerir hasta un triple *fortissimo*.

El Ejercicio de las Tres Horas era una práctica religiosa instaurada por el jesuita Francisco Castillo hacia 1660 en la ciudad de Lima, en Perú, que se extendió por las misiones jesuíticas de aquel país y también por gran parte de Hispanoamérica pasando posteriormente a España. Tenía lugar el día de Viernes Santo entre las doce del mediodía y las tres de la tarde, rememorando las siete palabras que pronunció Jesús desde la cruz. Otro jesuita peruano, Alonso Messía Bedoya (1655-1732) tuvo la idea de introducir interludios musicales entre los comentarios a cada una de las Palabras y divulgó esta práctica mediante un libro titulado *Devoción de las Tres Horas de la agonía de Cristo... y Método con que se practica en el Colegio de la Compañía de Jesús de Lima y toda la provincia del Perú*, editado por primera vez en Sevilla en 1757 y a continuación en diversas ciudades españolas. Las primeras noticias que se tienen en Cádiz de esta práctica fueron recogidas hacia 1730 por el cronista gaditano José María León y Domínguez, quien relata que en un lugar de la zona conocida como Campo del Sur, se reunían “una piadosa congregación de hombres de gran espíritu, que a media noche y por espacio de tres horas practicaban los ejercicios de la Pasión del Señor, llamados de la Madre Antigua”. No tardaron en surgir rumores y sospechas sobre este tipo de cenáculos debido a lo apartado del lugar y a la nocturnidad con que se realizaban. En consecuencia, y por indicación del obispo, las reuniones se trasladaron a la iglesia del Rosario, en el centro de la ciudad, y allí, en 1756, con motivo de unas obras de reforma se descubrió un subterráneo que fue acondicionado para la congregación y comenzó a llamarse *La Santa Cueva*. La congregación experimentó un gran auge cuando, años más tarde, se puso al frente de ella el padre Santamaría, marqués de Valde-Íñigo.

Ahora debemos ocuparnos de los verdaderos protagonistas del encargo de la obra y del proceso que llevó a su culminación, siguiendo siempre el detallado estudio de Marcelino Díez Martínez.

José Sáenz de Santamaría, marqués de Valde-Íñigo, había nacido en Veracruz —Nueva España— en 1738, hijo de un acaudalado comerciante español que, tras la muerte de su esposa, regresó con sus dos hijos a España y se estableció en Cádiz en 1750. Santamaría siguió la carrera eclesiástica, se ordenó sacerdote en 1761 y residió algunos años en Madrid donde experimentó de primera mano la extrema pobreza de muchas de sus iglesias. En 1766 regresó a Cádiz y se puso al frente de la congregación de la Santa Cueva que contaba ya con numerosos miembros. Como el recinto se había quedado pequeño compró una casa adjunta y amplió el oratorio con una sencilla capilla subterránea de tres naves que se consagró en 1783. Al morir su padre, Sáenz de Santamaría heredó el título de marqués de Valde-Íñigo y una considerable fortuna que le permitió embellecer la iglesia del Santo Rosario y construir una suntuosa capilla encima de la Santa Cueva, en cuya decoración participó, entre otros, el más importante pintor de la época, Francisco de Goya.

Fue en ese espacio subterráneo de la Santa Cueva, y no en la Catedral, donde se escuchó la música de *Las Siete Palabras*. La idea de hacer el encargo a Haydn partió del marqués de Valde-Íñigo, si bien quien lo gestionaría sería otro destacado personaje de la nobleza gaditana, el marqués de Méritos.

Francisco de Paula María de Micón, marqués de Méritos, nació en 1735. Su padre era un rico magnate italiano establecido en Cádiz. Francisco de Paula recibió una esmerada educación, viajó por numerosas ciudades italianas y residió en París. A su regreso pasó algún tiempo en Madrid y fue muy bien acogido en la Corte de Fernando VI.

