

## *La misa policoral en Cataluña en la segunda mitad del siglo XVII*

La misa pertenece al núcleo más importante de la liturgia cristiana, que favoreció su composición musical, primero en el ámbito de la monodia gregoriana y postgregoriana, y a partir de la baja Edad Media alrededor de la polifonía del *Ars Antiqua* i del *Ars Nova*, llegando a convertirse, durante el Renacimiento, en el género musical más complejo y más importante, cualitativamente, tanto en el contexto del repertorio litúrgico, como también en todo el universo compositivo de la época.

Las diversas técnicas y estéticas musicales de estos períodos tuvieron en los textos de la Misa no solamente una ocasión de revestimiento artístico de carácter funcional (*musica ancilla liturgiae*), sino que llegaron a ser un verdadero campo de experimentación abierto a las sucesivas vanguardias, no sin las inevitables críticas e intervenciones de la autoridad eclesiástica.<sup>1</sup>

Los textos comunes de la Misa, conocidos como *Ordinarium Missae*, contienen el *Kyrie*, *Gloria*, *Credo*, *Sanctus-Benedictus* y *Agnus Dei*; su fijación textual se llevó a cabo de manera diversa entre los siglos VII-XI; también fue diverso su origen, desde el Antiguo Testamento (*Kyrie*, *Sanctus*) o las Constituciones Apostólicas de ca. 380 (*Gloria*); la versión latina del *Credo* se debe al patriarca Paulinus de Aquilea († 802), pero no fue usada por la liturgia romana hasta el primer cuarto del siglo XI; el *Benedictus* proviene de textos del Antiguo y Nuevo Testamento, y su uso litúrgico continuando el *Sanctus* y acabando con el *Hosanna* se inicia en Occidente a principios del siglo V. En cuanto al *Agnus Dei*, que proviene del Nuevo Testamento (*Johannes* I, 29), fue introducido por el papa Sergio I († 702); la fijación de las tres repeticiones del texto, con la diversa desinencia final (*dona nobis pacem / dona eis requiem* en las misas *de difuntos*) está fechada en el siglo XII.<sup>2</sup>

Estas cinco partes textuales que conforman el *Ordinarium Missae* son las que, desde el siglo XII hasta la segunda mitad del XX (1963, Concilio Vaticano II) han sido objeto de la composición musical, conoci-

---

1. Es un destacado ejemplo de ello el documento del papa Juan XXII, la *Constitutio*, titulada *Docta sanctorum patrum decrevit auctoritas*, sobre los abusos y mutilaciones en el revestimiento musical de los textos de la misa, a principios del *Ars Nova*. El documento, enmendado desde la corte pontificia de Aviñón, está fechado entre 1324-1325.

2. KING, A. A.: *The Liturgy of Roman Church*. London, 1957 ; FELLERER, K. G.: *Geschichte der katholischen Kirchenmusik*. Kassel, 1972-1976.

da y fijada con la expresión de “misa polifónica”. Pero había también un texto inicial y otro final, que también formaban parte del mencionado *Ordinarium*.

En lo que al primero se refiere, era la antifona *Asperges me Domine et mundabor*, con la cual se iniciaba la Misa *per annum*, si bien había una variante propia del tiempo de Pascua, *Vidi aquam egredientem de templo*. Ambos textos provienen del Antiguo Testamento, y fueron introducidos en el siglo IX.

En cuanto al segundo, era el texto *Ite, missa est*, que se cantaba como despedida al final de la celebración eucarística; era substituído por el versículo *Benedicamus Domino*, cuando en la misa no se cantaba el *Gloria*; ambos textos tienen una misma respuesta: *Deo gratias*.

### *El Concilio de Trento (1545-1563)*

Aunque no exista una reglamentación específica para la música, en las determinaciones de este concilio se encuentran textos muy importantes para la calificación teológica de la Misa, que tuvieron una justa correspondencia con su tratamiento litúrgico y, subsidiariamente, con la opción compositiva:

“... Nondum enim Eucharistiam de manu Domini Apostoli susceperunt, cum vere tamen ipse affirmaret corpus suum esse quod præbebat. Et semper hæc fides in Ecclesia Dei fuit, satim post consecrationem verum Domini nostri corpus, verumque ejus sanguinem sub panis, et vinum specie una cum ipsius anima, et divinitatem existere.”<sup>3</sup>

A diferencia de la reforma protestante, que consideraba la Eucaristía como un símbolo y no como una realidad, la posición de la Iglesia católica determina una presencia real de Jesucristo en el sacrificio de la Misa:

“Quoniam autem Christus, Redemptor noster, corpus suum id, quod sub specie panis offerebat, vere esse dixit: ideo persuasum semper in Ecclesia Dei fuit, idque nunc denuo sancta hæc Synodus declarat, per consecrationem panis, et vini, conversionem fieri totius substantiæ vini in substantiam sanguinis ejus. Quæ conversio convenienter, et proprie a sancta Catholica Ecclesia *Transubstantiatio* est appellata.”<sup>4</sup>

Por esto, más adelante, establece unos cánones de obligado cumplimiento, en los que la ortodoxia impera sobre cualquier duda o reserva sobre la realidad de la transubstanciación, llegando a la excomunión en el caso que no se crea en su existencia:

“Si quis negaverit, in sanctissimæ Eucharistiæ Sacramento contineri vere, realiter, et substantialiter corpus, et sanguinem una cum anima, et divinitate Domini nostri Jesu Christi, ac proinde totum Christum; sed dixerit, tantummodo esse in eo, ut in signo, vel figura, aut virtute; anathema sit.”<sup>5</sup>

Esta reafirmación en la creencia de la presencia real de Jesucristo en la consagración de la Misa, a través de la transubstanciación, tiende a crear una actitud no sólo respetuosa, sino casi temerosa; como consecuencia indirecta y matizada de este temor surgirá el mantenimiento de la polifonía imitativa en la

3. *El sacrosanto y Ecuménico Concilio de Trento, traducido al idioma castellano por Don Ignacio López de Ayala*. Agrégase el texto original corregido según la edición auténtica de Roma, publicada en 1564. Con privilegio. En Madrid, en la Imprenta Real. MDCCLXXXV. Sección XIII, Cap. III, *De excellentia sabctissimæ Eucharistiæ super reliqua sacramenta*, p. 135-136.

