

Origen y significado de la palabra barroco

(Origin and meaning of the word "baroque")

Querol Gavaldá, Miguel

Capitán Arenas 33, 4º, 1ª. 08034 Barcelona

BIBLID [1137-4470 (2002), 13; 67-81]

Recep.: 23.08.01

Acep.: 14.01.02

Eugenio d'Ors definió por primera vez el significado de la palabra barroco, como estilo de cultura y una manifestación de vida. Desde finales del s. XVI hasta mediados del XVIII se sitúa la Música Barroca Española. Explico ampliamente todas sus características partiendo del concepto de contraste y oposición, así también cito los principales compositores y sus obras partiendo del primer compositor barroco Tomás Luis de Victoria.

Palabras Clave: Barroco. Estética. Música. Italia. España.

Eugenio d'Orsek barroko hitzaren esanahia kultura estilo eta bizitzaren agerpen gisa definitu zuen lehen aldiz. XVI. mendearen amaieratik XVIII. mendearen erdialdera bitartean kokatu ohi da Espainiako Musika Barrokoa. Luze azaltzen ditut musika horren ezaugarri guztiak kontraste eta oposizio kontzeptuetan onarri harturik; halaber, musikagile nagusiak eta beraien obrak aipatzen ditut, Tomás Luis de Victoria lehen musikagile barrokotik abiagune hartuta.

Giltza-Hitzak: Barrokoa. Estetika. Musika. Italia. España.

Eugenio d'Ors définit pour la première fois la signification du mot baroque, comme étant un style de culture et une manifestation de vie. La Musique Baroque Espagnole se situe depuis la fin du XVIe siècle jusqu'à la moitié du XVIIIe. Il expliqua largement toutes ses caractéristiques en partant du concept de contraste et d'opposition, et cita également les principaux compositeurs et leurs oeuvres en partant du premier compositeur baroque Tomás Luis de Victoria.

Mots Clés: Baroque. Esthétique. Musique. Italie. Espagne.

La palabra “barroco” es una de las palabras que más fortuna han tenido en los últimos cien años y hoy día está de moda hablar continuamente de la música del barroco; no obstante, nadie conoce su origen filológico ni semántico. Existe en portugués la palabra “Barrucco” referida a una perla de forma irregular. Existe también una figura silogística denominada Baroco que se encuentra en aquellos versos inventados por los lógicos medievales para recapitular todas las distintas figuras y modos del silogismo:

Barbara, Celarent, Darii, Ferio; Bamalipton,

.....

Cesare, Camestres, Festino, Baroco.

Últimamente yo he pensado que podría derivar de la palabra latina “barosus” que viene de la palabra “Baro”, de origen sánscrito, que significa bárbaro, que no sabe hablar, necio. Sea lo que sea, es un hecho indiscutible que su primitiva significación fue siempre interpretada peyorativamente y vino a ser sinónima de extravagante, irregular, amanerado. Aún en la primera mitad del siglo XX el mismo *Diccionario de la Real Academia de la Lengua* lo definía así: “Barroco, barroca, irregular, extravagante, de mal gusto”. Esta significación prevaleció por encima de cualquier otra hasta que nuestro gran pensador y especialista en Estética Eugenio d’Ors en 1935 publicó en París un libro titulado *Du Baroque*, traducido y publicado en castellano por la editorial Aguilar de Madrid sin fecha, y con sus ideas cambió totalmente el panorama de las investigaciones en toda Europa y es desde entonces que el arte musical barroco se mira y estudia con respeto, como una cosa seria y digna de ser profundizada, pues hasta este momento siempre fue considerado como un arte de mal gusto y extravagante, especialmente por Benedetto Croce (1888-1952) filósofo italiano que tanto influyó en las ideas estéticas de su tiempo y John Ruskin (1819-1900) sociólogo y crítico de arte inglés. La culpa de este mal concepto radica en el hecho de haber observado esas extravagancias en las bellas artes y haberlo aplicado también a la música. Es una equivocación y fuente de errores querer explicar un arte comparándole con otro, pues cada arte tiene manifestaciones distintas en el tiempo y en el espacio, constituyendo la música un lenguaje propio e independiente de todas las demás artes.

Volviendo a Eugenio d’Ors, he aquí en síntesis su teoría: “El Barroco no es un estilo histórico, sino un estilo de cultura, una permanente manifestación de vida humana, es una constante histórica, un “eon”, un “noumenos” no un fenómeno. Barroco es el elemento caótico del cosmos, el grito de la naturaleza desordenada, el movimiento de las pasiones. El espíritu barroco no sabe lo que quiere, se ríe de las exigencias del espíritu de contradicción. Comparado el “eón” clásico con el barroco, el Clásico es al Barroco lo que la Razón es a la vida, la diástasa al alimento. El Clasicismo es el mundo de las formas que pesan, el barroco el de las formas que vuelan”.

La categoría estética que conocemos con el nombre de Barroco comprende todos los fenómenos que es costumbre calificar como tales y otros muchos más. El maestro d’Ors se entusiasma hablando de lo barroco y en su estudio ofrece, dentro del género barroco, 22 especies distintas del

mismo. Lo permanente es el espíritu barroco, lo accidental son estas especies cada una de las cuales corresponde a un momento determinado de la cultura humana y forma los distintos estilos históricos, por ejemplo, el *Barocus macedonicus*, el *Barocus alexandrinus*, etc. hasta llegar al *Barocus officinalis* de nuestros tiempos.

Como puede observar el lector, en esta teoría orsiana la esencia del barroco se la hace consistir en una manifestación de vida, de fuerza por parte de la naturaleza que reclama sus derechos frente a la Razón. Pero para abreviar y venir a lo concreto, diré en pocas palabras mi idea del barroco formada a través de lo leído en varios filósofos y estetas y de las meditaciones personales sobre el tema, basadas principalmente en la observación de la música.