Como entusiasta aficionado a la música, el marqués de Méritos pudo disfrutar en los círculos de la nobleza madrileña de la veneración que se profesaba a la figura de Joseph Haydn, lo cual queda ilustrado por la visita que realizó a Haydn, en Eisendstadt, el secretario de la Embajada española en Viena, Domingo de Iriarte, para expresarle el reconocimiento del monarca por la música que había enviado a Ma-



drid. La orquesta de la Casa Ducal de Benavente tocaba regularmente las obras que remitía el compositor por contrato; y en la Casa de Alba se recibieron varios cuartetos enviados directamente por Haydn. En este ambiente madrileño destacaban otros dos grandes admiradores del maestro de Rohrau: el también compositor Luigi Boccherini y el poeta Tomás de Iriarte. No cabe duda que la facilidad con que se desenvolvía el marqués en estos ambientes musicales de la Corte y las relaciones que allí pudo establecer debieron de ser factores decisivos en el momento de iniciar las gestiones para el encargo de *Las Siete Palabras*.

Existen datos suficientes, sobre todo los que aporta Nicolás María de Cambiaso, sobrino y heredero del marqués de Méritos y que escribe en un momento todavía muy próximo a los hechos, que adjudican al marqués la idea de introducir piezas instrumentales en el ejercicio de Las Tres Horas, si bien es cierto que ya existía un precedente que el noble gaditano seguramente pudo conocer: según R. Stevenson<sup>2</sup> el compositor español Guillermo Ferrer, organista del convento de las Descalzas Reales de Madrid, había recibido el encargo del noveno duque de Híjar de componer un adagio instrumental para cada palabra. Por desgracia la música de Ferrer no se ha encontrado, pero se sabe que el encargo se realizó en 1783, es decir unos dos años antes de la composición de Haydn.

Por Cambiaso sabemos también que la correspondencia entre Haydn y el marqués se perdió durante la ocupación de las tropas francesas: según parece el marqués de Méritos se llevó esos documentos a Madrid donde residió desde 1790 hasta su muerte, ocurrida en 1811. Al negarse a prestar juramento de fidelidad al rey José I, se vio obligado a vivir en la clandestinidad. El testimonio de Cambiaso es claro: “Los filarmónicos deben sentir que se haya estraviado [sic] la correspondencia de Haydn y Micón: yo la vi en Madrid antes de la dominación intrusa”. ¡Qué preciosa información nos hubieran proporcionado esas cartas!

Esta carencia de documentación es igualmente extensible a todo lo relacionado con el estreno de la obra en Cádiz: la fecha exacta, quiénes fueron los intérpretes o cuál de las dos versiones originarias —la orquestal o la de cuarteto— se pudo escuchar en aquella ocasión. Las dimensiones de la Santa Cueva son pequeñas, no superan los 200 me-

tros cuadrados, por lo que resulta más que razonable que se recurriese a la versión de cámara. Esta hipótesis se ve apoyada por algunos testimonios de autores de la segunda mitad del siglo XIX —José Castro y Serrano, José María León y Domínguez— que hablan claramente de un cuarteto de cuerda. Señala Díez Martínez que según la tradición gaditana y la documentación disponible, *Las Siete Palabras* se han venido realizando ininterrumpidamente desde el siglo XVIII hasta la actualidad, con el mismo ritual que se le describió a Haydn para su encargo. Lo que cabría preguntarse es si la obra se interpretó alguna vez en versión orquestal o solamente en versión cuarteto, dado que ambas están muy próximas en el tiempo.