4. *Ibid.*, Cap. IV, *De Transubstantiatione*, p. 137.

5. *Ibid.*, *De Sacrosanto Sacramento*, p. 145.

música de la misa, por la convicción de que su tratamiento contrapuntístico no era susceptible de usar los procedimientos de la retórica, presentes ya en el último tercio del siglo XVI en los madrigales manieristas, y en los procedimientos de los *effeti meravigliosi*. La grandeza del misterio eucarístico no se correspondía con una música que pudiera “describir” o “retratar”, con procedimientos retóricos, extraídos de la música profana, la profundidad de la fe.

En este aspecto, la conversión de las misas de Palestrina en un modelo a imitar, que se inicia alrededor de las últimas actividades oficiosas del concilio de Trento y continuará hasta el primer tercio del siglo XVII por obra de sus discípulos (citamos, especialmente, Annibale Stabile, Giovanni Andrea Dragoni, Annibale Zoilo, Felice y Giovanni Francesco Anerio, Francesco Soriano, Giovanni M. y Giovanni F. Nanino), forma parte de la estrategia que otorga un sutil y a la vez eficaz tratamiento de respeto al misterio, mediante la continuación de un modelo contrapuntístico de prestigio. Sin embargo, esta voluntad de pervivencia de la polifonía contrapuntística o imitativa en los textos más importantes de la liturgia católica, es una respuesta contundente al abandono de esta técnica por parte de la música luterana, la cual, dentro de otro punto de partida que empieza por el uso de la lengua vernácula y la creación de un corpus musical al alcance de los fieles (el *Choralbüchlein* de Walter y de sus colaboradores), obvió la polifonía imitativa por creer que el texto no se comprendía con suficiente claridad.

Además de los textos mencionados, el Concilio preceptuó que la Misa no se dijera en lengua vernácula:

“Etsi Missa magnam contineat populi fidelis eruditionem; non tamen expedire visum est Patribus, ut vulgari passim lingua celebraretur.”<sup>6</sup>

La *eruditio* antes citada sólo podía consistir en las homilías y las pláticas llevadas a cabo por los celebrantes o por las personas delegadas por ellos, sobre algunos puntos doctrinales incluidos en los textos latinos de la Misa:

“... mandat sancta Synodus Pastoribus, et singulis curam animarum gerentibus, ut frequenter inter Missarum celebrationem, vel per se, vel per alios ex iis, quæ in Missa leguntur, aliquid exponant; atque inter cætera sanctissimi hujus sacrificii mysterium aliquod declarent, diebus praesertim Dominicis, et festis.”<sup>7</sup>

Finalmente, en las últimas instrucciones referentes a la celebración de la Misa, encontramos una prohibición sobre la música indigna del culto:

“Ab ecclesiis vero musicas eas, ubi sive organo, sive cantu, lascivum aut impurum aliquid miscetur, item sæculares omnes actiones, vana atque adeo profana colloquia, deambulationes, strepitus, clamores arceant; ut domus Dei vere domus orationis esse videatur, ac dici possit.”<sup>8</sup>

Esta impropiedad de la música puede proceder, por tanto, no sólo del repertorio de la música vocal, sino del instrumental, y, concretamente, del organístico. Es evidente que aquí hay una referencia implícita al esquema de Boecio (*musica mundana, humana, instrumentalis*), como también al importante repertorio profano para tecla, tan bien representado en el transcurso del Renacimiento.

6. *Ibid.*, Sección XXII, Cap VIII, *Missa vulgari lingua non celebretur. Ejus mysteria populo explicentur.*, p. 297.

7. *Id.*, *Ibid.*

8. *Id.*, *Ibid.*, *Decretum de observandis, et evitandis in celebratione Missae*, p. 303.

### *La misa y el stile rappresentativo*

El tránsito del manierismo renacentista hacia el nacimiento del *stile rappresentativo*, en la última década del siglo XVI, sorprende por la absoluta reserva en cuanto a la asunción de la música moderna o *stile rappresentativo* por parte de la liturgia latina, y, muy especialmente, dentro de la polifonía aplicada a la misa. Cuando Emilio de' Cavalieri, que había sido el primer compositor de la *Camerata fiorentina*, al usar el nuevo estilo publica, en 1600, la *Rappresentazione di Anima et di Corpo*, lo hace para poder demostrar la bondad de esta nueva música, no solamente por la *rappresentazione degli affetti amorosi*, sino también por la de los *affetti pii*,<sup>9</sup> de los afectos piadosos.

Pero la Iglesia no fue sensible a su gentil invitación; al menos no inmediatamente: de hecho, vemos como las misas polifónicas de la primera mitad del siglo XVII están escritas según la técnica contrapuntística anterior; los compositores siguen usando unos procedimientos musicales que producen el conveniente grado de abstracción como para no caer en la tentación de la descripción, de la confusión entre los accidentes y la sustancia, de la realidad y del misterio.

