

**EL CULTIVO DE LA CANTATA EN ESPAÑA Y LA PRODUCCION
MUSICAL DE JUAN FRANCES DE IRIBARREN (1698-1767)**

MIGUEL QUEROL

A través de las audiciones de cantatas que escuchamos en los conciertos o en los discos, todos nos hemos formado la idea de que la cantata es una composición de cierta envergadura que consta de recitados, arias y coros. Pero esta idea no es del todo exacta. La cantata no es una forma musical, sino un género de música, y para tener las ideas claras, hay que remontar a su origen. En los comienzos del barroco, cantata era una composición destinada a ser cantada, en contraposición a la toccata, música escrita para ser ejecutada en instrumentos de tecla y a la sonata, música para ser sonada en cualquier otro instrumento que no fuese de tecla. Los mismos compositores que publicaron colecciones de cantatas, ponen en sus colecciones obras que nos desconcertarían por completo, si olvidáramos el sentido prístino de la palabra cantata. Así por ejemplo, Benedetto MARCELLO (1669-1748) en su libro de *Cantate per Contralto e per Soprano* (Venecia, 1708) publica una cantata titulada «Serenata ad Irene», cuya contextura es ésta: «Recitativo, Largo e Staccato, Adagio assai, Presto, Adagio, Presto, Adagio, Andante, Recitativo Adagio, Largo, Recitativo, Largo». Excepto el penúltimo Largo que es una aria da capo, todo el resto de la cantata es más bien un poema descriptivo repartido en pequeños fragmentos.

La historia de la cantata está íntimamente ligada a la historia del aria. Y también aquí hay que hacer hincapié en el sentido primitivo de la palabra aria, que no es otro que el de «aire», «tonada», «canción», al margen de la forma o estructura que presente. Una importante colección de cantatas es la de Maurizio CAZZATI titulada *Cantate Morali e Spirituali a voce sola* (Bologna, 1659). Si las analizamos, veremos que sus Aria son siempre una canción o copla musical con la que se cantan todas las letras. También veremos que a veces usa dos recitativos seguidos y que algunas cantatas terminan con el recitativo, sin aria final. En esta colección, así como en las cantatas de A. CESTI (Cf. D. BURROWS, *The italian cantata, I: Antonio Cesti*. Wellesley College, 1963) casi siempre los recitados son en compás C, mientras el aria se canta en ternario (3/2, 6/4, 6/8, .3/4). Y si examinamos la antología histórica del Aria, publicada por Knud JEPPESEN

bajo el título de *La Flora. Arie, etc. Antiche Italiane* vol. I (Copenhague, 1940) encontramos que las arias de G. CARISSIMI (1605-1674) «Vittoria, vittoria» y «Non posso vivere», por ejemplo, son canciones con estribillo y la «Sventura, cuor mio» es un simple lied cuyas tres coplas literarias se cantan con la misma música.

En cambio, la de A. STRADELLA (ca. 1645-1681) «Ombre, voi che celate» es en realidad un largo poema vocal que se desarrolla de acuerdo con el sentido del texto. El mismo A. SCARLATTI (1659-1725) que escribió más de 600 cantatas, casi todas a solo, y que fue el principal impulsor del Aria da capo, escribió también muchas cantatas cuyas arias son simples canciones o tonadas. A mediados del siglo XVIII casi podríamos hablar de la tiranía del aria da capo que se va imponiendo por doquiera. Pero aún así, en las obras de BACH y de HANDEL y otros compositores encontramos muchas arias que nos presentan la forma da capo.

LA CANTATA DEL BARROCO EN ESPAÑA

Las someras alusiones que acabamos de hacer a la cantata y al aria italianas, son necesarias para comprender y construir la historia de la cantata en España. A las primitivas italianas, numerosos ejemplos de las cuales pueden verse en el citado libro de K. JEPPESEN, corresponden en España los llamados «Tonos Humanos» para voz solista y acompañamiento en cuya composición alcanzaron notoria celebridad Juan HIDALGO, José MARÍN, Juan SERQUEIRA DE LIMA y Sebastián DURÓN entre otros (1).

El estudio de la cantata en España, como tantos otros estudios, está todavía por hacer. Pero basándome en los varios centenares de cantatas españolas que he tenido ocasión de examinar, puedo ofrecer un pequeño panorama de su cultivo en España.