- 1º El Barroco, como espíritu de cultura, consiste en una visión dinámica del Mundo, tanto por parte del filósofo como del estético, del artista y del científico.
- 2º Esta visión dinámica comprende las dos acepciones de la palabra “dunamis” como movimiento y “dunamis” como fuerza.
- 3º La fuerza vital del espíritu barroco se traduce por una extraordinaria exuberancia de formas nuevas, por una avidez de experiencias y de renovación total.
- 4º El espíritu barroco es verdaderamente una constante del espíritu humano, un “eon” cultural, pero para nuestros estudios y para entendernos es conveniente, aunque no necesario, concretar nuestras investigaciones a la época que comúnmente denominamos barroca por excelencia, o sea, desde las últimas décadas del s. XVI hasta mediados del XVIII; en este sentido el barroco es, en términos de la estética alemana un “Zeitgeist”, el espíritu de una época que da un común sentido cultural a la filosofía, a las ciencias y a las artes.
- 5º Aunque las investigaciones sobre el Barroco empezaron estudiando la arquitectura, siguiendo luego la ciencia, la literatura y la filosofía barroca, hoy día todos los estéticos están acordes en afirmar que la manifestación más auténtica del barroco la constituye la música, arte por excelencia de las formas que vuelan.
- 6º En el siglo XIX y parte del XX el concepto que se tenía del barroco era sinónimo de estilo de “mal gusto”, de “grotesco”; pero hoy día nadie acepta ya este sentido peyorativo del barroco: en realidad está de moda estudiar el barroco bajo el aspecto de los méritos positivos de este estilo, lo cual no quiere decir que en el barroco no se encuentren obras de mal gusto, pero éstas se hallan en todos los estilos y épocas: el error fue atribuirlos en tan desmedida medida al estilo barroco¹.

1. Cf. Miguel QUEROL, *La Escuela Estética Catalana Contemporánea* (Madrid, 1953), Eugenio d'Ors págs. 267-282.

Eugenio d'Ors, con quien tuve muy buena amistad, me habló un día de la "lógica vital". D'Ors intuía que ésta era la lógica del lenguaje musical, pero como no era entendido en música me pidió que desarrollase yo este tema. Pero sí recuerdo aquí estas palabras es porque a mi juicio Eugenio d'Ors es quien mejor ha escrito y filosofado sobre la esencia del barroco. De hecho d'Ors fue el primer pensador de Europa y del mundo entero que ha hablado de las virtudes y méritos del barroco en contraste con el espíritu peyorativo que todo el mundo le había atribuido.

Las obras de estilo barroco tardaron mucho en ser aceptadas. Por ello tengo el honor de ser el primer musicólogo que presentó las virtudes del estilo barroco en el Congreso Internacional de Música Sacra celebrado en Roma el mes de junio de 1950. Aún así tardaron los musicólogos unos 30 años a sentir interés por la música barroca, siendo los musicólogos franceses los más entusiastas hasta el punto de crear un "Atelier de la musique baroque" que habrá publicado ya más de un centenar de libros de música barroca.

En 1988 recibí de Paris dos hojas impresas con este título: "Centre de Musique Baroque Versailles. Atelier d'étudis sur la musique baroque française". En el año 1993 recibí ya un folleto de 27 páginas donde se da una larga lista de obras barrocas de músicas francesas ya publicadas. Además en 1998 me enviaron un *Bulletin de l'Atelier d'Etudes sur la Musique Française des XVII et XVIII Siècles* a doble columna, y otro folleto con el título *Etudes du Centre de Musique Baroque de Versailles* y un *Catalogue 1998* de todo lo publicado hasta la fecha. Es impresionante de verdad y aunque empezaron tarde a estudiar la Música Barroca Francesa, puedo afirmar que no existe ninguna otra nación que se pueda comparar con este Taller de Publicación de Música Barroca Francesa. Pero hemos de tener siempre en cuenta que todo este movimiento se debe al gran filósofo catalán Eugenio d'Ors.

EL BARROCO MUSICAL

Aplicadas estas consideraciones generales del espíritu barroco al caso concreto de la música nos dan la siguiente visión:

- 1º La visión dinámica que del mundo tiene el músico del periodo barroco hace nacer las palabras indicadoras de los distintos matices del movimiento: en español: "aspacio", "despacio", "moderado", "con ayre", "boladito el compás", etc. En cada nación aparecen las propias de su lengua y se crea el Arte de la Fuga, que es, según Autores, la cristalización de la idea de dinamismo del Barroco, por cuanto la Fuga encarna el concepto más opuesto al reposo.
- 2º La fuerza vital del espíritu barroco se traduce en la aparición de numerosas formas musicales nuevas: la Sonata, el Concierto, la Sinfonía, el Oratorio, la Opera, la Cantata, etc. por nombrar sola-

mente las formas de mayor envergadura y dejando la infinidad de danzas y movimientos de la *Suite* en sus diversas etapas.

- 3º Todas estas nuevas formas tienen dos principios esenciales y comunes a todas ellas: la oposición Lento-Allegro, producto de la “dunamis” como fuerza. Por ello en la *Suite* y en la primera época de la Sonata no hay regla fija ni para el número de piezas o tiempos que ha de tener la *Suite* ni para el orden en que deben ser ejecutadas. Lo esencial es que se dé la oposición y contraste



Página de la parte de Bassus de una obra impresa de Heinrich Schütz (Leipzig, 1636).

entre un movimiento lento y otro veloz. Por esto en la música española las primeras palabras que encontramos referentes a la expresión son: “Apacio” o “Quedo” y “con Ayre” o “boladito el compás” equivalentes a Lento y Allegro y las palabras, “con voz” o “en voz” y “eco” o “falsete” equivalentes al fuerte-piano.