Como ha dicho acertadamente Christoph Wolff,<sup>10</sup> la presencia del *Stile antico* en la música litúrgica católica de la primera mitad del siglo XVII no representa un retroceso estético: el uso del término *stile antico* es propio del barroco, y designa, por una parte, la coexistencia de dos componentes diferenciados e incluso contrarios en una misma corriente artística, mientras que, por otra, se refiere a la especificidad de una técnica que se va convirtiendo en la propia del estilo eclesiástico, incluso más allá de la validez estética del estilo que la engendró y de los sucesivos estilos que la acogieron.

Y esto sucede casi en toda la liturgia latina y, de manera especial, tal como hemos subrayado, en la misa, el acto litúrgico más importante del culto católico.

La mayor parte de los compositores de cultura católica siguen esta pauta; entre ellos hay que destacar la figura de Claudio Monteverdi, que, en 1605, en el prólogo de su V Libro de Madrigales,<sup>11</sup> hizo el gesto ostensible de anunciar el abandono de la *prima prattica* —la polifonía imitativa— y componer en la *seconda prattica*, es decir, el *stile recitativo o rappresentativo*. La escenificación de este comportamiento no afectó su actividad compositiva de la música litúrgica, especialmente las *Vespro de la Beata Vergine* —escritas sobre un *canto fermo*— y dos misas, escritas al estilo de la *missa a cappella*, o sea, en contrapunto imitativo.

Y esta es, por norma general, la conducta de los compositores del área católica europea, durante aproximadamente la primera mitad del siglo XVII. Es evidente que en este comportamiento hay muchas otras concausas, entre las cuales hay que destacar la inestabilidad social, económica y artística producida en Europa por la Guerra de los Treinta Años, que terminó con la Paz de Westfalia en 1648, y en Cataluña, la *Guerra dels Segadors*, acabada con la Paz de los Pirineos en 1659.

La conducta de la Iglesia en nuestro país está muy matizada por lo que a la asunción del estilo barroco se refiere y, especialmente, de los procedimientos retóricos propios de su estética, que a menudo choca con el proceder conservador de la institución.

Entre las determinaciones emanadas del Concilio de Trento, había la prohibición de cantar música en lengua vernácula en la liturgia oficial: con ello se quería preservar la unidad textual y la oficialidad del culto, a través de la carga simbólica de la lengua latina, tenida como oficial de la iglesia católica. La depuración textual afectó millares de formas tropadas, desde los versos de las diferentes partes de la Misa

9. De'CAVALIERI, E.: *Rappresentazione di Anima et di Corpo*. Roma, 1600.

10. WOLFF, Ch. *Der Stile Antico in der Musik Johann Sebastian Bachs: Studien zu Bachs Spätwerk*. Wiesbaden, 1968.

11. MONTEVERDI, C.: *Il Quinto Libro de Madrigali*. Venezia, 1605.

(especialmente, las secuencias) y del Oficio (especialmente, los tropos, los *versus*, las *prosullae* y las *verbetas*), hasta las estructuras más desarrolladas de este ámbito, como eran los dramas litúrgicos, muchos de los cuales habían sido traducidos a las lenguas vernáculas desde finales del siglo XIII.<sup>12</sup>

### *Norma, uso y transgresión*

La presencia de músicas en lengua vernácula en los actos litúrgicos volvió a repetirse, y de la evidencia de su transgresión tenemos en la Península Ibérica un testimonio excepcional, como es el del rey Felipe II. En un real decreto publicado el día 11 de junio de 1596, lo prohíbe explícitamente:

“mando que en mi Real Capilla no se canten villancicos, ni cosa alguna de romance, sino todo en latín como tiene dispuesto la Iglesia. Yo el Rey. A García de Loaysa, mi capellán mayor.”<sup>13</sup>

A pesar de la brevedad del documento, también es evidente que estos cantos están prohibidos “... como tiene dispuesto la Iglesia”, es decir, según las recomendaciones ya mencionadas del concilio tridentino.

El texto anterior, publicado por Jaume Moll, contiene una información adicional que no concuerda con la realidad histórica:

“Este decreto de S. M. se observó puntualmente hasta el reinado de D. Felipe 4º, en cuyo tiempo se volvió a introducir la costumbre de cantar villancicos en lengua vulgar, mandando S. M. que las letras fuesen antes vistas y aprobadas por hombres doctos y de celo eclesiástico, ordenando al mismo tiempo al Maestro de Capilla que la música fuese devota y libre de los afectos que pudiesen hacerla indecente para el Templo. Lo cual duró sin intermisión hasta el año 1750, en que habiendo muerto el día 4 de septiembre D. Josef Canizares [Cañizares], mandó S. M. el Rey Fernando VI no se cantasen más villancicos, y que en dichas festividades se cantasen en lugar de ellos Responsorios, los cuales componía el Maestro de Capilla D. Francisco Corselli, quedando extinguida dicha plaza de escritor...”<sup>14</sup>

Este pasaje nos ofrece todavía dos informaciones ciertamente ilustradoras: en primer lugar, el añadido a las disposiciones eclesiásticas; no se trataba solamente de una prohibición ligada al mantenimiento de la unidad textual del culto y de la liturgia romanas, sino que había además una cautela moral, ya que era necesario procurar que la música fuera “...devota y libre de los afectos que pudiesen hacerla indecente en el templo”. Esta prohibición de los afectos no piadosos —con la evidente citación condenatoria de los cantos amatorios, así como de los teatrales—, es otra vertiente que nos relaciona con la práctica del contrapunto imitativo, o del *stile antico*, en oposición al *stile rappresentativo*, por cuya inclusión en el dominio de la música eclesiástica luchó en vano Emilio de’Cavalieri.