En primer lugar es interesante la comprobación de que los músicos españoles escriben «Cantada» y no «cantata», salvo contadas excepciones de algunos compositores cercanos a la Corte de Madrid, donde medraban los músicos italianos. Las obras españolas más viejas en las que aparece el título de Cantata, que conozco en este momento, son de fines del siglo XVII y comienzos del XVIII y su autor es Matías RUIZ NAVARRO, compositor que no consta en diccionario alguno. De su abundante producción 28 obras llevan el título de «Cantada»; de ellas 17 son a solo, 5 a dúo, 2 a tres voces, 2 a cuatro voces, 1 a 7 y otra a 8. Generalmente son con violines y bc. y varias de ellas tienen además el violón. Es curioso notar que mientras el noventa por cien de las cantatas españolas que se conservan en las catedrales son a una sola voz y constan generalmente de un Recitativo y un Aria (algunas veces dos recitados y dos arias) las que he podido estudiar del maestro RUIZ NAVARRO, están estructuradas de la

(1) Cfr. Miguel QUEROL, *Tonos Humanos del siglo XVII*, para voz solista y acompañamiento de tecla (Madrid, 1977).

manera siguiente: las cantatas para una sola voz constan de cinco números: 1, una melodía de introducción; 2, Recitado; 3, Aria; 4, Recitado; 5, Grave. En realidad los números 1 y 5 son arias como el número 3, es decir, arias primitivas o tonadas. En cambio, sus cantatas a cuatro voces constan de seis números: 1, Grave, a cuatro voces 2, Recitado solista; 3, Aria; 4, Recitado; 5, Aria; 6, Grave, a cuatro voces. El hecho de empezar y terminar a cuatro voces, mientras los demás números son de solista, confiere a estas cantatas un carácter muy eficiente y satisfactorio de cara al auditorio.

La inmensa mayoría de las cantatas conservadas para voz solista, acostumbran a estar instrumentadas con dos violines, dos flautas u oboes, o bien dos bajones en las cantatas para bajo, además del acompañamiento general que se ejecutaba al órgano, clave y arpa y archilaúd. En una minoría intervienen más instrumentos, pero en ningún caso más de cuatro o cinco. Me refiero a las cantatas del período barroco, pues en la segunda mitad del siglo XVIII y sobre todo en los últimos años de este siglo se encuentran cantatas con un complejo instrumental más nutrido.

Las cantatas profanas, muy pocas en comparación con las religiosas, constan en general de cuatro, cinco o más números. Para saber qué entendían por cantata los españoles de la primera mitad del siglo XVIII, nada más instructivo que el análisis de las 23 cantatas contenidas en la colección «Cantadas a lo humano del Padre Fray Anselmo de LERA Predicador de su Magestad en San Martín de Madrid, año de 1737» conservada en la Biblioteca Nacional de Madrid (2). Evidentemente el P. Anselmo fue el recopilador de estas cantatas, ya que cada una de ellas lleva el nombre de su autor. Hay 11 de LITERES, 3 de TORRES, 3 de DURÓN y 2 de SERQUEIRA. NAVAS, CAVEZUDO y J. HIDALGO figuran con una cada uno y la final, anónima, puede ser atribuida a un tal Pedro GONZÁLEZ. El número 4 de NAVAS y el 5 y 6 de DURÓN llevan el título de «Sólo humano» y constan solamente de Estribillo y Coplas. Estas se cantan con la misma música. El número 11 de LITERES y el 12 de HIDALGO tienen por título «Tonada humana» constando únicamente, como las anteriores, de Estribillo y Coplas. En cambio el número 13 de LITERES titulado también «Tonada humana» y el 7, del mismo compositor, al Estribillo y Coplas añaden un Recitado y un Aria con la forma ABA. Las cantatas 20 y 22, también de LITERES, sólo constan de un Recitado y un Aria. Las trece restantes tienen cuatro o cinco partes -la de TORRES 7- alternando recitados y arias, la mayor parte de las cuales presentan ya la forma ternaria del aria da capo.

Además de las obras que llevan en la misma portada manuscrita el nombre de «cantada» hay centenares, quizás varios miles de obras que, sin ostentar el título de cantata, lo son en realidad. Por ejemplo, todas las piezas que llevan por título «Aria al Nacimiento», o bien «Aria al Santí-

(2) H. ANGLÉS-J. SUBIRÁ, *catálogo Musical de la Biblioteca Nacional de Madrid*, vol. I (Barcelona, 1946).

simo Sacramento» y otras expresiones semejantes, son arias que van siempre precedidas de su correspondiente Recitado, aunque éste nunca aparece en el título y, como ya hemos dicho, la mayor parte de piezas que se titulan cantata constan solamente de un Recitado y un Aria.

