

Aspectos interpretativos de la música religiosa en la España del siglo XVIII

Marcelino Díez Martínez

*Universidad de Cádiz. Facultad de Ciencias de la Educación. Dpto. de Didáctica de la Ed. Física, Plástica y Musical. Campus Universitario de Puerto Real, 11519 Puerto Real. Cádiz. Tfno. +34-956.016.225. Fax +34-956.016.253. E-mail: marcelino.diez@uca.es
(Recibido Septiembre 2003; aceptado Diciembre 2003).
Biblid (0214-137X (2003) 19; 225-252)*

Resumen

La música como arte del sonido es una realidad fugaz e irreplicable. Cada nueva interpretación es un hecho musical distinto. No sabemos con seguridad cómo sonaban las obras en el pasado, pero podemos imaginarlo con fundamento conociendo el marco estético en que fueron creadas. El examen de los factores y condicionantes de la interpretación musical en el pasado es imprescindible para establecer criterios válidos de interpretación en el presente.

Palabras clave: Interpretación, Polifonía, Música religiosa, Música vocal, Dirección musical.

Abstract

Music considered as the art of sound is volatile and unique. Any new interpretation is a distinct musical reality. It is difficult to know how sounded the pieces in the past, but we can imagine it if we know the esthetical background in which they were created. The analysis of circumstances and conditions of interpretation in the past is thus indispensable in order to set valid standards of interpretation in our time.

Key words: Interpretation, Polyphony, Religious music, Vocal music, Musical conduction.

Résumé:

La musique comme art du son est une réalité fugace et unique. Toute nouvelle interprétation constitue un fait musical distinct. Il est difficile de connaître les sons exacts des œuvres du passé, mais nous pouvons les imaginer à partir du cadre esthétique dans lequel elles furent créées. L'analyse des facteurs et des conditions de l'interprétation musicale dans le passé est indispensable pour établir des critères valables d'interprétation à notre époque.

Mots clés: Interprétation, Polyphonie, Musique religieuse, Musique vocale, Direction musicale.

Sumario

1.- Introducción. 2.- Ideas sobre el concepto de música en el siglo XVIII. 3.- Los factores de la interpretación. 4.- Características del repertorio y su interpretación. 5.- Algunos condicionantes de la interpretación. 6.- Juicios contemporáneos sobre las actuaciones musicales. 7.- Conclusiones.

1.- Introducción

Más allá de la descripción de las actividades musicales del pasado, de la infraestructura en que se sustentaban y del conocimiento de las obras musicales conservadas, se abre un interrogante que es todo un desafío: cómo sonaba aquella música en el momento en que cobraba vida mediante la interpretación.

Dado que la interpretación es un hecho fugaz e irreplicable, la respuesta a nuestra pregunta sólo la podemos hallar a través de medios indirectos, como el estudio del entorno que hacía posible aquella música, los criterios estéticos en que se basaba, la valoración cuantitativa y cualitativa de los intérpretes, y los juicios emitidos por los oyentes. De esta manera la aproximación al hecho interpretativo siempre será un ejercicio de deducción, incluso de imaginación, pero fundamentado hasta donde sea posible en datos objetivos.

Aun tratándose de un período limitado como el que aquí nos planteamos, resulta difícil llegar a una valoración de carácter global; siendo los gustos y criterios estéticos realidades tan cambiantes no podemos ir más allá de la fijación de unos criterios que nos permitan imaginar con cierta verosimilitud las interpretaciones musicales en función de los condicionantes de cada momento.

2.- Ideas sobre el concepto de música en el siglo XVIII

Para acercarnos a nuestro objetivo nos puede servir de gran ayuda un breve repaso de los presupuestos estéticos imperantes en materia musical en el siglo

XVIII y las prácticas musicales de su contexto histórico.

En el pensamiento musical de comienzos del siglo XVIII aparecen posiciones encontradas entre los defensores a ultranza la inmutabilidad de las reglas del arte y los que propugnaban una mayor libertad creativa. En esta corriente aperturista se posicionó el maestro gaditano Miguel Medina (1710-1759), defendiendo que: "*todos los medios que se dirigen a la mayor hermosura de la cosa artificiaada preponderan más que los preceptos*". Según Medina, todo maestro está legitimado para experimentar nuevas formas de expresión en el arte y elegir las mejores, "*lo contrario es cosa servil e indigna de la virtud intelectual*" (Medina Corpas, 1718: 3-4).