Francesc Valls en su *Mapa Armónico* escrito hacia el 1740, al hablar del estilo madrigalesco dice:

“Estilo madrigalesco es el que corresponde a nuestros villancicos. Consiste su práctica en vestir aquella Poesía según los afectos que le acompañan; pero siendo su música para el Templo (como se usa en España), ha

12. BONASTRE, F.: *Il Teatro Musicale nei Paesi Iberici*: “Il teatro musicale dalle origini al primo Settecento”, en *Musica in Scena*. Dir. A. Basso. Torino ; UTET, 1995, vol. I, p. 421-445.

13. MOLL ROQUETA, J.: “Los villancicos cantados en la Capilla Real a fines del siglo XV y principios del siglo XVII”, en *Anuario Musical XXV* (1970) [1971], p. 82.1

14. *Id.*, *Ibid.*,

de ser siempre con el cuidado de huir de todo lo que se parezca a las ifarsas; por lo mucho que se asemejan el estilo *theatral* y el de que hablamos, en cuanto a la Poesía, a quien debe hermanarse la Música, pues sólo se halla diversidad en los objetos, siendo uniformes las expresiones de amor, rabia, y demás de que se componen los asuntos en la Poesía Lírica.”<sup>15</sup>

La otra información se refiere a la composición de los responsorios. Es evidente que los *villancicos* y la llamada *música de romance* (tonos, tonadas, “chansonetas”, romances, letras, etc.) se cantaban en los Maitines de los días más señalados, después de cada uno de los responsorios, y siempre en ocasión de la solemnidad de la fiesta. Este hecho concuerda, especialmente en la antigua Corona de Aragón, con una práctica muy similar, que era la presencia de las *prosulae* o verbetas, así como de los dramas litúrgicos, en el mismo espacio que los Maitines,<sup>16</sup> y por las mismas razones, basadas en la importancia de la categoría litúrgica y la entidad solemne de la fiesta.

Joan Moll demuestra a la perfección como el célebre real decreto de Felipe II fue burlado: lo hace con los testimonios documentales de la confección de textos para la *música de romance*, desde antes del decreto de 1596 hasta mucho más adelante (y por tanto, en vida de Felipe II y Felipe III). También aduce el testimonio de Pietro Cerone, que en 1613 evidencia la extensión de la práctica de los villancicos en toda la liturgia hispánica:

“No quiero dezir que el uso de los Vilancicos [*sic*] sea malo, pues está recebido de todas las Yglesias de España: y de tal manera, que parece no se pueda hazer aquella cumplida solemnidad que conviene, si no los hay. Mas tampoco quiero dezir que sea siempre bueno: pues no solamente no nos combida a devoción, mas nos destrae della: particularmente aquellos Vilancicos que tienen mucha diversidad de lenguajes.”<sup>17</sup>

La Iglesia es permeable a la entrada de la música vernácula en los Maitines de las grandes solemnidades: sus textos, igual que los de las óperas y de los oratorios, eran editados y repartidos entre el público. Es más: en los ejercicios de oposiciones al magisterio de capilla de las catedrales, basílicas, colegiadas e iglesias mayores, constaba habitualmente la prueba de composición, que consistía en la creación de una obra latina al uso del *stile antico*, y otra en lengua vernácula con la presencia de los recursos de la retórica, abierta al *stile rappresentativo* o *musica moderna*; los candidatos tenían que trabajar en ambos estilos para poder garantizar que dominaban las dos técnicas. Y este hecho, habitual en los siglos XVII y XVIII, nos permite ver como la entrada de las novedades del estilo barroco se lleva a cabo básicamente a partir del repertorio en lengua vernácula: el latín permanece anclado, al menos hasta mediados del siglo XVII, en los dominios del *stile antico*.

Finalmente, y por lo que se refiere a la *música de romance*, hay que tener presente que, además de lo que ya hemos dicho, el repertorio conservado confirma, a grandes trechos, lo que conocemos específicamente por los documentos históricos, es decir: la repartición, por parte de los maestros de capilla, de su actividad compositiva entre la música litúrgica en latín y la piadosa en lengua vernácula, abierta esta última a los procedimientos de la retórica y, por tanto, receptora habitual del *stile nuovo*.

15. VALLS, F.: *Mapa Armónico*, Ms. 1071 B.N. Madrid, f.207.

16. BONASTRE, F.: *Estudis sobre la Verbeta*. Tarragona, 1982.

17. CERONE, P.: *El Melopeo y el Maestro*, Nápoles, 1613. Citado por J. MOLL, *op. cit.*, p. 81.

### *La policoralidad en Cataluña durante el Barroco*

La policoralidad es conocida en Cataluña desde finales del siglo XVI. Esta práctica compositiva, surgida en Venecia durante la segunda mitad del siglo XVI por obra de Adrian Willaert, y desarrollada especialmente por Andrea († 1585) y Giovanni Gabrieli († 1612), posee en la península ibérica una sucesión de importantes y significativos ejemplos que evidencian la realidad de esta técnica y su cultivo por parte de compositores de primera magnitud: destaquemos especialmente, y siempre en la frontera de finales del siglo XVI y principios del XVII, la producción de Melchor Robledo († 1586),<sup>18</sup> Tomás Luis de Victoria (ca. 1547-1611),<sup>19</sup> Joan Baptista Comes (ca. 1582-1643)<sup>20</sup> y Joan Pau Pujol (1571-1626).<sup>21</sup>

De Pujol sabemos que, en sus años de estancia en la seo de Zaragoza, había compuesto obras policorales,<sup>22</sup> práctica que continuó en Barcelona, donde volvió en 1612 como maestro de capilla de la catedral: también, por encargo de la *Diputació del General* compuso el oficio completo de Sant Jordi en escritura policoral. En el inventario de las obras que legó a la catedral barcelonesa podemos todavía encontrar la siguiente anotación:

“Ítem, vuyt coderns en paper, hon són les Quatre Antífonas de Nostra Senyora a dos cors, completes. Ítem, un llibre de partitura per a l’orga, de les mateixes coses.”<sup>23</sup>

Otra noticia ilustradora la encontramos en la catedral de Tarragona en 1590, protagonizada por su maestro de capilla, Rafael Coloma, cuando en la fiesta de San Andrés hizo situar la capilla de música ante el órgano, en una galería ocupada entonces por el viejo órgano. La experiencia, que Coloma justificó por la calidad del efecto producido, gustó al capítulo catedralicio, que, una vez vendido el viejo órgano, edificó allí la tribuna de los cantores, a fin de que se pudiera cantar con dos grupos, uno desde la tribuna del órgano y el otro enfrente.<sup>24</sup>

Sin embargo, el texto más completo sobre la práctica de la policoralidad se encuentra en la catedral de Barcelona, en el año 1640. En él no solamente se nos informa de la interpretación de una misa con 8 coros, sino que incluso consta el lugar de colocación de los grupos corales —que vinieron a colaborar con la capilla de música de la catedral—, y la estratégica ubicación del director —el maestro Marcià Albareda—, que tuvo que dirigir con una hacha, a fin de dejarse ver con claridad por los intérpretes.<sup>25</sup>

“Als 17 de Febrer 1640 se féu un ofici de un vot que avia fet lo S[enyo]r Compte de S[an]ta Coloma, virrey y capitá general en lo Principal de Cathalunya, en lo Camp de Salses, a la gloriosa verge y màrtir S[an]ta Eulàlia, y fonch la missa de S[an]ta Eulàlia; digué lo ofici de Pontifical lo monsenyor Bisbede Bar[celon]ja.

18. CALAHORRA MARTÍNEZ, P.: *Melchor Robledo († 1586). Opera poliphonica*. Vol. I/II. Zaragoza, 1986 /1988.

19. VICTORIA, T. L. de: *Missæ, Magnificat, motecta, psalmi, et alia quam plurima*, 3, 4, 8, 9, 12 *vocum*. Madrid, 1600.

20. GUZMAN, J. B.: *Obras musicales del insigne maestro español del siglo XVII, Juan Bautista Comes*. Madrid, 1888, Véase también CLIMENT, J.; PIEDRA, J.: *Juan Bautista Comes y su tiempo. Estudio biográfico*. Madrid, 1977.

21. ANGLÈS, H.: *Johannis Pujol. Opera Omnia*. Barcelona, 1932, vol. II, p. v-vj.

22. Son el salmo *Beatus vir*, la antífona *Regina Cæli* y una Misa, las tres obras a 8 voces y continuo. CF. CALAHORRA MARTÍNEZ, P.: *La música en Zaragoza, siglos XVI-XVII. 2: Polifonistas y ministriles*. Zaragoza, 1978, p. 141-142. Citado también por BONASTRE, F.: “Joan Pau Pujol i la música catalana del seu temps”, en *Joan Pau Pujol: la Música d’una època*, a cargo de F. Bonastre, F. Cortès, F. Costa, J. M. Gregori i J. Pavia. Mataró, 1994, p. 107-118. Contiene el catálogo de la obra compositiva de J. P. Pujol, realizado por Josep Pavia, p. 151-173.

23. ANGLÈS, H.: *Johannis Pujol Opera Omnia*. Barcelona, 1926, vol. I, p. IX.

24. BONASTRE, F.: “L’estada del compositor Rafael Coloma a la catedral de Tarragona (1589-91, 1595-1600)”, en *Recerca Musicològica* III (1983), 61.

25. PAVIA, J.: *La música a la catedral de Barcelona durant el segle XVII*. Barcelona: Fundació Vives i Casajoana, 1986, p. 207.

Asisten lo S[enyo]r degà Pau del Rosso y lo S[enyo]r Hyerònim Roig can[ong]e y secristà; evangeli lo S[enyo]r Can[ong]e Plaija, epístola lo S[enyo]r Can[ong]e Fran[cesc]h Plaja. Asistí lo S[enyo]r virrey ab lo Consell Real y los S[enyo]rs Consellers y comensaren lo ofici al punt de les deu hores. Entraren a tèrsia a la matexa hora, a les vuit y dos quarts, digueren tèrsia, sexta y nona molt solemne y letanias; lo ofici fonch a cant d'orga a vuit cors; la composició era a quatre duplicats: eren vuit (=cors), so és, *Pr[im]o* la capella de la Iglesia (=Catedral) a la trona del del sol del cor y a l'orga; la capella de S[an]ta Maria (=del Mar) a l'orga vell, a la mongia: la capella del (Santa Maria del) Pi a la trona de l'evangeli; la capella del Palau al faristol del mig del cor a un catafal; la capella de S[an]t Fran[cesc]h al pilar que baixa a S[an]ta Eulàlia davant la segrestia y ab son catafal; a l'altra banda, al mateix pilar, altra catafal, estave la capella de la Santíssima Trinitat, y al cor, al costat de la cadira episcopal, dal on posen la trona de cuaresma, altre catafal, estave la [ca]pella de S[an]t Just y S[an]t Miquel, y lo S[enyo]r mestre de capella, Marsià Albareda, estava ab una aixà a la mà portant lo compàs en lo ascó, o padrís davant là d'ont posen la trona a la cuaresma."<sup>26</sup>

Del texto se desprende que la misa polifónica (“a cant d’orga”) estava repartida en cuatro coros doblados (“a quatre duplicats”), es decir, que cada subdivisió de la obra la interpretava no un solo coro, sino dos a la vez, a fin de conseguir una mayor potencia, así como más compactidad de masa. Muy posiblemente se trataba de una obra a 16 voces, algunas de las cuales (el primer coro, como mínimo) formarían parte del o de los *cori favoriti* o solistas. El cuidado en la colocación de las diversas capillas, con tarimas o catafalcos contruidos o aparejados expresamente, y el detalle del maestro de capilla enarbolando un cirio o hacha —no sabemos si encendida o no—, sobre el peldaño, nos da fe de los detalles propios de un acto minucioso y prolijo, que no nos cuesta nada reconstruir. Y, en cualquier caso, vemos como el ejemplo de los *cori spezzati*, nacidos de la peculiaridad arquitectónica de la basílica de San Marcos de Venecia, se propagó por todo el Mediterráneo, adaptándose a los espacios arquitectónicos a fin de poder alcanzar el mismo efecto de estereofonía real.