También pueden y deben ser considerados como verdaderas cantatas los numerosos villancicos en los que alternan períodos cantados por un solista o por un dúo y períodos corales a cuatro, cinco y más voces. Las partes del solista son verdaderas arias, aunque sin la forma da capo, ya que éste viene ocupado por el estribillo coral. A este tipo de villancicos pertenecen una gran parte de los escritos en la primera mitad del siglo XVIII.

Así como los villancicos del Cancionero de Medinaceli son tales, porque constan de estribillo y copla, como todos, pero su espíritu y técnica son los del madrigal, de la misma manera estos villancicos de los que hay centenares en muchos de los polvorosos archivos de nuestras catedrales, están desarrollados según el espíritu, estética y técnica vocal-instrumental de la cantata.

Finalmente, para terminar esta introducción, podemos observar que a mediados del siglo XVIII el aria da capo ejerce ya una verdadera tiranía.

Después de esta introducción veamos ahora cual fue la vida de la Cantata en los principales centros musicales de España.

En Cataluña los principales centros son la catedral de Barcelona, la basílica de Sta. María del Mar, de la misma ciudad, la catedral de Gerona y el Monasterio de Montserrat. El archivo de Sta. M.^a del Mar, así como el de la vieja Seo de Lérida, ambos riquísimos, fueron incendiados con la iglesia en nuestra guerra civil. No obstante nos han quedado algunas muestras de José GAS (1743) el maestro más importante de Sta. M.^a del Mar en la 1.^a mitad del s. XVIII. Desde el punto de vista del cultivo de la cantata en España es esencial conocer y estudiar las composiciones escritas para voz solista. El título de «solo» que llevan muchas obras nos da idea del contenido de la pieza. Y así vemos como la obra de José GAS, conservada en la Bibl. de Cataluña con este título en la portada «*Del glovo celeste. Solo con instrumentos*», contiene una introducción puramente instrumental (2 Vls. oobe y bc.) de 30 compases de duración, al que sigue un período vocal a sólo de 47 compases que es un estribillo típicamente barroco; viene luego la copla con 18 compases y acompañamiento sin instrumentos; luego un Recitado de 21 compases y un Aria de 43 comp. con todos los instrumentos del principio. Tenemos aquí pues un típico Villancico-cantata a solo, aunque son mucho más frecuentes los villancicos con solos y coros.

Joan BARTER, mto. cap. de la catedral de Barcelona † 1706, escribió música monódica al estilo de los tonos de J. HIDALGO y DURÓN. Su obra «*Respirad flores fragancias. Sólo con chirimía y aocompto*», empieza con

un estribillo de 44 compases, sigue la copla de 26 comp. y se repite el estribillo, quedando muy claro que Ebo. + copla + Ebo. = Aria da capo.

Pero la figura gigante en la cat. de Barcelona fue Francisco VALLS. Famosísimo por la controversia que levantó su *Missa Scala Aretina* y su excepcional tratado didáctico llamado *Mapa Armónico*, lo sería mucho más por su música original, si ésta fuese conocida, pues igual que los grandes músicos que al mismo tiempo teorizaron, como el P. SOLER, WAGNER y STRAWINSKY por poner algunos ejemplos, VALLS es muy superior en sus composiciones que en sus teorías. Escribió alrededor de mil obras (3), casi todas de gran extensión, entre ellas 30 misas, tres de ellas a 16 v. con ministriles, 130 motetes, unos 50 Magnificat, 75 Salmos, 30 Lamentaciones, 170 Villancicos y 130 Tonos en lengua romance. El 95 % de las obras de VALLS va siempre con acompañamiento de violines y ministriles y son de 8 a 12 v. VALLS ama la policoralidad barroca y así tiene 3 Misas a 16 v.; 2 salmos y un Magnificat a 15 v.; 1 salmo, 1 Responsorio y 1 Te Deum a 16 v. con ministriles, 1 Villancico a 14 y otro a 16 que se han conservado.

En contraste con su producción policoral está la monódica y a duo. De sus composiciones litúrgicas en latín escribió 40 a sólo y a duo; de sus Tonos, humanos o divinos, un centenar son a solo o a duo. De toda su producción de acuerdo con el *Catàlech* de PEDRELL se conservan 61 obras en la B.C., pero H. ANGLÉS en el Diccionario de la Música Labor dice que se conservan unas 300, la mayor parte de las cuales no conocería PEDRELL. Ahora bien, entre un millar de composiciones ninguna ostenta el rótulo de Cantata o Cantata. Lo que me parece en verdad muy raro. Su tono *Dime Cupido* consta de Estribillo-Coplas-Estribillo = Aria da capo.