- 4º Para construir las formas nuevas necesita materiales nuevos, es a saber, revoluciona la melódica con la creación de infinitos ritmos no usados hasta entonces; transforma por completo el sentido de la música en el campo de la armonía y las distintas tonalidades; ensancha enormemente los límites de la modulación, crea el *Bajo Continuo* y extiende las tesituras de las voces, empleando con predilección, en la polifonía, las regiones etéreas a base de las voces blancas, etc.

CONCEPTO DE BAJO CONTINUO. Y puesto que he nombrado el *Bajo Continuo* creo que vale la pena tener un concepto claro del mismo. El *Continuo* siempre toca la nota más baja del edificio sonoro en todo momento, de manera que si en una obra a 4v. en un momento dado tiene pausa el Bajo, el *Bajo Continuo* sigue sonando la nota más baja que será la del Tenor y si en algún cruce de voces, cosa frecuente en la polifonía, el Contralto canta alguna o varias notas más bajo que el Tenor, el *Bajo Continuo* sonará con el Contralto. No hay que confundir el *Bajo Continuo* con el *Bajo Cifrado*. Al principio de acompañar la polifonía el instrumento que hace el *Continuo* no llevaba cifra alguna, pero al poco tiempo aparece el 6 para indicar el acor-

de de 6ª y un 4-3 para indicar el retardo de la 4ª que resuelve sobre la 3ª. A medida que va avanzando la riqueza de la armonía van añadiendo más cifras y el *bajo cifrado*, en España, no se encuentra completo hasta muy entrado el siglo XVIII. Los españoles han sido siempre muy perezosos en cifrar el bajo del acompañamiento. El *Bajo Continuo* en la música a varios coros con frecuencia lo lleva el arpa (el arpa barroca, según explica Nasarre era muy sonora) el órgano refuerza los momentos de mayor intensidad y plenitud coral, y el violón, tocaba siempre el *Bajo Continuo*. En nuestras catedrales se encuentran algunos papeles de violón cifrados, lo que a mi juicio indica que el violón y el arpa usarían el mismo papel, por pereza de escribir otro.

CONCEPTO DE CORO BARROCO. También antes de proseguir conviene tener un concepto realístico del Coro Barroco. Normalmente cuando imaginamos un Coro, pensamos en un coro a varias voces, pero no es así. El Coro Barroco va de una a 6v. porque el Coro Barroco desempeña ante todo y representa el papel de una persona del diálogo o drama sonoro. En el teatro musical de Calderón encontramos coros de una sola voz y en la música religiosa también. He aquí algunos ejemplos: en las dos *Secuencias* a 9v. de Carlos Patiño, el Coro I está constituido por una sola voz, los Coros II y III son a 4v. En el salmo *Miserere* a 10v. del mismo Patiño el Coro I lo forman un Tiple y un Tenor, siendo a 4v. los Coros II y III. En el *Magnificat* a 9v. de J. Cererols el Coro I lo forman un Tiple, los Coros II y III son a 4v. En las *Vísperas* a 10v. de este mismo compositor el Coro I lo forman 2 Tiples concertantes, el II y III son de a 4v. cada uno. Lo mismo sucede en el salmo de Camargo *Principes persecuti sunt me* a 10v. los Coros I y II son a 4v. el Coro III es de 2 Tiples.

El Dr. Francisco Mirabent, el primer gran especialista que ha tenido España en Estética Filosófica, en la *Revista de Ideas Estéticas*, nº 20 (Madrid, 1947) hace un breve resumen del nº 2 de la Revista americana *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* (vol.V, 1946) dedicado a diversos estudios sobre el Barroco. Entre otros cita a Helmut Hatzfeld, el cual dice que “España es eternamente, básicamente barroca, y fue el centro histórico que irradió el espíritu barroco en Europa”. Hatzfeld sostiene que todo Barroco es efecto del espíritu español, que ya desde Lucano y Séneca ha sido esencialmente barroco y añade que “lo hispánico y lo barroco han devenido casi idénticos”. Dos años más tarde Suzanne Clerex en su libro *Le Baroque et la Musique* (Liège, 1948) pág. 231, repite: “que dire d’une Espagne dont la constant est baroque”.

Por otra parte el Barroco es considerado también por un gran número de especialistas como el arte nacido de la Contrareforma del Concilio de Trento, como arte de los Jesuitas, y en este sentido hay que recordar también que el Concilio de Trento estuvo dominado por los teólogos españoles y en cuanto a música las directrices que dio el Concilio eran las que los compositores españoles venían practicando, hacía años, por lo que no tuvieron necesidad de reformarse, sino continuar el camino que desde antaño seguían.

De estas consideraciones podríamos ya deducir que el Barroco Español, tanto en la literatura como en las bellas artes y la música no fue importado de Italia, sino que es autóctono e independiente a lo largo de todo el siglo XVII que es considerado como el periodo plenamente barroco. Esta consecuencia saca-

da “a priori”, a tenor de lo que hemos dicho, se confirma “a posteriori” por el hecho de que ni en la música conservada ni en los documentos literarios referentes a música no hay traza alguna de que los italianos hayan influido lo más mínimo en la música española del XVII. Su verdadera y real influencia no se hará sentir hasta bien entrado el siglo XVIII, cuando los músicos italianos se establecen en la corte española de Madrid. Es más, Suzanne Clerex en su trabajo *L'Espagne du XVI siècle, source d'inspiration du génie héroïque de Monteverdi*, leído en el coloquio *Musique et Poésie au XVI siècle* (Paris, 1954) publicado por el Centre National de la Recherche Scientifique, apunta la posibilidad de la influencia española sobre Monteverdi y sus contemporáneos a través de las compañías teatrales españolas que empezaban sus representaciones en la española Corte de Nápoles por compañías españolas de teatro y que viajaban después por toda Italia.

