

INTRODUCCIÓN

A MODO DE PREFACIO

La música barroca española es prácticamente desconocida. Verdad es que pueden consultarse las obras de Juan Cererols editadas por David Pujol (Montserrat, 1930-32), una pequeña parte de la producción de Juan Bautista Comes publicada por Juan B. Guzmán (Madrid, 1888), el acto I de la ópera Celos aun del aire matan, de J. Hidalgo (Barcelona, 1933), dada a conocer por J. Subirá, y algunas piezas sueltas incluidas por Pedrell en su Teatro Lírico Español anterior al siglo XIX (La Coruña) y por H. Eslava en su Lira Sacro Hispana, así como también el Cancionero Poético Musical del siglo XVII, recopilado por Claudio de la Sablonara y transcrito y publicado por Jesús Aroca (Madrid, 1916).¹ Pero todo esto junto no es más que una gota de agua en el vasto mar del barroco musical español. A causa de esa escasez de publicaciones, y aun así con frecuencia ignoradas, los especialistas del barroco musical, al estudiarlo en las diferentes naciones europeas, nada o muy poco han podido hablar de España en sus libros.² La necesidad de dar a conocer el barroco musical español es tanto más urgente cuanto que hoy día, bastante conocido ya y estudiado el siglo XVI, la mirada e interés de los investigadores e historiadores de la música se centran cada día más en la producción barroca. Por esta razón, cuando el Consejo Superior de Investigaciones Científicas me brindó la ocasión de hacer un plan para investigaciones especiales, elegí el tema del Barroco Musical Español.

Como he dicho antes, la producción de música barroca española es un verdadero mar. Se encuentran por millares las composiciones que se conservan, son varios centenares los compositores, muchísimos de ellos desconocidos, que figuran en los manuscritos musicales, y muchos los aspectos y problemas a tratar. De momento, y sólo para empezar, hemos trazado un plan que constará de seis volúmenes, con el siguiente contenido:

Vol. I: Polifonía profana. (Cancioneros españoles del siglo XVII).

Vol. II: Polifonía litúrgica (con texto en latín). Comprende Misas y Salmos de ocho a dieciséis voces, de algunos de los más famosos compositores españoles del siglo XVII.

Vol. III: Polifonía Religiosa (con texto español). Incluye una selección de Villancicos y Romances de cuatro a doce voces y acompañamiento.

Vol. IV: Monodia y dúos con acompañamiento. Comprende piezas profanas y religiosas, a solo y a dos voces con el acompañamiento realizado.

1. Véase, al final de esta Introducción, la Bibliografía.

2. Cf. M. QUEROL, *La Música religiosa Española en el s. XVII*, en *Atti del Congresso Internazionale di Musica Sacra* (Roma, 1952).

Vol. V: Música vocal-orquestal. Cantatas, solos, dúos y coros con varios instrumentos, además del acompañamiento general.

Vol. VI: Teatro Musical Barroco. Una selección de números musicales pertenecientes a distintas comedias con música de los siglos XVII y XVIII.

El lector habrá observado que entre los temas que acabamos de mencionar no están ni la música de órgano ni la puramente instrumental. Hemos excluido la primera porque es el único género de música española del período barroco que está bastante conocido. Los cinco volúmenes de música orgánica de Juan Cabanilles y los cuatro libros de la Antología de organistas españoles del siglo XVII (Barcelona, 1965-1968), publicados por H. Anglés; los dos tomos del Libro de Tientos..., de F. Correa de Arauxo, y otras obras de organistas españoles del siglo XVII transcritos por Santiago Kastner y otros musicólogos, sin contar las viejas ediciones de Pedrell y Eslava, son suficientes para tener un conocimiento muy aceptable de la música española para órgano del período barroco. En cuanto a la música instrumental, anterior a 1750, toda la que conocemos hasta la fecha, no llegaría a formar un libro.