### *Policoralidad y retórica*

La policoralidad es una técnica no necesariamente barroca: de hecho, apareció, como ya hemos dicho, en la Venecia de la segunda mitad del siglo XVI, de manos de Adrian Willaert, que introdujo la composición a diversos coros, y no en una misma textura polivocal, sino en dos o más articulaciones de masa independientes entre sí, que, situadas en diversos lugares del templo, producían una sensación real de estereofonía, rodeando al público con la música.

Lo que sí que es barroco es el uso de esta técnica compositiva a fin de aumentar los recursos de la retórica, así como los contrastes de masa y el diálogo entre los diferentes grupos corales, como ya señaló Miquel Querol.<sup>27</sup>

Aunque los orígenes de la escritura policoral en Cataluña se inician a finales del siglo XVI, y abarcan especialmente la música de romance (pero también la liturgia), es durante la segunda mitad del siglo XVII —terminada la *Guerra dels Segadors* y alcanzada en 1659 la Paz de los Pirineos—, cuando se produce su expansión, que llega hasta comienzos del siglo XVIII, conviviendo con otras aportaciones propias del último barroco e incluso de los primeros tanteos del preclasicismo.

26. *Id. Ibid.*, p. 207-208. De la mencionada enumeración se desprende que la capilla de la catedral había estado subdividida en dos coros, posiblemente solistas, ya que el documento especifica que fue colocada en dos lugares distintos: en el púlpito del “sol” (es decir, del solista, o salmista o chantre del coro) y en la galería del órgano.

27. QUEROL, M.: “La polyphonie religieuse espagnole au XVIIe. Siècle”, en *Le “Baroque “ Musical. Colloque International tenu à l’Université de Liège du 9 au 14 septembre 1957. Liège: Université de Liège, 1964, p. 93-94.*

Esta expansión de la policoralidad coincide con la entrada paulatina de los procedimientos retóricos —y por tanto, de la admisión del *stile nuovo* o *rappresentativo*—, en el dominio, hasta entonces no invadido, de la música litúrgica en latín.<sup>28</sup>

\* \* \*

Terminada la *Guerra dels Segadors* con la firma de la Paz de los Pirineos (1659), Cataluña recupera poco a poco la serenidad que le permitirá el ejercicio de la paz civil, de la recuperación de las instituciones y del crecimiento de la economía, condiciones indispensables para el cultivo de las artes.

Por esto no es de extrañar que el resurgimiento del país, en el transcurso de la segunda mitad del siglo XVII, contribuya a que la literatura, la plástica y la arquitectura reencuentren un medio aceptablemente positivo para su desarrollo. La música se encuentra en las mismas circunstancias, y es ahora cuando de una manera más explícita, se hace evidente el florecimiento del pleno barroco: así lo vemos con la presencia instrumental en la polifonía,<sup>29</sup> que además de señalar la independencia de este apartado, inicia un proceso de interacción entre las dos vertientes, alcanzando una intensificación del lenguaje por inducción del estilo vocal hacia el instrumental. Sin embargo, es el momento en que la capacidad de experimentación de nuestros músicos llega a cotas inexplorables hasta ahora, tanto desde el punto de vista de la estructura del lenguaje como desde el conocimiento y asunción de las novedades aportadas por la continuada sucesión de los modelos externos, especialmente de los italianos.

Hay que destacar sobre todo el uso, por primera vez, de los procedimientos retóricos en la música litúrgica, y, concretamente, en la composición de las misas. Su presencia, como ya se ha expuesto, no existía en el dominio de la música litúrgica latina, extendida por todos los países de obediencia católica; es a partir de la segunda mitad del siglo XVII cuando constatamos la aplicación de los procedimientos propios del *stile rappresentativo*. El proceso empieza en los textos de los salmos de las horas canónicas vespertinas (Vísperas y Completas), y continua hasta introducirse en la misa, especialmente en aquellos pasajes que son susceptibles de ser tratados retóricamente.

Es en la parte central del *Credo* o *Symbolum Nicenum* donde se encuentra el carácter expresivo; allí, el lenguaje teológico de la exposición de las verdades de la fe, emanadas del concilio de Nicea (a. 325), da paso a un estilo narrativo, que explica los hechos dramáticos de la vida de Jesús y posibilita su tratamiento musical para la expresión de los afectos:

\* *Qui propter nos homines, et propter nostram salutem, descendit de caelis.*

\* *Et incarnatus est de Spiritu Sancto ex Maria Virgine: et homo factus est.*

\* *Crucifixus etiam pro nobis: sub Pontio Pilato passus, et sepultus est.*

\* *Et resurrexit tertia die, secundum Sripturas.*

\* *Et ascendit in caelum: sedet ad dexteram Patris*

\* *Et iterum venturus est cum gloria, iudicare vivos et mortuos: cujus regni non erit finis.*

28. Sólo hubo una excepción en el caso de los motetes. Al ser cantados durante la misa, y, por tanto, dentro de un acto litúrgico latino, su vehículo lingüístico tenía que ser necesariamente el latín: pero sus textos podían ser tratados retóricamente, sobre todo por una razón: porque no formaban parte del canon oficial de la liturgia, y porque sólo eran usados en ocasiones de solemnidad.