La inmutabilidad de las reglas en el arte fue cediendo terreno ante una mayor valoración de los aspectos sensoriales de la música: el verdadero fin de ésta es conmover o promover afectos, pero siempre a través del sentido; en definitiva el juez de la obra musical es el oído. Así lo encontramos en un escrito anónimo publicado en Madrid en 1796 bajo el título: *Reflexiones de un Filósofo Inglés sobre la música antigua comparada con la moderna*:

"Uno de los objetos de la música es el deleitar el oído; pero su fin más noble y más importante es el de mandar a las pasiones mover el corazón. Baxo del primer aspecto la música es un entretenimiento honesto muy propio para el descanso [...] y bajo del otro es una de las artes más útiles de la vida" (Anónimo, 1796: 125).

En el ámbito de la música religiosa, texto y música debían estar en perfecta

sintonía para lograr un objetivo común: conmover el corazón. En la práctica esa sintonía se veía obstaculizada, entre otras causas, por el desconocimiento del latín. El desconocimiento de la lengua traía como consecuencia la mala pronunciación del texto, lo que atentaba contra algo esencial, *"pues se acaba de perder casi enteramente la letra y por consiguiente una de las principales causas de moción"*. Por la misma razón se terminó criticando el complicado entramado del contrapunto como un artificio que atentaba contra la inteligibilidad del texto:

"Todos estos defectos se hallan reunidos y multiplicados en cualquiera de nuestras composiciones artificiosas: atiéndase a la greguería de un Quatro o un Ocho, en el que mientras uno dice una palabra, otro pronuncia otra muy diferente; éste va ya en el segundo verso y el otro aún se está rumiando el primero, y los instrumentos, rotas las leyes y respecto debido a las voces, todo lo confunden, alborotan y trastoman" (Greco y Lira , 1786: 540).

En la teoría y en la práctica se tendió hacia la simplificación de la textura. Poco a poco se fueron introduciendo partes solísticas en las obras de conjunto, dando paso a recitados y arias.

Otra de las cuestiones a delimitar en la música religiosa en el siglo XVIII es el papel de los instrumentos. La emancipación experimentada por la música instrumental durante el Barroco sólo alcanzó tímidas cotas de autonomía en la iglesia; la función de los instrumentos en la música religiosa, según la doctrina tradicional, era preparar, acompañar y reforzar las voces. Según

Francisco Valls (1665-1747), *"en cualquier composición eclesiástica o profana, hágase cargo el compositor que lo principal de ella son las voces y que los instrumentos no son más que un adorno que se añade"* (Martín Moreno, 1977: 165).

En la práctica los instrumentos fueron asumiendo un papel cada vez más importante y autónomo hasta terminar situándose en un plano de igualdad con las voces, modificándose el concepto del equilibrio sonoro. Pronto surgieron críticas porque el estruendo de los instrumentos no dejaba oír el canto de las voces:

"Otro defecto de nuestra música es el exceso y naturaleza del adorno instrumental, pues siendo sólo instituido para instruir y disponer precediendo y aliviar y fortificar acompañando, llega a cubrir o ocultar casi enteramente la voz..." (Greco y Lira, 1786: 537).

Según el mencionado crítico de 1796, los cantores se veían obligadas a gritar para hacerse oír entre tantos instrumentos.

"Los instrumentos, que no habían de ser empleados sino para preparar a los oyentes y acompañar y reforzar la voz sin confundirla, todo lo hacen al contrario, pues por su número y por lo fuerte de sus sonidos, apenas hay voz humana que pueda hacerse oír entre ellos. Las flautas, instrumento el más análogo a la voz humana y sumamente hechicero por la dulcísima suavidad de sus sonidos, entran en muy corto número en las orquestas, [...] mas para esto el número de violines no tiene término, los cuales con sus voces agudas y chillonas, todo lo ahogan de

suerte que como la pronunciación es forzada e imperfecta, la voz por lo común débil y poco sonora, y los instrumentos sin freno que los contenga, chillan y gritan hasta las nubes, no es posible comprender nada de lo que cantan; solo sí se oye una barahúnda de voces y de gritos que si no estuviéramos acostumbrados a oírla nos parecería de locos. La música de capilla que se suele usar en los templos, además de la impropiedad que puede tener con la seriedad y magestad del culto, punto de que prescindimos, mirada sólo por las reglas del verdadero gusto musical padece casi todos los vicios que dexamos notados" (Anónimo, 1796: 179).