Existen cuatro versiones de esta obra. Haydn escribió *Las Siete Palabras* hacia 1785, e inmediatamente la editorial vienesa Artaria publicó la partitura en tres versiones: una para orquesta —que sería la originaria—, una segunda para cuarteto de cuerda, y una más en reducción para piano realizada por otro autor con la aquiescencia del compositor. La versión para orquesta es la que supuestamente envió Haydn a Cádiz, donde se estrenaría en la Semana Santa de 1786, o más probablemente en la de 1787. La versión en forma de oratorio se fecha una década más tarde, después de que Haydn escuchase en la ciudad de Pasau, donde se encontraba de camino hacia Londres, una adaptación coral hecha por Joseph Frieberth, con textos de un poema de Ramler. A su regreso a Viena Haydn hizo su propia versión coral sobre los mismos textos de Ramler pero revisados por Gottfield, barón van Swieten. Esta versión de *Las Siete Palabras* se estrenó en Viena el 30 de abril de 1796 y fue editada por Breitkopf & Härtel en 1801 con el título *Die Sieben letzten Worte unseres Erlösers am Kreuze* [Las Siete Últimas Palabras de Nuestro Salvador en la Cruz].

La obra consta de una introducción, siete Sonatas —o movimientos lentos que se corresponden con cada una de las Siete Palabras— y un último movimiento a modo de dramático colofón titulado *Il Terremoto*. Haydn explora un amplio abanico de posibilidades declamatorias para dotar a cada una de las Palabras de su adecuada cualidad expresiva y sentimental, exponiendo y desarrollando una serie de conflictos tonales y melódicos con el propósito de crear las específicas analogías musicales respecto a los motivos que sirven de base a la composición. Destaque-

mos algunos ejemplos, como la modulación de Do menor a Do mayor en la Tercera Sonata para simbolizar la llegada al paraíso —“En verdad te digo que hoy estarás conmigo en el Paraíso”—; los recurrentes “suspiros” trazados en notas descendentes para aludir al sufrimiento de Cristo, un recurso tomado de la retórica musical de la teoría barroca de los afectos; o la ambigüedad tonal en “Dios mío, Dios mío, ¿por qué me has abandonado?”. Por último, “El Terremoto” conclusivo alude al momento dramático que nos describe el Evangelio: “En aquel punto el velo del templo se rasgó de arriba a abajo, y se partió en dos. Sobrevino un terremoto y se hendieron las piedras”. Esas analogías musicales recurrentes en Haydn alcanzan aquí, en el marco de la dialéctica rítmica y métrica del terremoto, uno de sus momentos más sorprendentes. En este sentido, escribe Juan José Carreras López<sup>3</sup>, la dicotomía música absoluta / imitativa resulta superada: la composición se eleva por encima de esa dualidad. Así no existe una descripción del terremoto, con sus ruidos o consecuencias, sino una analogía esencial, realizada plenamente [...] por la música. Este es precisamente uno de los aspectos esenciales del clasicismo vienés.

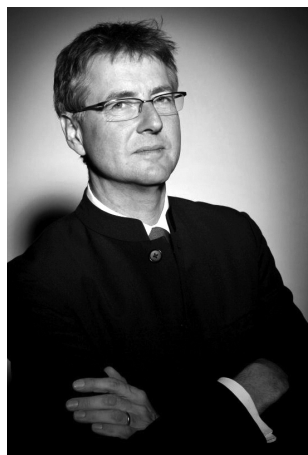
Julio García Merino  
*Archivero musical de la OSCyL*

---

<sup>1</sup> DÍEZ MARTÍNEZ, Marcelino, “Franz Joseph Haydn y Cádiz. El encargo de *Las siete palabras*”, *MAR—Música de Andalucía en la Red*, n.º 1 (invierno, 2011), <http://mar.ugr.es>

<sup>2</sup> STEVENSON, R., “Los contactos de Haydn en el Mundo Ibérico”, en *Revista Musical Chilena*, XXXVI (1982)

<sup>3</sup> CARRERAS LÓPEZ, Juan José, “El fondo español de *Las Siete Palabras* de Ntro. Salvador en la Cruz de Joseph Haydn. Descripción e interpretación del Terremoto”, en *Artígrama: Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza*, N.º 1, 1984.



PAUL  
GOODWIN  
DIRECTOR

Paul Goodwin es reconocido por sus interpretaciones historicistas, su amplio repertorio y su interés en la música contemporánea. En la actualidad es el Director Artístico del Carmel Bach Festival en California.