Tampoco aparece la palabra cantata, hasta muy a finales del XVIII en las obras conservadas en el archivo musical de la catedral de Gerona, donde existe, en cambio, una cierta riqueza de Tonos Humanos a sólo y a duo de los mejores compositores del XVII y primeras décadas del XVIII como son Juan HIDALGO, Sebastián DURÓN, NAVAS, SERQUEYRA, Mathias RUIZ, ASTURIANO, Luis SERRA y otros más. Es posible que los tonos de la primera mitad del XVIII equivalgan a la cantata compuesta de un simple recitado y un aria, pero no he tenido ocasión todavía de comprobarlo.

En el Monasterio de Montserrat hay que poner atención en la prominente figura de José Antonio MARTÍ (1719-1763) profesor de los grandes compositores montserratenses del XVIII Benet JULIÁ (1726-1787) Anselm VIOLA (1738-1798) Narcís CASANOVAS (1747-1799). Después de su ordenación sacerdotal residió en Madrid donde conoció las obras de Do-

(3) «Inventari de las obras de Música treballadas per Francisco Valls pvre. y Mestre de Capella de la Sta. Iglesia de Barcelona las quals entrega graciosament al molt Illtre. Capítol de dita Sta. Iglesia». Este Inventario consta en el Testamento de F. Valls, transcrito en la tesis doctoral de mi discípulo José PAVÍA, *La música en la catedral de Barcelona en el siglo XVII* (Barcelona, 1978, aún inédita).

menico SCARLATTI y sus discípulos. A los 30 años se hace monje de Montserrat y a los 34 es nombrado Maestro de la Escolanía. Introdujo el nuevo estilo italiano en Montserrat. Sus Villancicos son auténticas cantatas con introducción orquestal, coros, solos, arias, recitados. Ejemplo el villancico titulado *Silencio* publicado en disco con el título de Cantata *de Navidad* que le puso el P. ESTRADA (4). Pero al parecer también en Montserrat es muy raro encontrar una obra con el título de «cantata» en los primeros 65 años del siglo XVIII.

En Aragón nos encontramos con Zaragoza que posee, a mi juicio, el archivo más rico de España en polifonía policoral, siendo muy poca la música monódica conservada. Pero es evidente que la cantata tuvo un elevado rango en la música ejecutada en Zaragoza en el s. XVIII, pues nos encontramos con unos manuscritos extraordinarios (5), que yo mismo he catalogado, hace ya años: una colección de Cantadas con texto castellano, aunque sus autores son italianos, y tengo razones para pensar que las escribieron directamente sobre el texto castellano. 4 de estas Cantadas son de Leonardo VINCI (1690-1730) y 3 de Nicolo PORPORA; una col. de 21 Duetos con Vls. Va. trompas y bc., autores LOGROSCINO, SARRO, JOMMELLI, PERGOLESÍ y otros, la mayor parte napolitanos o que ejercieron en Nápoles su carrera, detalle éste muy importante, pues la gran influencia de la música italiana en la España del XVIII se realiza a través de la Escuela Napolitana. También hay otra colección de 26 arias con instr., aunque sólo se ha conservado la voz y el acompañamiento. Sus autores, JOMMELLI, MONTALI, PICCINI, CASALI, CONFORTO y David PÉREZ. Casi todos ellos pertenecientes también a la Escuela de Nápoles y algunos como MONTALI y CONFORTO se instalaron en España.

Pero, si en la capital del reino aragonés he encontrado contadas cantatas he podido comprobar admirado el auge de que gozó la cantata en la catedral de Jaca. En primer lugar nos encontramos con la fecundidad musical de los CONEJOS. Parece bastante claro que existieron tres compositores de apellido CONEJOS y, por si fuera poco, los tres de nombre José. Creo que las obras que llevan el nombre de Joseph CONEJOS y Joseph Simón CONEJOS son de un mismo compositor y en principio hay que atribuirles aquellas obras del archivo de Jaca que llevan fechas de 1741 a 1760. Luego está Josef CONEJOS MENOR y CONEJOS a secas que creo son también una misma persona y yo le atribuiría las obras con fecha de 1763 en adelante. Hay todavía un tercer José CONEJOS ORTELLS, mto. de la cat. de Segorbe desde 1717 hasta su muerte en 1745 del que se conservan en Segorbe muchas obras con fecha de 1695 a 1753. En resumen debemos a los dos CONEJOS de Jaca 45 obras que llevan el título de Cantada, 5 arias, 12 duos, 3 Operas (2 al Nacimiento y 1 a San Nicostrato) = 68 Cantatas;

(4) Discos VERGARA, AMS-42.