Generalmente los musicólogos extranjeros consideran a Victoria como el compositor que por excelencia encarna las ideas del Concilio de Trento en cuanto a la música. Pero se equivocan rotundamente hasta hacer el ridículo cuando se empeñan en considerarlo como un discípulo de Palestrina, y de la Escuela Romana. No es aquí el lugar de demostrar que Victoria nada debe a Palestrina, porque nos entretendría demasiado tiempo fuera de nuestro tema, pero pueden leer los argumentos que doy en este sentido en mi estudio *L'Espagne au temps de Thérèse d'Avila: Morales-Guerrero-Victoria en la Encyclopédie des Musiques Sacrées* (Paris, 1964) vol. II. Se ha dicho que el Barroco es el arte de los jesuitas. A este respecto quizás valga la pena recordar que Victoria estudió humanidades en el Colegio de San Gil de los padres Jesuitas de Avila y que en 1565 entra en el Colegio Germánico de Roma, fundado en 1552 por el mismo San Ignacio de Loyola, por consejo del P. Cristóbal Suárez de la Concha, jesuita famoso, hermano de la madre de nuestro compositor².

POLIFONÍA POLICORAL. Es un hecho reconocido por todos los musicólogos que el primero de los síntomas del estilo barroco aparece en la música policoral, cuando hay oposición, contraste y diálogo entre los distintos coros. Entiéndase bien que para que sea barroca una obra no es suficiente que sea a varios coros, si faltan los mencionados síntomas o características. En una fecha ya tan lejana como 1950, cuando investigué *La música religiosa española del siglo XVII* cuya síntesis fue publicada en las Actas del Congreso Internacional de Música Sacra (Roma, 1950) examiné todas las obras de Victoria a 8 y 12 voces con acompañamiento de órgano y las comparé con las de Palestrina del mismo número de voces y me di cuenta que en las obras de Palestrina no había oposición ni contraste entre los distintos coros, pero sí que los había en las de Victoria. Desde entonces quedé convencido para siempre que el barroco musical español empezaba con Victoria y siempre que he dado conferencias sobre el barroco musical español he insistido en este punto³. Y hoy vuelvo a insistir, después que el P. López-Calo en su

2. Cf. Nemesio OTAÑO, *La reforma de la música religiosa en el siglo XVI*, en la revista Ritmo XI, nº 144 (1940).

3. Miguel QUEROL, *Los orígenes del Barroco Musical Español* en Anuario del Curso 1972-1973 del Conservatorio de Música de Valencia.

libro sobre *La música española del s. XVII* en la Historia de la Música Española, vol.III de la editorial Alianza Música, a pesar de citar íntegro mi análisis del *Magnificat*, a 12v. y órgano⁴, con el que demuestro que en esta obra de Victoria se cumple perfectamente la ley de oposición entre la masa sonora y el diálogo entre los distintos coros, dice en la página 28: “¿Puede considerarse Victoria, de alguna manera, como un compositor barroco que entra de lleno en la estética barroca? De lleno no, desde luego; esto parece claro. Pero de algún modo, sí.” La razón de la negación parcial del barroquismo de Victoria está en que, según el P. López-Calo, “Faltan todavía dos elementos esenciales de la verdadera policoralidad barroca: *el tratamiento distinto del coro primero respecto a los demás coros y la colocación de los diversos coros en partes separadas de la iglesia.*” A lo primero respondo que Victoria trata diferentemente el Coro I desde el momento que el acompañamiento de órgano va siempre solo y exclusivamente con el Coro I y nunca con el Coro II. Por ejemplo, en la *Salve Regina* a 8v. el Coro I canta “mater misericordiae” acompañado del órgano. El Coro II canta “Vita dulcedo et spes nostra salve” sin órgano. En el verso “Ad te clamamus”... vuelve a cantar el Coro I con órgano; el texto de “Ad te suspiramus”... es cantado por el Coro II sin órgano. En el verso “Eia ergo advocata nostra”... cantan los dos coros a la vez; en este caso Higinio Anglés pone el acompañamiento de órgano, por razones prácticas, materialmente bajo el segundo Coro al pie de página, pero el órgano siempre, única y exclusivamente va con el Coro I cuyas voces dobla y refuerza en su misma tesitura, mientras que nunca hace esto con el Coro II. Esto se ve con la máxima evidencia en las palabras “O clemens” que empieza cantándolas el Coro II, mientras que el Coro I y el órgano tienen pausa. El órgano vuelve a sonar al mismo tiempo que entra el Coro I, acompañándolo hasta el final. Hay también otra característica del barroco: *la múltiple repetición de un mismo texto.* El Coro I canta cuatro veces las palabras “mater misericordiae”; el Coro II tres veces “et spes nostra salve”; entre los dos Coros cantan seis veces consecutivas las palabras “ad nos converge”. También, aunque mínima, se da una pequeña fragmentación del texto, al repetir las palabras aisladas, “Ad nos... ad nos” separadas por una pausa de negra, procedimiento que llegará a la exageración y abuso a lo largo del siglo XVII. El mismo tratamiento del Coro I acompañado por el órgano se puede observar en el salmo a 8v. “Super flumina Babylonis”. Cito estos dos ejemplos por ser de más fácil comprobación gracias a la edición moderna de H. Anglés, *Victoria Opera Omnia*, vol.IV (1968). En cambio en el *Ave María* a 8v., en dos Coros de 4v. el bajo del órgano es un auténtico bajo continuo en el que siempre suena la nota más baja tanto si ésta pertenece al primer Coro como al segundo Coro.