Paul Goodwin ha dirigido a las más prestigiosas orquestas entre las que figuran la Filarmonía de la BBC, Royal Scottish National, Orquesta de la Haya, Nacional Sinfónica de Washington, Orquesta Nacional de España y Filarmonías de Rotterdam, Helsinki y Estocolmo, entre otras muchas. En ópera, los éxitos más recientes de Paul Goodwin incluyen producciones en la Komische Oper de Ber-

lín, Teatro Real de Madrid, Opera de Australia y Opera de Escocia.

Entre sus próximos compromisos figuran sus conciertos con las Orquestas de Padua, Filarmónica de Malasia y Capella Cracoviensis, así como su relación estrecha con la Orquesta de Cámara de Basilea.

Durante 11 años, Paul Goodwin ha sido el Director Adjunto de la Academy of Ancient Music, con la que ha realizado extensas giras por todo el mundo, y diversas grabaciones de Schutz, Mozart y Taverner. Tres de estos discos fueron nominados tanto a los Grammy como a los Premios Gramophone. Adicionalmente, Paul Goodwin ha sido el Principal Director Invitado de la English Chamber Orchestra durante 6 años, en los que colaboró con artistas de la talla de Kiri Te Kanawa, Joshua Bell, Maria João Pires, Mstislav Rostropovich y Magdalena Kozena.

Entre sus grabaciones se encuentran discos dedicados a Strauss, Hartmann, Haendel, así como una aclamada grabación de la *Nursery Suite* de Elgar para el sello Harmonia Mundi. En 2007 Paul Goodwin recibió el prestigioso Premio Honorario Haendel que concede la ciudad de Halle, en reconocimiento por sus extraordinarias interpretaciones de las obras de G.F. Haendel.



## ORQUESTA SINFÓNICA DE CASTILLA Y LEÓN

**JESÚS  
LÓPEZ  
COBOS**  
DIRECTOR  
EMÉRITO

**ANDREW  
GOURLAY**  
PRINCIPAL  
DIRECTOR  
INVITADO

**JAIME  
MARTÍN**  
PRINCIPAL  
DIRECTOR  
INVITADO

La Orquesta Sinfónica de Castilla y León ha cumplido veintitrés años situándose como una de las agrupaciones sinfónicas de mayor proyección en España.

Creada en 1991 por la Junta de Castilla y León, la OSCyL tiene como su primer director titular a Max Bragado-Darman. Tras este periodo inicial, Alejandro Posada asume la titularidad de la dirección durante 7 años hasta la llegada de Lionel Bringuier, quien ha permanecido al frente de la formación orquestal hasta junio de 2012. Desde ese año cuenta con el maestro zamorano Jesús López Cobos como Director Emérito. Esta temporada Andrew Gourlay se une al equipo de la OSCyL en el papel de Principal Director Invitado en sustitución de Vasily Petrenko, que lo fue durante los últimos 8 años.

Durante estos 23 años de trayectoria, la OSCyL ha llevado a cabo importantes estrenos y ha realizado diversas grabaciones discográficas para Deutsche Grammophon, BIS, Naxos, Tritó o Verso entre otras, con obras de compositores como Joaquín Rodrigo, Dmitri Shostakovich, Joaquín Turina, Tomás Bretón, Osvaldo Golijov o Alberto Ginastera. Además, la OSCyL ha llevado a cabo una intensa actividad artística en el extranjero, con giras por Europa y

América, que le han permitido actuar en salas tan destacadas como el Carnegie Hall de Nueva York.

