

INTRODUCCION

Capítulo I

ORIGENES DE LA MUSICA POLICORAL EN ESPAÑA

Mucho se ha hablado del nacimiento del estilo policoral en la iglesia de San Marcos de Venecia, con sus dos órganos situados en sendas tribunas, y de Giovanni Gabrieli (1537-1612) a quien se considera como el padre de dicho estilo. Pero pocos conocen el hecho que en los mismos años que Gabrieli creaba sus obras policorales, estaba ya construido el Monasterio de San Lorenzo de El Escorial (1563-1584) y que Felipe II dotó a la iglesia de este monasterio con ocho órganos: cuatro grandes instalados en el coro y en los extremos del crucero de la basílica, dos en las tribunas laterales y otros dos portátiles. Por otra parte los historiadores con- signan que entre los años 1573-1586 Felipe II llevó por lo menos cinco veces su Real Capilla a El Escorial, reforzándola unas veces con la capilla de la catedral de Toledo, otras con la del Monasterio de Ntra. Sra. de Guadalupe y con la misma capilla polifónica de El Escorial¹. Ahora bien ¿qué otro objeto podía tener la exis- tencia de seis órganos fijos en la iglesia y el hecho de reunir dos o tres capillas polifónicas a la vez, sino la inter- pretación de música policoral? Ello parece fuera de duda. El problema está en saber de qué repertorio polico- ral podían disponer en aquellas fechas.

La respuesta a esta pregunta hay que buscarla en aquellos compositores que como Victoria (1540-1613) viven en la segunda mitad del siglo XVI y las primeras décadas del XVII y que tienen su espíritu abierto a la nueva estética del barroco. Victoria tiene 20 obras a 8 voces y 3 a 12 voces divididas en 3 coros, además de la célebre “Misa pro Victoria” a 9 v. En esas obras que hace ya treinta años examiné con especial atención desde el ángulo de la estética barroca, es dado observar ya las principales características que serán representativas de la polifonía religiosa del siglo XVII².

Mateo Romero (1575-1647) conocido también con el apodo de Capitán, que desde los 9 años de edad formó parte del “colegio de cantorillos” dependiente de la capilla musical de Felipe II, y que en 1596 era maestro de la Real Capilla, autor de salmos a 16 voces y de una misa a 19 voces, es otro presunto autor cuyas obras con toda probabilidad serían ejecutadas en la basílica escorialense. Otro autor que vive 32 años del siglo XVI y uno de los más brillantes compositores de obras litúrgicas policorales es Juan Bta. Comes³. Conocemos de este músico unas 300 obras en su mayor parte policorales y muchas de ellas a 15, 16 y 17 voces. De la eje- cución de su *Miserere* a 16 voces en la catedral de Valencia ha quedado constancia de la colocación de sus cuatro coros: El Coro I se colocaba en el altar mayor al lado del Evangelio; el II en la tribuna del gran órgano; el III en el lado de la Epístola del altar mayor y el IV junto al pequeño órgano.

Domingo Fernández, desconocido compositor de quien se conservan numerosos salmos y misas a 12 vo- ces en un manuscrito de hacia 1600 en Zaragoza, es otro autor que ha de ser tenido en cuenta en el estudio de los comienzos de la policoralidad en España.

Juan Pujol (1570-1626), escribe generalmente sólo a 8 voces, pero con una muy notable perfección en el empleo contrastado de los dos coros⁴. No siendo posible tratar de los detalles característicos de cada composi- tor, pues conozco varios centenares de músicos españoles del siglo XVII, pondré a continuación solamente el nombre de los principales que han escrito obras policorales sobre textos litúrgicos y Villancicos religiosos:

En Madrid: Mateo Romero, Carlos Patiño, Juan Pérez Roldán, Cristóbal Galán, Juan Veana, Matías Ruiz, Sebastián Durón y Francisco Escalada. En Burgos: Manuel de Egües y F. Ruiz Samaniego. En Sto. Domingo de la Calzada (Burgos): Matías Durango, el P. Isla y Blas de Casseda. En Segovia: Sebastián López de Velasco. En Zamora: Juan García de Salazar. En León: Juan Ruiz de Robledo. En Cuenca: Alfonso Xuárez. En Tole- do: Pedro Ardanaz. En Valladolid: Miguel Gómez Camargo. En Córdoba: Gabriel Díaz. En Sevilla y Málaga: Juan Sanz. En Las Palmas de Gran Canaria: Diego Durón, Manuel de Tavares y Miguel Yoldi. En Pamplona:

1. Cf. SAMUEL RUBIO, *La Capilla de música del monasterio de El Escorial*, en la Ciudad de Dios, vol. CLXIII, págs. 59-118.

2. Véase M. QUEROL, *Los orígenes del barroco musical español* publicados en la Memoria-Anuario del Curso 1972-73 del Conservatorio Superior de Música de Valencia donde hago un análisis del Magnificat a 12 v. de Victoria.