En el momento de aparecer este primer volumen, preparado hace siete años, tenemos ya transcritos y preparados para su publicación los cinco restantes. Estamos seguros que el gran impacto sobre el público se hubiese producido con la publicación de los volúmenes de cantatas, de canciones a solo o de la música policoral. Pero razones de índole principalmente histórica nos han impulsado a empezar por este vol. I, que viene a ser como una síntesis antológica de toda una serie de cancioneros españoles del siglo XVII, cuyo repertorio en un noventa por ciento pertenece a las primeras décadas de dicho siglo. Se trata, pues, de un barroco incipiente y de un estilo de transición. Pero esta afirmación solamente es válida para la polifonía profana, puesto que la religiosa de la misma época está mucho más adelantada, y en ella el barroco se muestra ya con toda plenitud y madurez en la música litúrgica. Y este es un punto a observar de gran interés. Los mismos compositores que en música profana presentan un estilo de transición, en sus composiciones religiosas son completamente barrocos. Así vemos como Juan Bautista Comes, Mateo Romero (Capitán), Francisco Gutiérrez, Carlos Patiño y otros que escriben salmos y misas a doce y dieciséis voces con pleno dominio del estilo policoral, aparecen en estos cancioneros con composiciones que nunca pasan de cuatro voces. En cambio, y ello tiene algo de paradójico, la evolución hacia la armonía tonal, las estructuras cadenciales y las modulaciones rápidas mediante el uso del acorde de séptima de dominante, aparecen algo más adelantadas en esas modestas composiciones a tres y a cuatro voces que en las obras litúrgicas de gran riqueza policoral.

Estamos todos de acuerdo en que el siglo XVII es el período del barroco pleno. Pero cuando se habla de música vocal barroca, los musicólogos automáticamente evocan o bien el despliegue creciente de la policoralidad litúrgica o bien, en el polo opuesto, el nacimiento y desarrollo de la monodía barroca, del canto solista con acompañamiento. Pero, ¿qué sucedía, cómo era la polifonía profana de este mismo siglo XVII? A esta pregunta, y por lo que concierne a España, responden los cancioneros que aquí estudiamos.

En este volumen ofrecemos composiciones del Cancionero de Turín; del de la Biblioteca Casanatense, de Roma; del de Munich; del de Olot, descubierto hace pocos años; del de la Casa de Medinaceli; del Libro de Tonos Humanos de la Biblioteca Nacional de Madrid; de la colección de J. Arañés, y del Cancionero español de Coimbra. No ponemos composiciones del Parnaso de Madrigales y Villancicos (Amberes, 1616), de P. Rimonte, porque, aunque publicado a principios del XVII, su repertorio fue creado en el siglo XVI y sigue la estética de este siglo.

Ha sido para nosotros causa de gran pena tener que publicar fragmentariamente esos Cancioneros, máxime cuando algunos de ellos los tenemos totalmente transcritos ya hace tiempo. Pero después de meditarlo mucho, tal fue nuestra decisión, que espero merecerá la aprobación del lector. En 1956 publiqué el primer volumen de Romances y Letras a tres voces, también de la primera mitad del XVII, y el material restante da para otro volumen. El cancionero conocido como Tonos Castellanos, B), de la Biblioteca de los Duques de Medinaceli, requiere también dos buenos volúmenes. La publicación del Libro de Tonos Humanos requiere tres o cuatro volúmenes más. Otro tanto cabe decir del Cancionero de Coimbra. Otros dos tomos serían necesarios para el de Turín y el de Olot. Pues bien, dado el tiempo y dinero que son necesarios para publicar todos estos cancioneros, y teniendo en cuenta que hay tantas y tantas obras para dar a conocer, hemos optado por ofrecer la síntesis del presente volumen.