(5) Cfr. M. QUEROL, *La música italiana conservada manuscrita en los archivos de Zaragoza*, en Memoria e Contributi alla Musica oferti a F. Chisi nel settantesimo compleanno (Bologna, 1971).

al CONEJOS de Segorbe 6 duos. Además de estos tres CONEJOS contemporáneos de IRIBARREN hubo todavía un Miguel CONEJOS que fue organista en la cat. de Málaga desde 1687 a 1737 en que murió. Dado que IRIBARREN se incorporó a Málaga en 1733 conoció a este CONEJOS en los últimos años de su vida.

Otro gran autor de Cantatas con base en Jaca es Blas BOSQUED. De acuerdo con la catalogación que hice de este archivo, acompañado por José M.^a LLORENS, tiene aquí 24 obras con el título de Cantata, 60 arias que constan de recit. y aria (= Cantata), 25 duos que tienen introducción, recit. y aria, 3 óperas a Sta. Orosia, 2 al Nacimiento, 1 al Smo. Sacramento y 7 pastorales. (Total = 122 cantatas). Hay también en Jaca cantatas en menor número de F. VIÑAS, F. PORTERIA, Luis SERRA, PALLARÉS, LA-FUENTE, J. DEZA, D. TERRADELLAS, CORADINI y otros.

En Valencia, ciudad y región muy musical en cualquier siglo, tuvo en el XVIII cuatro grandes figuras, los cuatro contemporáneos, en mayor o menor número de años, de Francés IRIBARREN: José PRADAS (1689-1757); Pedro RABASSA († 1760), Pascual FUENTES (ca. 1720-1768) y Fco. MORERA (1731-1757). A causa de los puntos de vista expresados por el musicólogo valenciano V. RIPOLLÉS en su obra *El Villancico i la Cantata del segle XVIII a València* (Barcelona, 1935) los musicólogos acostumbran a hablar del Villancico-Cantata como una producción musical propia o representativa de la Escuela Valenciana, cuando en realidad el Villancico-Cantata fue cultivado en las mismas fechas en muchos otros centros de España, como ya hemos visto y veremos más todavía. Por otra parte el número de Villancico-Cantata de los mencionados autores es menor de lo que se imagina, pues, según el mismo estudio de RIPOLLÉS, de los 38 Villancicos que hay de RABASSA en la cat. de Valencia solamente 8 tienen recitado y aria, además de coro. J. PRADAS tiene en dicho archivo 248 Villancicos de los que solamente un grupo no demasiado numeroso, según el propio RIPOLLÉS, presenta recitado y aria junto con coplas.

La mayor parte de estos Villancicos-Cantata están contruidos así: Breve introducción a 4 v., estribillo muy extenso de 8 a 12 v., recitado y aria a solo o duo de forma clásica y repetición del estribillo. J. PRADAS escribió también una «Opera a 5 v. al Patriarca S. Joseph. 1718» cuya estructura nos da una idea de las piezas a que ciertos compositores de música religiosa calificaban con el nombre de Opera: Coro a 5 v. y bc., Recit. Aria, Coro a 5 Solo, Coro a 5, Recitado, Coplas a solo, repitiendo el texto de la última copla el Coro a 5 v. (6). Estos compositores rarísimamente escribieron la palabra Cantata como título de sus obras.

En Segorbe está J. GIL PÉREZ (1715-1762) de quien se conservan muchas Arias con Recitado, 2 Cantadas y un buen centenar de villancicos de los que J. CLIMENT, autor del Catálogo de Segorbe, que espero será

(6) Descripción de V. Ripollés en la obra citada.

pronto publicado, escribe: «La mayor parte de los villancicos de GIL llevan Recitado y Aria según era costumbre en la época».