3. Recientemente J. CLIMENT ha publicado sus *Villancicos* en 4 tomos (Valencia 1977-79).

4. Cf. H. Anglés, J. PUJOL, *Opera omnia*, vols. I y II (Barcelona 1926 y 1932).

Miguel Navarro. En Jaca: Francisco Solana y José Lafuente. En Zaragoza: Miguel de Aguilar, Miguel Ambiola, Miguel Marqués, Pedro Jiménez de Luna, Luis Serra, Manuel Correa, José A. Torices, Bernardo Peralta, Jerónimo de la Torre y el fecundísimo José Ruiz Samaniego. En Valencia: Juan Bta. Comes, Grado, Antonio T. Ortells, Máximo Ríos, Urbán de Vargas, Gracián Babán, Aniceto Baylón, José Hinojosa, Vicente García, Francisco Navarro y el organista Juan Cabanilles, cuya obra vocal recientemente publicada⁵ muestra que era tan buen polifonista como organista. En Orihuela: Matías Navarro. En Gerona: J. Verdalet, Francisco Soler y Diego de Casseda. En Barcelona: Miguel Rosquellas, J. Barter, José Gas, Luis V. Gargallo, Miguel Selma y F. Valls. En Tarragona: Isidro Escorihuela. En Lérida: Gabriel Argany. En Vich: Juan Baseya y José Boldú. En el Monasterio de Montserrat: Juan Marqués, Juan Cererols y Diego Roca. En Santiago de Compostela: Jerónimo Vicente, Diego Verdugo y Fray José de Vaquedano. Otros grandes compositores del siglo XVII, de los que ignoro donde ejercieron sus actividades musicales son Clemente Imaña, Gregorio de Salinas, Jacinto A. de Mesa, Luis B. Jalón, Juan de León, Pedro Martínez, Bernardo de Ubidia, Francisco Humanes, Juan Gómez y Bartolomé de Olagüe.

De todos ellos los que llegan a escribir a mayor número de voces son: José Ruiz Samaniego a 21; Mateo Romero y Matías Navarro, a 19; M. Ambiola, a 18; Grado, J. Bta. Comes y Juan Marqués, a 17; Marcos Pérez, M. Romero, J. Vicente, A. Baylón, Urbán de Vargas, Hinojosa, F. Humanes, Manuel de Egües, F. Valls, L. Gargallo, A. Montserrat, Máximo ríos a 16; J. Subías, J. Vaquedano, M. Rosquellas, J. Gas, T. Ortells y M. Marqués a 15; F. Soler, L. Jalón, D. Durón, J. Barter y J. de Mesa, a 14; F. Ruiz Samaniego, M. Correa, P. Giménez de Luna y M. Selma, a 13. Huelga decir que todos esos compositores y muchísimos otros más tienen numerosas composiciones de a 12 voces repartidas en coros⁶. Todos ellos llevan acompañamiento de bajo continuo al órgano, al arpa o ambos instrumentos a la vez y reforzado por el violón. Algunas veces se empleó también el archilaúd y la tiorba. Es importante consignar que en Valencia ya desde las primeras décadas del siglo XVII J. Bta. Comes empleó con cierta frecuencia el clavicordio y en la segunda mitad, T. Ortells y Cabanilles utilizaron también la espineta, especialmente en los oficios de Semana Santa. Es frecuente también el uso de otros instrumentos tradicionales en la música española, como son las chirimías, bajones, bajoncillos, sacabuches y cornetas, aunque éstos en el siglo XVII raras veces tienen papel propio, sino que escriben el nombre del instrumento en el mismo papel de las voces humanas. Uno de los casos excepcionales se encuentra en el salmo *Lauda Jerusalem* de Gabriel Díaz que aquí publico, donde el segundo coro está formado por la voz de Tenor y los instrumentos corneta, sacabuche y bajón que tienen música propia independiente de las voces. En cuanto a la orquesta de cuerda, exceptuando las fiestas del Real Palacio en Madrid, tengo la impresión de que fue poco usada en la ejecución de las obras policorales. Solamente he encontrado el uso de los violines en los últimos años del siglo XVII y en muy pocas composiciones corales. En cambio es frecuente su uso en las composiciones a solo o a dúo del mismo período. En el barroco tardío, o sea, en la primera mitad del siglo XVIII, encontramos un motete de Fco. Valls a 23 voces con violines y ministriles⁷ y un Miserere a 18 voces, repartidos en 7 coros, de Diego de las Muelas, con flautas, violines, viola, violoncelo, violón, contrabajo, arpa y clavicordio.

Las obras donde reluce con mayor brillantez el estilo policoral es en las Misas y Salmos. En el volumen presente ofrecemos una mínima muestra del estilo policoral practicado en España.

5. Cf. J. CLIMENT, *Obras vocales de Juan Cabanilles* (Valencia, 1971).

6. En la Monografía que estoy preparando sobre el Barroco Musical Español se dará una lista mucho más extensa, detallada y comentada de los grandes polifonistas españoles del período barroco, así como la cita de sus obras más importantes en el aspecto de la policoralidad.