Por otra parte, y es ésta una razón de peso, si exceptuamos algunas composiciones del Libro de Tonos Humanos, todo el repertorio de estos cancioneros pertenece, como hemos dicho, a las primeras décadas del siglo XVII, presenta una misma técnica y estética y varios de sus compositores figuran en casi todos los cancioneros. Por consiguiente, el hecho de publicarlos íntegros, uno por uno, no nos daría ninguna aportación nueva para el conocimiento musical de la primera mitad del siglo XVII. Así, pues, con la publicación de este volumen se podrá tener una idea adecuada de lo que fue la polifonía profana barroquizante de la mencionada época, al mismo tiempo que se ofrece un rico y desconocido repertorio a las agrupaciones corales, cada día más numerosas, que se interesan por la música antigua.

En la selección de las piezas hemos dado preferencia a aquellas que llevan nombre de autor, excepto para los cancioneros de Turín y Coimbra, en los cuales todas las composiciones figuran anónimas, excepto una del Cancionero de Turín que lleva el nombre de Palomares y que no publicamos aquí por estar incluida en el volumen de Romances y Letras ya editado.

Siempre que hemos publicado un cancionero completo, hemos editado también los textos. Aquí, como nuestro fin exclusivo es dar a conocer la música y hacer entrar en el volumen el mayor número posible de piezas musicales, hemos dejado los textos para los literatos, máxime cuando algunos cancioneros, como el de Turín, el de Munich y el de la Casanatense, han sido ya publicadas sus poesías, como indicaremos al hablar de cada uno de los cancioneros.

Atendiendo a la forma musical, el noventa por ciento del contenido de los cancioneros del siglo XVII está constituido por romances que se van desligando velozmente de la temática tradicional hasta perderla definitivamente de vista. Para su estudio remitimos al lector a nuestro trabajo El Romance polifónico en el siglo XVII, en Anuario Musical, vol. X (1955).

Aunque las piezas de esos cancioneros aparecen sin acompañamiento, es un hecho que se ejecutaban la mayor parte de veces con acompañamiento. En los mismos cancioneros encontramos numerosas trazas de tal práctica. Así, en el Ms. de la Casanatense, las piezas 5, 8, 9 y 11 del índice que damos más adelante llevan una notación alfabética de acompañamiento de guitarra sobre las notas de la voz de tiple. En el Cancionero de Olot los números 51, 26, 74, 22, 61 y 73 llevan un bajo cifrado, aunque éste no corresponde al bajo continuo tradicional. En el libro de Juan Arañés, las piezas a tres y cuatro voces son acompañadas por la guitarra igualmente que las que figuran a una y dos voces. En el Libro de Tonos Humanos hay más de sesenta piezas de las cuales se dice «guión en el Legajo 3.º». El «guión» significa, unas veces, el bajo continuo; otras, algo así como una reducción de las voces a la tecla o al arpa, lo que viene a ser el continuo realizado, y también un borrador de partitura. Verdad es que este Libro de Tonos Humanos lleva como fechas terminales de su copia los años 1655 en el índice del comienzo y 1656 en otro índice diferente que figura al final, pero en su repertorio se encuentran numerosas obras de autores más viejos, como Mateo Romero y Manuel Machado, algunas de cuyas obras figuran también entre las que tenían su correspondiente

«guión». Además de las numerosas alusiones que hace el Ms. respecto al acompañamiento, nos ha conservado incluso algunos. Así, en el folio 66 dice: «Baxo tañido». En el 67, «Baxo para acompañar». En el fol. 135^v escribe: «Acompañamiento al solo y al 4», y a continuación pone el bajo continuo. En el fol. 253 dice «a 4 con el guión», y en este mismo folio escribe completo el acompañamiento de la pieza. El fol. 254 trae el acompañamiento de una jácara. La composición «Hirviendo el mar de enemigos» trae también el acompañamiento en el fol. 180. Las coplas «Venid a ver una boda» van también con su acompañamiento.

Para que el lector conozca el contenido de todos esos cancioneros del siglo xvii, de cuyo repertorio este volumen viene a ser una antología, ponemos los diferentes índices de los mismos, considerando también que la reunión en un solo libro de los incipit de sus textos puede ofrecer igual interés a los musicólogos que a los literatos.