En Madrid sin duda se escribirían muchísimas cantatas bajo el dominio de los músicos italianos en la Corte: F. CORSELLI (1702-1778) F. CORADINI, N. CONFORTO, Jaime FACCO, Domenico SCARLATTI, MONTALI y otros. D. SCARLATTI que vivió 30 años en Madrid, aunque su fama estribe en sus obras para clave, escribió también numerosas cantatas y arias sueltas. Siendo hijo de Alexandro SCARLATTI que escribió cerca de un millar, 600 de las cuales se han conservado, casi todas a solo, es lógico que diera a conocer las cantatas de su padre (7). También pertenecen a la Corte los españoles A. LITTERES, José de NEBRA, José de TORRES entre otros. Quemado el archivo de música del Real Alcázar en 24-XII-1734, no hay duda que con la música de cámara desaparecieron centenares, tal vez miles, de cantatas y arias. NEBRA y LITTERES intentaron rehacer el archivo en lo posible. Parece ser que en los rincones de Palacio hay todavía algunos fondos musicales por localizar. Gracias al Catálogo de GARCÍA MARCELLÁN (8) sabemos que en dicho archivo todavía existen 232 arias con orquesta de autores italianos sobre textos italianos y 49 Cantatas de Francisco CORSELLI, todas en castellano, para voz solista y orquesta. Que los músicos italianos de la Corte escribieron muchas cantatas en lengua castellana, no puede dudarse, puesto que llegaron hasta América. Así en el archivo de la catedral de Guatemala hay todavía 3 «cantadas» de F. CORADINI (dos en latín y una en castellano), varias Arias de F. CORSELLI, «Cantadas» y Arias de J. FACCO y LOGROSCINO, todas en castellano (9). También hay 5 Cantadas de A. LITTERES, 5 de José de NEBRA, 7 de José de TORRES (éstas siempre con varios números). Las páginas 374-419 del Catálogo Mus. de la BNM describen varias colecciones manuscritas repletas de arias de ópera y cantatas a solo y a duo, italianas y francesas que formaban parte del repertorio palaciego. Gran número de estas arias proceden de óperas.

En el recitado y aria teatrales merece cita destacada Sebastián DURÓN. De los 24 números musicales de que consta su zarzuela *Salir Amor del mundo* (10), 18 caen dentro del ámbito de la cantata, aunque esta palabra no salga en el manuscrito musical. Sus arias, muchas precedidas de recitado, nos ofrecen estas estructuras: 3 números presentan la forma AAA; 6, AB (copla + estribillo); y 9, ABA (Estribillo-Copla-Estribillo). De los 7 solos conservados en la BC, uno presenta la forma AAA, otro la AB y 5 ABA. Hay que recordar que DURÓN ejerció en la Corte antes de la ve-

(7) Teniendo en cuenta esta circunstancia, A. Scarlatti sería, con toda probabilidad, quien más influyó en los compositores españoles de cantatas a solo.

(8) J. GARCÍA MARCELLÁN, *Catálogo del Archivo de Música de la Real Capilla de Palacio* (Madrid, s.a.).

(9) Véase R. STEVENSON, *Renaissance and Baroque Musical Sources in the Americas* (Washington, 1970).

(10) Conozco esta obra, actualmente en prensa, gracias a la transcripción de mi discípulo A. MARTÍN MORENO.

nida de los italianos y por ello, aunque el P. FEIJÓO le acuse de introducir en la iglesia el estilo italiano, yo encuentro que no sólo en la música religiosa a solo, sino también en la teatral, el estilo de DURÓN está más en la línea de los Tonos Humanos de J. HIDALGO y J. MARÍN del XVII que no en el incipiente estilo italiano del siglo XVIII que en realidad no tuvo tiempo de conocer y menos de practicar, ya que murió en 1716.

El Monasterio de El Escorial, a pesar de su cercanía a Madrid, a juzgar por su voluminoso Catálogo Musical (11), no se entusiasmó ni por la Cantata ni por la música monódica en general. El P. SOLER, entre varios centenares de obras, solamente tiene dos cantatas. De 128 villancicos no tiene ninguno para una voz y duos solamente uno. Tampoco los demás músicos escurialenses tienen más cantatas que el P. SOLER. Escriben casi siempre a 8 voces, en dos coros, e incluso las Lamentaciones que por lo general acostumbra ser cantadas a solo en todas las iglesias, en El Escorial las dos terceras partes están escritas de 4 a 8 voces y sólo una tercera parte, más bien exigua, está escrita para solo o duo.

Sería mi deseo seguir una por una todas las catedrales cuyos archivos musicales conozco, pero, ya que ello no es posible en esta ocasión, quiero hablar de la catedral de Las Palmas de Gran Canaria, porque allí nos encontramos con el gran compositor Joaquín GARCÍA, el único que puede sentarse al lado de Francés IRIBARREN como excelso creador de bellas cantatas.