En cuanto al otro elemento de la colocación de los diversos coros en partes separadas de la iglesia, en mi opinión (y supongo que no soy el único que piense así) esta separación de coros a distancia en lugares distintos del templo no afecta a la esencia de la ley del contraste en la policoralidad barroca, sino que sólo es un accidente exterior, efectista y teatral de una ejecución que en la mayor parte de iglesias no se dio, porque su arquitectura no

4. Miguel QUEROL, obra citada pág. 6.

se prestaba a ello. Y aún así ¿quién puede asegurar que tal separación no se hiciera en la ejecución de algunas obras, en determinadas solemnidades en las iglesias más ricas y con mayores recursos humanos y económicos? Hasta aquí el *Diccionario Labor*. Por ejemplo, se sabe que en la ejecución del *Miserere a 16v.* de Comes en la catedral de Valencia el Coro I se colocaba en el lado del Evangelio en el altar mayor; el segundo en la tribuna del gran órgano; el tercero en el lado de la Epístola en el altar mayor y el cuarto junto al pequeño órgano. Al tratar de los inicios de la policoralidad en España me acuerdo siempre del Monasterio de El Escorial que en mi opinión desempeñó un papel importante, si no decisivo, en los comienzos de la policoralidad barroca española. Según consignan los historiadores, entre el año 1573 y 1586, Felipe II llevó su capilla polifónica a El Escorial por lo menos cinco veces, unas reforzada con la capilla de Toledo, otras con la del Monasterio de N^a Sra. de Guadalupe y con la capilla del mismo monasterio de El Escorial. Ahora bien, según el P. Sigüenza, uno de los más ilustres historiadores de dicho monasterio “No quiso el fundador que hubiese en el coro de su casa otra música, sino la de los religiosos... y que supliesse la mucha diferencia de órganos y sus mixturas, que también son propios instrumentos de la iglesia, la que pudieran hacer ministriles asalariados”. Con este fin dotó Felipe II a su monasterio de ocho órganos: cuatro grandes instalados en el coro y extremos del crucero de la basílica, y otros cuatro pequeños, llamados realejos, colocados dos de ellos en sendos balcones de las naves laterales, otro en la iglesia vieja, y el cuarto, portátil, para las procesiones, “se guardaba en la sacristía por ser de plata y de precio”⁵.

Ahora bien, yo me pregunto ¿para qué querían tantos órganos fijos en el coro, en el crucero y en las tribunas de la iglesia y para qué reunir cuatro capillas de fama, sino para cantar la polifonía policoral? El problema está en conocer qué obras policorales tenían en estas fechas. Por lo menos disponían del repertorio de varios músicos que viven y escriben música a caballo de los siglos XVI-XVII: Mateo Romero, alias Capitán (1575-1647). Tomás Luis de Victoria (ca.1548-1611), Juan Bautista Comes (1568-1643), Juan Pujol (1570-1626), que generalmente escribe sólo a ocho voces en dos coros, pero con una muy notable perfección en el empleo contrastado de ambos coros, Gabriel Díaz (ca.1560-1638), de quien hablaré más adelante y también algunos motetes de Francisco Guerrero (1528-1599), a ocho y doce voces publicados en Venecia dos años antes de su muerte⁶. Alonso Lobo (ca.1555-1617), Sebastián López de Velasco (1584-1659) y otros.

Volviendo al barroquismo de Victoria hay un argumento decisivo e incontrovertible en su titulada *Missa pro Victoria* o *Misa de Batalla*. Es una misa con tanto dinamismo y animación como las más efectistas del s. XVII. Leyendo

5. Samuel RUBIO, *La Capilla de música del monasterio de El Escorial* en la revista Ciudad de Dios n^o 163, (1951) págs. 59-117.

6. *Motecta Francisco Guerrero quae partim Cuaternis, partim Quinis, alia Senis, alia Octavis et Duodenis concinentur vocibus* (Venecia, 1597). Como estas obras son a 12v. con toda precisión no lo puedo decir, pero es probable que algunas de ellas puedan calificarse como barrocas.

la partitura se percibe de continuo el sonido de las trompetas y de los clarines; aunque en la partitura nada se dice respecto a instrumentos, es evidente que intervendrían los ministriles. Véase especialmente en los Kyrie últimos, las palabras “deprecationem nostram”, e “in gloria Dei Patris” del Gloria los contrastes de movimiento en el “vitam venturi saeculi” que hace pensar ya en Haëndel. De esta misa escribe Higinio Anglés en el *Diccionario Labor de Música: La Missa pro Victoria* compuesta en 1600, es una Misa de Fiesta, esto es, de circunstancias y, por primera vez, su autor la ofrece en estilo concertante. Peter Wagner, al estudiar esta misa en 1913, se admiró de su estilo y llegó a dudar de su autenticidad. “Ist die Messe echt so stehen wir vor der Tatsache, dass sich Wurzeln des konsertierenden Stiles früher, als man bisher glaubte”⁷. Hasta aquí el *Diccionario Labor*. Pero no se puede dudar de su autenticidad después que Giuseppe Radiciotti descubrió una carta de Victoria dirigida al Duque de Urbino fechada en Madrid el 10 de Junio de 1603. La carta, reproducida por Radiciotti en su artículo *Due musicisti spagnoli del secolo XVI in relatione con la Corte di Urbino*, publicado en el libro homenaje a Felipe Pedrell, titulado *Escritos Heortásticos* (Tortosa, 1911) pág. 230, dice así: “Serenísimo Señor: El año pasado embié a V.Alt^a diez libritos de musica de mil cosas y entre otras yba una Missa de la Vatalla que dio gran gusto al Rey mío Señor, los 9 libros de las voces más el libro del acompañamiento, y pues V.Alt^a no me a echo mrd.(merced) de avisarme del Reçivo, me he determinado de embiar otros a V.Alt^a y suplir los reçiva y con ellos mi voluntad. Y se sirva V.Alt^a de haçerme alguna mrd para ayudar a la estampa, que la que se me hiçiere agradeçervos (he) toda mi vida y suplicar a nro. Señor por la de V.Alt^a y de”... etc.