A lo largo de estas dos décadas, la OSCyL ha ofrecido centenares de conciertos junto a una larga lista de directores y solistas, entre los que destacan los maestros Semyon Bychkov, Rafael Frühbeck de Burgos, Jesús López Cobos, Gianandrea Noseda, Eliahu Inbal, Ton Koopman, Juajo Mena, Josep Pons o David Afkham, los cantantes Ian Bostridge, Angela Denoke, Juan Diego Flórez, Magdalena Kozena, Leo Nucci, Renée Fleming o Angela Gheorghiu, e instrumentistas como Daniel Barenboim, Midori, Emmanuel Pahud, Gordan Nikolic, Viktoria Mullova, Gidon Kremer, Gil Shaham, Natalia Gutman, Misha Maisky o Hilary Hahn entre muchos otros.

Algunos de los compromisos para la presente temporada 2014/2015 incluyen actuaciones con los maestros Eliahu Inbal, Leopold Hager, Lionel Bringuier, Juanjo Mena o Maasaki Suzuki y solistas como Paul Lewis, Steven Isserlis, Xavier de Maistre, Vilde Frang, Gordan Nikolic o Radovan Vlatkovic. Además ofrecerá el estreno de obras de encargo de los compositores Lorenzo Palomo y Óscar Colomina.

Es importante reseñar la alta implicación de la orquesta en las numerosas iniciativas sociales y educativas que el Centro Cultural Miguel Delibes está llevando a cabo, como el proyecto "In Crescendo".

Desde el año 2007, la OSCyL tiene su sede estable en el Centro Cultural Miguel Delibes de Valladolid, obra del arquitecto Ricardo Bofill.

## ORQUESTA SINFÓNICA DE CASTILLA Y LEÓN

### VIOLINES PRIMEROS

Cristina Alecu, *concertino*  
Elizabeth Moore,  
*ayda. concertino*  
Irene Ferrer  
Vladimir Ljubimov  
Eduard Marashi  
Renata Michalek  
Daniela Moraru  
Dorel Murgu  
Monika Piszczelok  
Piotr Witkowski

### VIOLINES SEGUNDOS

Jennifer Moreau, *solista*  
Blanca Sanchis, *ayda. solista*  
Malgorzata Baczevska, *1<sup>er</sup> tutti*  
Csilla Biro  
Iuliana Muresan  
Gregory Steyer  
Tania Armesto  
Óscar Rodríguez

### VIOLAS

Néstor Pou, *solista*  
Michal Ferens, *ayda. solista*  
Ciprian Filimon  
Harold Hill  
Julien Samuel  
Jokin Urtasun

### VIOLONCHELOS

Jordi Creus, *solista*  
Frederik Driessen, *ayda. solista*  
Montserrat Aldomá  
Diego Alonso  
Victoria Pedrero

### CONTRABAJOS

José Miguel Manzanera, *solista*  
Nebojsa Slavic, *ayda. solista*  
Emad Khan

### FLAUTAS

Pablo Sagredo, *solista*  
Fátima Jiménez, *ayda. solista*

### OBOES

Emilio Castelló, *solista*  
Unai Gastañares, *ayda. solista*

### FAGOTES

Alejandro Climent, *solista*  
Fernando Arminio, *ayda. solista*

### TROMPAS

José M. Asensi, *solista*  
Carlos Balaguer, *ayda. solista*  
Emilio Climent, *1<sup>er</sup> tutti*  
José M. González, *1<sup>er</sup> tutti*  
Martín Naveira, *1<sup>er</sup> tutti*

### TROMPETAS

Roberto Bodí, *solista*  
Miguel Oller, *1<sup>er</sup> tutti*

### TIMBALES

Juan A. Martín, *solista*



CASTILLA Y LEÓN

*es vida*

[ 500<sup>o</sup> SJ ]  
Y CENTENARIO  
DEL NACIMIENTO  
DE SANTA TERESA  
DE JESÚS

LAORQUESTA00000RRRRQQ  
ICCCAAAASINFÓNICASSSIIN  
DCAAAACASTILLAYLEÓNSSS



Junta de  
Castilla y León



Auditorio Ciudad de León



AYUNTAMIENTO DE LEÓN

León  
Cama del  
Parlamentarismo