Ya anteriormente Diego DURÁN (1658-1731) escribió 4 cantatas, 23 duos y 7 solos, varios de ellos fechados en el último cuarto del siglo XVII. Pero Joaquín GARCÍA (principios del XVIII †- 1799) nos ha dejado 100 obras, ni una más ni menos, que llevan el título de Cantata; la mayor parte son a solo y algunos a duo. Escribió además 3 solos en latín, 24 en castellano y 56 duos. En toda su extensa producción (12) solamente tiene una obra a 12 v. Su música coral es de 4 a 8, exceptuados dos o tres a 10 y una a 12.

LA PRODUCCION MUSICAL DE JUAN FRANCÉS DE IRIBARREN

En 25-X-1770, tres años después de la muerte de IRIBARREN, el Cabildo malagueño de acuerdo con el maestro de capilla Jaime TORRENTS que sucedió a IRIBARREN, redactó un Inventario de las obras de música existentes en la catedral (13). La parte más extensa de dicho Inventario la ocupa la relación de las obras de IRIBARREN. Por otra parte, yo mismo en 1964 catalogué toda la música conservada en la catedral de Málaga hasta

(11) S. RUBIO, *Catálogo del Archivo de Música de San Lorenzo el Real de El Escorial* (Cuenca, 1976).

(12) Cfr. Lola DE LA TORRE DE TRUJILLO, *El Archivo de Música de la catedral de Las Palmas*, I, Museo Canario (1964).

(13) Véase A. LLORDÉN, *Inventario musical de 1970 en la Catedral de Málaga*, en Anuario Musical, XXIV (1969).

1800, exceptuadas las obras anónimas, de acuerdo con las normas de catalogación del RISM entonces vigentes. Comparando los datos del Inventario de 1770 con los míos, resulta que casi se han conservado todas las obras de IRIBARREN. Aquí tienen una doble lista o columna: la de la izquierda consigna las obras reseñadas por el Inventario; la de la derecha corresponde a mi catalogación:

Inventario de 1770

Misas 18
 Misereres 22
 Lamentaciones 21
 Secuencias 15
 Juegos de Vísperas 10
 Completas 4
 Te Deum 2
 Vexilla Regis 2
 Pange lingua 1
 Oficios de Difuntos 2
 Misa de Difuntos 1
 Lección Parce mihi 3
 Motetes (de Difuntos) 5
 Invitorios 5
 Salve Regina 35
 Regina coeli 12
 Letania 1
 Motetes 117

Total 276 obras en latín

Villancicos de Navidad años 1733-1758 = 26 años, o sea, 26 juegos de 9 villancicos (3 para cada nocturno) arrojan un total de 252 villancicos.

Villancicos al Smo. 72
 Arias y duos 94

Total al Smo. 166

Catalogación de M. Q. en el año 1964

Misas 19
 Misereres 20
 Lamentaciones 18
 Secuencias 15
 Juegos de Vísperas 10
 Completas 3
 Te Deum 2
 Vexilla Regis 2
 Pange lingua 1
 Oficios de Difuntos 2
 Misa 1
 Lección Parce mihi 1
 Motetes 1
 Invitorios 5
 Salve Regina 33
 Regina coeli 12
 Letania 1
 Motetes 117
 Himno a Sta. Magdalena 1

Total 262

Villancicos de Navidad con fecha de 1729-1763:
 Villancicos Navidad 180
 Villancicos de Reyes 32
 Cantatas de Navidad 40

Total Navidad 252

Villancicos al Smo. 84
 Cantatas Smo. 58
 Arias al Smo. 21

Total al Smo. 163

Villancicos a la Concepción años 1733-1758 = 26. (No creo que se cantasen 9 cada año, como en Navidad).	Villancicos a la Concepción 15 Kalendas 14 Cantatas 7
Obras sueltas en latín (Salmos y Magnificat) 16	Total a la Concepción 36 Obras sueltas en latín 34

Sumadas todas las obras consignadas en el Inventario, más otras muchas que no lo están, podemos afirmar que Juan Francés de IRIBARREN escribiría a lo largo de su vida unas 1.200 obras de las que se conservan un millar, pues a las existentes en Málaga hay que añadir 10 obras litúrgicas en latín en la catedral de las Palmas de Gran Canaria; otras 10, de las que dos llevan el título de Cantada, en la catedral de Guatemala; una Salve a 8 en el Monasterio de N.^a Sra. de Guadalupe, y según me comunicó un amigo, parece que hay también un lote de obras de IRIBARREN en la catedral o colegiata de Guadix. También hay que tener en cuenta que cada juego de Vísperas comprende 4 salmos y 1 himno, y un Magnificat, y las Completas 3 salmos y un himno.