Mi convicción de que Victoria es el primer compositor barroco español queda refrendada por otra carta suya fechada el 10 de febrero de 1601 publicada por Samuel Rubio en la *Revista de Musicología* (vol.IV-2, 1981) donde reproduce el autógrafo. En esta carta encuentro tres puntos decisivos sobre el barroquismo de Victoria.

- 1º Dice la carta que “a gloria de Dios nuestro Señor *no ha salido en España ni en Italia* libro particular como éste para los organistas”. Se refiere al acompañamiento de órgano que puso a todas sus obras policorales en la edición de 1602, lo cual, como observa el P. Rubio, es un “detalle que implica una nueva actitud estética”.
- 2º Porque con él (con el acompañamiento) –prosigue Victoria– donde no hubiese aparejo de quatro voces, una sola que cante con el órgano ará coro de por sí”. Y esto, señores, es lo mismo que dice Heinrich Schütz discípulo directo de Gabrieli en su colección de *Salmos* (Venecia, 1619) en cuyo Prólogo dice que hay salmos en los que puede sustituirse el coro vocal por instrumentos de cuerda o cornetas en los coros de voces blancas y por trombones u otros instrumentos los coros graves; pero en estos casos, dice Schütz, se ha de cantar una voz de cada coro⁸.

7. Peter WAGNER, *Geschichte der Messe* (1919) pág. 424.

8. A. PIRRO, *Heinrich Schütz* (Paris, 1913).

3º Continúa escribiendo Victoria: “También ba missa y magnificat para voces, órgano y ministriles”. La Misa en la que han de intervenir los ministriles es evidente que se trata de la *Missa pro Victoria* o *Missa de la Vatalla* y con toda probabilidad, los ministriles y una voz formarían un coro en el *Salmo Laetatus sum* a 12v. y en la misa del mismo título también a 12v. y órgano.

Vale la pena observar que Victoria dice que es el primero que ha publicado un acompañamiento de órgano para obras polifónicas, pero no dice que haya sido el primero en acompañar con órgano la polifonía. Según documentos que obran en las Actas Capitulares de la catedral de Sevilla la polifonía en dicha catedral dirigida por Francisco Guerrero, 1526-1599, era ejecutada con acompañamiento de órgano y los instrumentos siguientes: 2 chirimías, una de las cuales doblaba la voz mientras la otra improvisaba glosas sobre la misma voz; 2 cornetas, una tocando con la voz y otra glosando. También intervenían los sacabuches y los bajones y en las grandes solemnidades se añadían también las flautas. Guerrero tenía un cierto sentido del color orquestal y recomienda que en el canto de la *Salve* en un verso toquen las chirimías, en otro las cornetas y en otro las flautas, para que haya más variedad y no se aburran los que escuchan. Los mismos documentos añaden que el ejecutar la polifonía con instrumentos era práctica general en todas las catedrales de España⁹. Por otra parte en un acuerdo capitular del 11 de julio de 1586 se dice: “Llamados para dar horden a los menestriles como han de tañer, mandaron que se guarde el horden que el maestro Guerrero ha dado por escripto... Y que Peraza ponga los Motetes en el órgano y sirva por su persona y si no lo hiciere, el Sr. Presidente lo pene a su arbitrio”¹⁰. En el archivo musical de la Colegiata de Jerez de la Frontera hay el salmo *Beatus vir* a 11v. de Juan Bautista Comes con la “Entablatura del Salmo”. Hay además otro acompañamiento de arpa y otro de bc. para los coros 2º y 3º respectivamente.

Domingo Hernández, compositor policoral cuya abundante música manuscrita se conserva en el Archivo de los Cabildos de Zaragoza, escribió también el salmo *Laudate pueri Dominum*. Dúo de Tiples con “entablatura para el acompañamiento” y el salmo *Beatus vir*. Dúo de Tiple y Tenor con “entablatura” para el órgano, ambos conservados en Montserrat. En el primer dúo para dos Tiples la “entablatura” o acompañamiento para el órgano es un bajo continuo distinto de las dos voces; en cambio en el dúo para Tiple y Tenor la “entablatura” coincide totalmente con la notación del Tenor. Ambos han sido publicados por P. Calahorra en *Polifonía Aragonesa I*, (Zaragoza, 1984).

De las fiestas del Pilar del año 1602, siendo Juan Pujol maestro de Capilla, dicen las Actas que “los maitines en dicha víspera serán todos cantados

9. *Actas Capitulares*, tomo 21, fol. 56v.

10. *Ibidem*, tomo 33 fol.31v Cf. Higinio ANGLES, *Cristóbal de Morales y Francisco Guerrero*, en Anuario Musical IX (1954), y José Mª LLORENS en Francisco Guerrero *Opera omnia*, vol. III (1978) págs. 44-47 de la Introducción.

ayudando el órgano en los salmos y los ministriles en algunos versos como mejor pareziere”¹¹. Y en la plantilla de la capilla de música regentada por el mismo J. Pujol en 1605 figuran además varios tañedores de órgano, ministriles de sacabuche, bajón y corneta duplicados, es decir, dos ministriles de cada instrumento¹². Entre las obras de J. Pujol conservadas en la Seo hay una *Letanía* a 4v. y bc. el salmo *Beatus vir* a 8v. y *Regina coeli* también a 8v. y bc. y una *Misa* a 8v. en dos coros con un cuadernillo con el bajo continuo de esta misa.