29. BONASTRE, F.: "Tècnica instrumental a la polifonia catalana del segle XVII", en *Actes del Simposi "Joan Cererols i el seu temps"*. Barcelona: Societat Catalana de Musicologia, IEC, 1985 [1986], p. 77-93.

También suele haber un tratamiento retórico en la penúltima frase (*Et exspecto resurrectionem mortuorum*), tanto por el contenido de su texto como para poder contrastar con el final (*Et vitam venturi sæculi*).

\* \* \*

La continuación de la paz civil y resurgimiento económico afectan positivamente la vida musical de las capillas de música, que poseen los medios suficientes para poder desarrollar las obras policorales, para las cuales se necesitan más intérpretes vocales e instrumentales.

Las cinco misas que publicamos son ejemplos de las líneas principales de composición de este importante género en la Cataluña de la segunda mitad del siglo XVII. Hemos escogido tres autores significativos: el primero, Lluís Vicenç Gargallo (ca. 1636-1682), maestro de la catedral de Huesca entre 1659-1667, y de la seo de Barcelona entre 1667 y 1682, año en que murió. Hemos conservado 53 obras litúrgicas de este compositor, y 48 obras en romance, de las cuales hay que destacar los dos oratorios más antiguos conocidos en la península ibérica: *Historia de Joseph* y *Aquí de la fe* [Historia de Abraham e Isaac], escritos hacia 1670-1675.<sup>30</sup>

El segundo es Francesc Soler (ca. 1645-1688), maestro de capilla de Montroig del Camp (Baix Camp, Tarragona) hasta el 1680; de la seo de Vic entre los años 1680-1682, y de la catedral de Girona entre los años 1682-1688; hemos conservado un total de 115 composiciones de este maestro, 63 de las cuales son litúrgicas en latín, y 52 en romance. De su producción compositiva nos merece una especial atención el juego de tres obras a 15 voces, que parecen haber sido destinadas a una misma festividad: las Completas, la Misa y el villancico *Para qué es la fiesta*, compuestas el año 1686 en alabanza a San Narciso, en ocasión de una victoria sobre los franceses obtenida gracias a su patronazgo.<sup>31</sup>

El tercero es Joan Barter (ca. 1648-1706), maestro de capilla de la seo de Lleida entre 1668-1682, y de la catedral de Barcelona entre 1682 y 1696, año en el que pidió la jubilación; murió en Barcelona en 1706. Conservamos 6 obras litúrgicas de este maestro —entre ellas, la *Missa a 12-*, y 30 obras de romance.<sup>32</sup>

### *La misa policoral: rasgos generales*

Las misas que transcribimos en este volumen forman parte de la estética compositiva catalana de la segunda mitad del siglo XVII, de la cual son un valioso testimonio. Los principales trazos de su estructura, relacionada con el carácter de las composiciones internacionales de la época —especialmente, el contexto católico, con un énfasis especial de los modelos italianos—, se inscriben en los siguientes epígrafes:

- a) Abandono del monotematismo renacentista, prolongado todavía durante la primera mitad del siglo XVII, y adopción del politematismo barroco. Este cambio comprende dos vertientes: por un lado, el alejamiento de la técnica exclusiva de la polifonía contrapuntística imitativa cultivada en el *stile*

30. BONASTRE, F.: *Historia de Joseph. Oratori de Lluís Vicenç Gargallo (ca. 1636-1682)*. Estudi i transcripció. Barcelona: Biblioteca de Catalunya, 1986. Véase especialmente el catálogo en las p. 25-42.

31. *Id.*, *Completas a 15* (1686). Barcelona: Biblioteca de Catalunya, 1988. - Francesc Soler, *Obres completes*, vol. III, 1 - Estudi i transcripció. Véase el catálogo en las p. 25-46.

32. *Id.*, "Barter, Joan", *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, dir. E. Casares. SGAE/ICCMU/Ministerio de Cultura. Madrid, 1999, Vol. II, p. 276.

*antico*, y, por otro, la decantación por un nuevo modelo que combina diversas opciones estilísticas y abre la puerta a los procedimientos retóricos del barroco, presentes en la música profana y ausentes, hasta la segunda mitad del siglo XVII, en la liturgia latina.

- b) Convergencia de los modelos que combinan un monotematismo genérico con los que suscitan un politematismo real. La existencia de una sola célula temática para los cinco movimientos del *Ordinarium Missae* (*Kyrie*, *Gloria*, *Credo*, *Sanctus-Benedictus* i *Agnus Dei*) era la base habitual de la composición de la misa renacentista, a través de diversas tipologías de creación de esta célula: invención original, *cantus firmus*, parodia. Ahora, asistimos a un modelo que puede albergar un procedimiento monotematico (o, al menos, un tema principal que perdura a través de los cinco movimientos) con la presencia de microestructuras nuevas.<sup>33</sup>

Así lo vemos en las dos misas de Gargallo: la *Missa de Batalla* presenta esta particularidad: un tema principal (a), articulado sobre las notas armónicas propias de la *Battaglia*, y diversos temas más, repartidos por los diferentes movimientos del *Ordinarium*:

**Kyrie:** 2 temas (a, b).

**Christe:** 1 tema (b').

**Kyrie:** 3 temas (a, b'', c).

**Gloria:** 6 temas nuevos (d-i'), con la recurrencia de los temas (a) y (c).

**Credo:** 9 temas nuevos (j-p), con la recurrencia de los temas (a), (c), (f) y (g).

**Sanctus:** 4 temas nuevos (q-t), con la recurrencia del tema (a).

**Agnus Dei:** 2 temas nuevos (u, v), con la recurrencia de los temas (a) y (c).<sup>34</sup>

La *Missa a 8* de Gargallo nos ofrece una disposición muy parecida por lo que se refiere a la estructura, aunque el esquema temático de esta misa proviene de la técnica del *cantus firmus*, basado en la *intonatio* i la *terminatio* del *Tonus peregrinus*:

**Kyrie:** 1 tema (a).

**Christe:** 1 tema (b).

**Kyrie:** 1 tema (c).

**Gloria:** 5 temas nuevos (d-h), con la recurrencia de (c).

**Credo:** 12 temas nuevos (i-r), con la recurrencia de (c).

**Sanctus:** 3 temas nuevos (s-u), con la recurrencia de (c).

**Agnus Dei:** 3 temas nuevos (v-x), con la recurrencia de (c).

Junto a este modelo que combina antiguas y nuevas prácticas compositivas, hay el de la propia creación, que abre el paso a una estructura nueva, a caballo de la misa abierta politemática y la misa-cantata que surge en el encrucijada de los siglos XVII y XVIII. Lo podemos comprobar en el análisis temático de las dos misas de Francesc Soler.

33. La *Messa a 4 voci da Capella*, de Claudio Monteverde (a. 1650) inicia el proceso de fragmentación temática, presente sobre todo en el *Gloria* (3 temas nuevos, y 2 recurrentes) y en el *Credo* (3 temas nuevos, y 5 recurrentes), Cf. La edición de las *Opera Omnia* de Monteverdi, por F. Malipiero. Asolo, 1926-1942, col. XVI, p. 1.

34. La *Missa de Batalla* de Joan Cererols, a 12 voces y continuo, posee una estructura y distribución temática muy parecida a la de Gargallo, con tres temas principales que se combinan con otros temas nuevos, especialmente en el *Gloria* y en el *Credo*. Véase el vol. II de la colección *Mestres de l'Escolania de Montserrat*. Montserrat: Abadía de Montserrat, 1931, p. 53-122.

*Missa a 10*, con tres coros y continuo, de 1681:

**Kyrie:** 1 tema (a).

*Christe:* 1 tema (b), con la recurrencia de (a).

*Kyrie:* 2 temas (a, b).

**Gloria:** 7 temas nuevos (c-i), con la recurrencia de (a) y (d).

**Credo:** 12 temas nuevos (j-s), con la recurrencia de (a).

**Sanctus:** 3 temas nuevos (t-v), con la recurrencia de (a).

**Agnus Dei:** 2 temas nuevos (w-x), con la recurrencia de (b).

Igualmente sucede en la *Missa a 15*, a cinco coros —tres vocales y dos instrumentales—, de Francesc Soler, de 1686:

**Kyrie:** 1 tema (a).

*Christe:* 1 tema (b).

*Kyrie:* 1 tema (c).

**Gloria:** 6 temas (d-i), sin recurrencias anteriores.

**Credo:** 10 temas nuevos (j-q), con la recurrencia de (a), (d) e (i).

**Sanctus:** 4 temas nuevos (r-u), con la recurrencia de (a).

**Agnus Dei:** 2 temas nuevos (v-w), con la recurrencia de (i).

Referente a la *Missa a 12* de Joan Barter, observamos una estructuración bastante similar:

**Kyrie:** 2 temas (a,b).

*Christe:* 1 tema (c).

*Kyrie:* 1 tema (d).

**Gloria:** 9 temas nuevos (e-ll), sin recurrencias anteriores.

**Credo:** 11 temas nuevos (m-v), sin recurrencias anteriores.

**Sanctus:** 3 temas nuevos (w-y), sin recurrencias anteriores.

No contiene el *Agnus Dei*.

Prosiguiendo con los trazos generales de las misas catalanas policorales de la segunda mitad del siglo XVII, hay que añadir todavía otras tres consideraciones:

- c) El establecimiento de una estética expresiva, apropiada al lenguaje preciso de la policoralidad; en este aspecto, hay que señalar el ajuste minucioso de las intervenciones de los diversos coros, y el cuidado del equilibrio entre las densidades; a menudo se encuentran procedimientos de esponjamiento de la masa, especialmente en las progresiones isócronas, en las cuales, a fin de evitar el exceso de uniformidad, algunas voces se descuelgan de la escritura homófona rompiendo la verticalidad del conjunto y ofreciendo una variante rítmica que enriquece el discurso musical.
- d) La emergencia de los procesos tonales dentro de un contexto general que alcanza la modalidad: los círculos de quintas, las progresiones de sexta, los acordes 6/4 en posición abierta, los de séptima de dominante y los de séptima hexacordal; estos últimos, presentes en todos los finales de los movimientos. Este comportamiento muestra la voluntad experimentadora y el sentido de vanguardia de los compositores de esta época, atentos a superar los modelos antiguos por medio de la búsqueda sobre los parámetros armónicos.

- e) El uso de los procedimientos retóricos, que no habían sido contemplados en el dominio de la liturgia latina de los países católicos durante la primera mitad del siglo XVII. Tal como hemos indicado antes, los podemos encontrar sobre todo en la parte central del *Credo*, principalmente en pasajes como *descendit de cælis, Et resurrexit, Et ascendit in cælum, cujus regni non erit finis, iudicare vivos et mortuos, Et exspecto resurrectionem mortuorum, Et vitam venturi sæculi*.

Todos estos rasgos configuran la existencia del *stylus mixtus*, que supone el alejamiento definitivo, en todo el dominio de la composición europea de esta época, de la técnica específica del contrapunto imitativo del Renacimiento y de los procedimientos de ampliación del lenguaje generados por el monotematismo.