En la redacción del Inventario no sale ni una sola vez la palabra Cantata, por lo que interpreto que en el recuento fueron consideradas como villancicos a solo al Nacimiento, al Smo. Sacramento o a la Concepción.

CARACTERISTICAS DE LA PRODUCCION MUSICAL DE IRIBARREN

a) *No se siente atraído por la policoralidad.* Mientras sus coetáneos, como los mencionados músicos de la Escuela Valenciana, cultivan la música a varios coros, escribiendo el estribillo de los villancicos a 12 v. con mucha frecuencia, IRIBARREN en toda su extensa producción solamente tiene dos motetes a 12 v. «Hodie beata virgo» (1728 y 1739) y el Miserere «a tres coros separados». La expresión «a tres coros separados» que sale también en la redacción del mencionado Inventario y que es la traducción literal del italiano «Cori spezzati», no la he visto en ninguna de los miles de obras escritas para varios coros por los músicos españoles del período barroco. Este hecho singular me hace sospechar que tal vez nuestro músico pudo muy bien tener por maestro algún gran compositor italiano, ya fuera en España ya en Italia. Esto explicaría también la absoluta perfección de sus Cantatas y otros aspectos de su copiosa producción.

b) *Los villancicos de Iribarren son más cultos y distinguidos que los de muchos otros compositores de la época.* Esto se debe en mi opinión, aparte del talento y buen gusto de Iribarren, al hecho de que dispuso de mejores letras. Los compositores de los siglos XVII-XVIII pasaban verdaderos calvarios para encontrar textos adecuados a los que poner música en

las festividades programadas cada año. Pero IRIBARREN encontró pronto la solución a este enojoso problema. En un Memorial (14) presentado al Cabildo malagueño con fecha del 1-II-1735, por tanto en el comienzo del ejercicio de su magisterio, dice que es un deshonor para la iglesia de Málaga y una humillación para el suplicante (que es el mismo IRIBARREN) tener que «mendigar cada año las letras que se ofrezcan para esta Sta. Iglesia en las festividades de Resurrección, Corpus, Concepción, Navidad y Reyes, tomándolas, para la composición, de aquéllas que se han cantado en otras iglesias, por no haber en ésta sujeto determinado para el asunto, por lo cual propone al Cabildo que don José GUERRA, poeta de la capilla del Rey y sujeto de reconocida habilidad, compondrá para esta iglesia cuantas letras nuevas se ofrezcan, dándole por su trabajo en cada año 24 ducados». El Cabildo aprobó la propuesta de IRIBARREN. De este texto entrecomillado saco la consecuencia de que IRIBARREN se formó en Madrid con algún maestro de la Corte o muy allegado a ella y que conoció personalmente a José GUERRA y tuvo amistad con él.

c) *Juan Francés de Iribarren es el compositor que presenta los bajos de sus composiciones mejor y más cuidadosamente cifrados; son los más perfectos que he visto de los escritos por españoles y encierran una gran riqueza armónica.*

d) *J. Francés de Iribarren es el más fecundo y perfecto compositor español de cantatas a solo y también el más original. Si en su producción hay rasgos personales, como yo supongo, que se aparten de la línea general de la escuela italiana, solamente se podrá saber el día que un joven inteligente y bien formado en música dedique su tesis doctoral a este compositor, que ciertamente merece que alguien le dedique algunos años de su vida.*

e) *Todas sus numerosas arias van precedidas de su correspondiente recitado lo que hace que su estructura sea la misma de sus Cantadas a solo.*

f) Una gran parte de sus villancicos a 4 o más voces seguramente serán auténticos Villancico-Cantata, a juzgar por los pocos que pude examinar..

Como complemento de esta ponencia, pongo a continuación los textos y comentarios de las tres cantatas que publiqué en el vol. V de Música Barroca Española (Barcelona, 1973) que han sido recientemente grabadas en disco en la colección de Monumentos Históricos de la Música Española MEC 1017 - Cantatas Barrocas Españolas del siglo XVIII y que Vds. escucharán mañana.

(14) Cfr. A. LLORDÉN, *Notas históricas de los maestros de capilla en la Catedral de Málaga* (1641-1799), en *Anuario Musical*, XX (1965).