También en Navarra, en las fiestas importantes de su capital Pamplona en 1598 se encuentran las disposiciones Capitulares siguientes: “Ordenación de la capilla de música y cantores para las fiestas de rito excelente. Año de 1598”... “A primeras Vísperas. Las responsiones todas a canto de órgano, excepto el versículo que dicen los seyses. El primero, segundo, tercer y cuarto Salmo, a canto llano en tono bajo; el quinto a tres choros: el primero que comienza es de los ministriles; el segundo el órgano y una voz. El tercero la Capilla. El primer verso del hymno a canto de órgano. Dicho *Benedicamus Domino*, tañen los ministriles en su facistol”. Cuando en 1623 es nombrado mtro. de capilla Miguel Navarro constan en la nómina de la misma un contrabajo, una corneta, un bajón y un sacabuche¹³. Y por lo visto el uso de la guitarra era también corriente en ciertas festividades por lo cual el Cabildo de la catedral de Pamplona el 27-VI-1646 nombró a “Domingo Sessé, Bajón, porque sabe tocar arpa, tan necesaria para cantarse los villancicos que asta agora se an cantado con guitarra en esta Iglesia”¹⁴.

El uso de los instrumentos en la polifonía nos lleva a hablar de las *Symphoniae Sacrae*. Como es sabido, así llamaban G. Gabrieli y H. Schütz a sus obras de música vocal con intervención instrumental. *Symphoniae Sacrae* de Heinrich Schütz (Venecia, 1629). No se trata de obras puramente instrumentales como podría parecer por su título. La nº 1 *Paratum cor meum* para Soprano, 2 vls., vc. y clave. La nº 7, *Anima mea* para 2 Tenores, 2 cornetines y 2 cornos ingleses. La nº 13, *Fili mi Absalon* para Barítono, 4 trombones y clave. La nº 16, *In lectulo per noctes* el Soprano y el Contralto son acompañados por 3 fagotes. Hemos visto como en España ya en la segunda mitad del siglo XVI se ejecutaba la polifonía con instrumentos, pero como normalmente doblaban y glosaban las voces humanas, no tenían escrito un papel propio. Afortunadamente puedo presentar un caso que vale por muchos, dada la fama del compositor y las fechas entre las que transcurre su vida. Me refiero al maestro Gabriel Díaz Besón, nacido en la segunda mitad del s. XVI en Alcalá de Henares y muerto en Madrid el 6-XI-1638.

11. Cf. Pedro CALAHORRA, *La música en Zaragoza durante los siglos XVI y XVII* (Zaragoza, 1978) donde figuran otros documentos relativos al uso de los instrumentos en la polifonía.

12. Pedro CALAHORRA obra cit. págs. 141-142.

13. L. HERNÁNDEZ ASCUNCE, *Música y Músicos en la Catedral de Pamplona*, en *Anuario Musical* XXII, pág. 224.

14. *Ibidem*, pág. 227.



Antiguo coro de la Catedral de Valencia, lugar de trabajo de J.B. Comes.

Teniente de maestro de la Real Capilla, pasa después a maestro de capilla del monasterio de La Encarnación. En 1625 se encontraba en Granada, en los años 1626-1631 maestro de la catedral de Córdoba, hecho en que al parecer, intervino el poeta Luis de Góngora¹⁵, regresando a Madrid, en fecha desconocida, donde murió en 1638. Además de las 8 composiciones en el *Cancionero de Munich*, 3 en los *Tonos Castellanos-B* de la antigua biblioteca de los Duques de Medinaceli, 11 *Villancicos de Navidad* en la Seo de Zaragoza y en otras iglesias. En el *Catálogo Musical del rey Juan IV de Portugal* contabilicé nada menos que 537 villancicos y 275 obras litúrgicas en latín de Gabriel Díaz. Pero la obra que merece especial atención es el salmo *Lauda Hierusalem* a 11v. que presenta

estas características¹⁶: El Coro I consta de dos Tiples, Alto y acompañamiento de órgano. Este acompañamiento al estar escrito en clave de *do* en primera línea, significa que solamente refuerza las voces blancas del primer Coro y tiene pausas cuando el Coro I no canta. El Coro III es para dos Tiples, Alto y Bajo. El Coro II es para “Tenor con tres instrumentos” que son corneta, sacabuche y baxón. Pero lo importante del caso es que aquí los instrumentos no doblan ni glosan las voces de la polifonía, ni forman un coro instrumental de estilo polifónico, sino que tienen su propio papel, su estilo es propia y rigurosamente instrumental, constituyendo esta obra una verdadera *Symphonia Sacra*.

Gabriel Díaz fue tan famoso que Lope de Vega le dedicó su comedia *Carlos V en Francia*. Esto tiene importancia trascendental si se piensa que de esta comedia el manuscrito está fechado en 1604 en Toledo, aunque publicada tres años después¹⁷. La edición reza así: *Carlos V en Francia*. Comedia famosa de Lope de Vega Carpio dedicada a Gabriel Díaz, Maestro de Capilla insigne en el Real Monasterio de la Encarnación. En el Prólogo-Dedicatoria

15. J. TRILLO, *Luis de Góngora y Argote*, ed. Aguilar (1960), Epistolario 73, 74 y 76.

16. Puede verse editado en Miguel QUEROL *Música Barroca Española*, vol.II, Música Polioral Litúrgica (Barcelona, 1982).

17. Cf. M. MENÉNDEZ PELAYO, *Estudio sobre el Teatro de Lope de Vega*, vol.VI, ed. del CSIC (Madrid, 1949).

escribe: “Habiendo oído en una fiesta un villancico en ecos, cuya música vuestra merced compuso con tanto artificio que la novedad admiró la envidia, y la dulzura suspendió el entendimiento”... y acaba con estas palabras: “Y pues los poetas llaman cantar al escribir, dígame a mí estos versos:

Gabriel, tu música humana — así imita la divina,
que el alma en éxtasi inclina — a la inmortal soberana:
toda la demás es llana, — que los ecos de aquel día
mostró bien la melodía — con que todos te adelantan,
que son ecos, cuantos cantan — de tu divina armonía¹⁸

Fíjense bien que lo que dice Lope de Vega dos veces en esta dedicatoria es el impacto que le causó este villancico en ecos. *El eco*, dice T. Kroyer es una creación del estilo policoral que acarrea un dinamismo y reclama la oposición sucesiva de “forte” y “piano”. Hacia 1600 el principio del eco se extiende ampliamente a todos los géneros: anima los “concertos” y las “sonatas” concebidos como obras vocales a varios coros. En las iglesias dispone grupos sonoros de manera que suscite los efectos de oposición¹⁹. ¿Cómo haría Gabriel Díaz en la práctica los ecos, colocando un coro a distancia del otro o cantando todos los cantores, con un coro junto al otro, cantando uno fuerte y respondiendo el otro en piano? En cualquier caso el resultado es el mismo: hay una oposición y contraste de la masa sonora y su eco. Tengan en cuenta que por las numerosas veces que he encontrado la palabra eco en la polifonía española del s. XVII he sacado la conclusión que *las más de las veces eco equivale a cantar piano*. De hecho siempre se hallan estas palabras contrapuestas “en voz” o “con voz” y la frase musical siguiente “eco” o “falsete” equivalentes a fuerte y piano. También en la técnica del eco vamos los españoles por delante, ya que el eco como manifestación expresiva propia del barroco se venía ya practicando en España desde la segunda mitad del s. XVI en la poesía dramática, aún declamada y sin música. En mi monografía *La Música en el Teatro de Calderón* (Barcelona, 1981) dedico un capítulo al estudio y significado del eco en las comedias de Calderón, donde el eco de los instrumentos es tanto o más frecuente que el de las voces. Calderón en *El cubo de la Almudena* hace cantar en eco toda el *Ave María*, y ya mucho antes en la polifonía profana de los llamados *Tonos Humanos* encontramos en el folio 8 del *Cancionero de Munich* las “seguidillas en eco” que pueden ver en la transcripción de J. Aroca y oírlas en el disco de música Cervantina de la firma Cycnus *La musique espagnole choisie par Cervantes* (1965), realizado bajo mi dirección²⁰. Y también en el disco *Música en la obra de Cervantes* editado por la Sección de Audiovisuales del Ministerio de Educación y Ciencia. Esto nos conduce a hablar de la *Salve Re-*

18. *Obras dramáticas de Lope de Vega*, Edición de la Academia Española. Dirigida por M. MENÉNDEZ PELAYO, tomo XII, págs. 119-120.

19. Resumido por Suzanne CLEREX, *L'Espagne du XVI siècle, source d'inspiration du génie héroïque de Monteverdi*, (Paris, 1954) publicado por el Centre National de la Recherche Scientifique.

20. Se editó en español y se hizo también una triple edición en francés, alemán e inglés, este disco se agotó rápidamente. Productor Samuel MULLER, París.

gina en la época barroca, pero completemos antes el panorama de Sinfonías Sacras españolas.

También Juan Bautista Comes tiene obras interesantes con la colaboración de los instrumentos. El villancico *Revolved esos archivos* tiene la Tonada y Coplas a solo y 3 bajoncitos. *In manus tuas Domine* (responsorio de Completas) es a solo de Tiple y 3 bajones; el villancico a San Miguel *¿Quién será aquel caballero?* tiene la Tonada a solo con acompañamiento de bajón pequeño, bajón grande y sacabuche; en *La Iglesia de Dios fundada* la Tonada es a solo de Tenor, corneta, dos bajoncitos y bajón. El *Miserere* a 9v. va con acompañamiento de lira, arpa y clavicordio.

También tenemos un *Beatus vir* de Capitán. Choro I a 12v. Un Tiple con corneta, dos bajoncillos y un bajón grande. Estos instrumentos van con el Coro I.

Se ha conservado también otro *Beatus vir* de Gerónimo Vicente, a 13v. quatro instrumentos con un Contralto. Tocan con el Coro I una corneta, dos bajoncillos y un baxon. El estilo de estas voces instrumentales es el mismo que de las vocales. En realidad, aunque no lleven letra, se les puede aplicar perfectamente, lo que es imposible en las partes instrumentales del *Salmo* de Gabriel Díaz.

Otro caso interesante es el de un *Magnificat* de Sebastián de Aguilera (1561-1627) a 8v. con dos violines, violón, órgano y bajo continuo, cuyo manuscrito se conserva en la Colegial de Jerez de la Frontera, cuyo archivo musical catalogué, anotando que es un manuscrito interesantísimo por los instrumentos con que se ejecuta el *Magnificat*, instrumentos que no le han sido añadidos posteriormente, como ocurre algunas veces, sino que al igual que los papeles de las voces, han sido copiados por la misma mano en la primera mitad del siglo XVII²¹. La colección de *Magnificat* publicose en Zaragoza en 1618, teniendo 57 años. ¿Qué compuso en los 37 años anteriores a la publicación de sus *Magnificat*? Sería interesante poder responder a esta pregunta.

21. Cf. Miguel QUEROL, *El archivo musical de la Colegiata de Jerez de la Frontera*, en *Anuario Musical* XXX, (1977).