7. Véase J. PAVIA, *La música de la catedral de Barcelona del siglo XVII*. (Tesis doctoral inédita).

Capítulo II

LAS MISAS Y LOS SALMOS EN LA EPOCA BARROCA

A) *Las Misas*. Para tener un concepto objetivo de la música religiosa española de esta época es necesario en primer lugar establecer un estudio por separado de los distintos géneros de música religiosa, es a saber, la Misa, el Motete, los Salmos, el Villancico, etc., pues sucede que, mientras los compositores en un determinado género siguen todavía los modelos clásicos del siglo XVI, en otros géneros se muestran totalmente barrocos, es decir, propios del XVII; y aun es frecuente que un mismo compositor escriba las misas siguiendo los caminos clásicos y los salmos en auténtico barroco.

En segundo lugar hay que tener en cuenta diversos períodos de tiempo dentro de la época barroca, pues el hacer afirmaciones de tipo absoluto como alguien lo ha hecho, es dar un juicio inexacto y desorientador. Y en tercer lugar, tampoco se debe olvidar que toda obra de arte consta de forma y fondo o contenido, y que una misma obra puede tener una apariencia clásica, atendiendo a sus líneas generales, y no obstante estar llena de detalles expresivos del alma barroca, que sería inútil buscarlos en los autores del siglo XVI.

Estudiados pues los principales géneros de música religiosa española, en la época barroca, hemos llegado a las siguientes conclusiones:

Con respecto a la Misa se observan cuatro tipos:

Tipo A): Misas que en su conjunto siguen las huellas clásicas de Victoria: tales son las compuestas por J. Pujol, J. Cererols, Urea, Jerónimo de León, Bartolomé de Olague, etc. En ellas se utiliza un mismo tema, sacado del Canto llano, para todas las partes y su estilo es contrapuntístico.

Tipo B): Misas que siguen los modelos clásicos, pero con incrustaciones o episodios musicales de índole barroca. Este tipo se encuentra principalmente en la parte central del siglo XVII, como transición entre los tipos A y C.

Tipo C): Las misas de este tipo son totalmente barrocas. Si alguna vez en su aspecto formal utilizan todavía un mismo tema para las distintas partes de la misa, este tema ya no está sacado del canto gregoriano, sino que es de propia invención y de puro formalismo, pues no presenta ninguna trabazón ni desarrollo en el decurso de la composición.

Tipo D): Agrupamos en este tipo las Misas de Batalla. Estas forman una categoría aparte, pues utilizan motivos rítmicos y melódicos netamente caracterizados y distintos de los de las demás misas, motivos que a veces parecen más bien propios de instrumentos que de las voces.

Es de advertir que hay autores como Carlos Patiño que tienen misas de los cuatro tipos. Como norma general podemos afirmar que todos los compositores que cabalgan entre dos siglos tienen un doble estilo: el clásico, porque se formaron con este estilo y clásicos fueron sus maestros; el barroco porque era la nueva corriente y ambiente que les circundaba. Así pues, los compositores que vivieron, como término medio unos treinta años en el siglo XVI y otros treinta en el XVII, vivieron dos estéticas diferentes y su producción así lo atestigua.

Las Misas de Difuntos están escritas todas en estilo clásico y por consiguiente pertenecen al tipo A. Siempre es posible una excepción, pero hasta el presente no conozco misa alguna de Requiem en estilo barroco que haya sido escrita a lo largo del siglo XVII. Podrá encontrarse algún pequeño detalle barroco, pero en su conjunto total son de estilo clásico.

B) *Los Salmos*. En la composición de los salmos es donde aparece la polifonía barroca con todo su esplendor. Es excepcional encontrar un salmo a menos de ocho voces y acompañamiento. Generalmente se escriben de 8 a 12 voces, divididas en varios coros, pero hay muchas también de 14, 15 i 16 voces.

En los salmos resaltan con mayor fuerza que en las misas los principios básicos de la estética barroca, es a saber, el contraste de la masa sonora, la fragmentación del texto y de la música en incisos rítmicos separados por pausas. El padre Cererols y Joan de Joves en sus salmos a 9 voces y acompañamiento logran el contraste

con esta distribución: un tiple solista o concertante frente a la masa de dos coros a 4 voces mixtas, en diálogo o en oposición compacta. Otros como Antonio Font y José Boldú distribuyen las 9 voces en tres coros de un número desigual de voces, con lo que cada coro consigue tener una intensidad y colorido propio. Camargo y Cererols en sus obras a diez voces, distribuyen éstas en dos triples solistas (duo concertante) y dos coros a 4 voces. En cambio Martín de San Román y José Ferrer distribuyen las 10 voces en cuatro coros: los tres primeros sólo constan de tiple y contralto y el cuarto de tres voces blancas y tenor. Gabriel Díaz en el salmo *Lauda Jerusalem Dominum*, a 11 voces, las distribuye en esta forma: Coro I, 3 voces y acompañamiento de órgano; Coro II, Tenor y 3 instrumentos (corneta, sacabuche y Baxon); Coro III, 4 voces mixtas.

Es digno de observarse que sólo excepcionalmente emplean el *Cantus Firmus* de la Salmodia gregoriana en algún verso y entonces se da el siguiente fenómeno: que la fragmentación del texto y de la música, siempre constante en este género, desaparece automáticamente a causa del poder aglutinante del *Cantus Firmus* del gregoriano.

12