Para contrapesar el sonido de los instrumentos se precisaban voces cada vez más potentes; el aludido *Censor* de 1786 criticaba que "*Las Catedrales suelen buscar para cantores del coro unos hombrones robustos, que con sus tremendos chorros hagan estremecer las bóvedas del templo*" (Greco y Lira, 1786: 539).

En los debates musicales del siglo XVIII hubo de correr mucha tinta en toda Europa en torno a la supremacía del intelecto o del sentimiento antes que lograrse armonizar los términos del dilema. El Marqués de Ureña introduce una dosis de racionalismo y reclama para la música una "sintaxis musical" similar a la del discurso, afirmando que "*el medio más seguro (y creo que el único) de hacer una música religiosa, característica del templo, útil y conducente a su fin es sujetarla a las leyes de la elocuencia*" (Ureña, 1785: 413).

Por fin en 1799 Fernando Ferandiere ya no se contenta con el dictamen exclusivo del oído y considera que éste debe estar iluminado por la razón, no basta con que el sonido sea agradable para que haya una obra de arte:

"[...] pero estos tales aficionados o compositores intrusos nos quieren tapar la boca con aquella común expresión de decir que el juez de la música es el oído, y que sonando bien, todo es bueno. Y yo digo que concedo que sea el juez de la música el oído, pero éste no es solo, porque tiene que consultar con el juez de la razón, y él le hará ver que hay un ruido que no incomoda, pero que no ha pasado ni aún por los umbrales de la ciencia armónica" (Ferandiere, 1816: 27).

En resumen a lo largo del siglo XVIII se produce una evolución del pensamiento y de la práctica musical cuyos rasgos más destacables son los siguientes:

- Se pasa paulatinamente del concepto de música como arte capaz de "mover afectos", al de una música 'natural', cuya cualidad primordial es la de ser "agradable al oído".
- Se tacha a la polifonía contrapuntística tradicional de artificiosa y poco clara, y crece el interés por el empleo de texturas homofónicas y partes solísticas.
- Como consecuencia del creciente precio de la melodía se entra en el templo a formas y estilos de origen profano (recitativos, arias, minuetos etc). Al igual que en la música del teatro, las habilidades vocales de los cantores gozan de gran estimación del público.

- Los instrumentos dejan de ser meros acompañantes de las voces para asumir un papel propio dentro de la obra con características idiomáticas propias, lo que conlleva una mayor especialización de los instrumentistas.
- En las catedrales se cotizan las voces potentes, que puedan oírse frente a un número cada vez mayor de instrumentos.

3.- *Los factores de la interpretación*

Otro de los medios para aproximarnos a las interpretaciones musicales del pasado es el análisis de los elementos que la hacían posible, esto es, el nivel individual de los intérpretes, la estructura del conjunto musical y el proceso de preparación de las obras.

3.1.- *El maestro de capilla y sus funciones*

Para ser maestro de capilla se requería ser compositor y saber "regir" la Capilla, condiciones que debían acreditarse en reñida oposición. En las oposiciones para maestro de capilla de la Catedral de Cádiz de abril de 1759, además de las pruebas de composición a puerta cerrada, se incluyó una prueba de dirección: "*que el día que señalase el Cabildo para principiar los actos, debían hallarse presentes en la Santa Iglesia los opositores para ser examinados en el facistol gobernando la Capilla en las obras que les fuesen señaladas por los jueces*" (Actas CC, 1759, Libro 34: 171).

La dirección de la Capilla era una tarea que no se correspondía exactamente con el moderno concepto de dirección musical. Según las expresiones de la época "gobernar" o "regir la Capilla"

consistía en "echar el compás", lo que Francisco Valls (1665-1747) define como "*los movimientos de subir y baxar la mano con igualdad de tiempo, que son el Arsis y Thesis alzar: de la igualdad de estos movimientos pende la buena ejecución de la Música*" (Martín Moreno, 1977: 179).

Las condiciones de una buena dirección eran, según Pablo Nassarre (1664-1730), exactitud en el tiempo y sobriedad en el gesto. El maestro no debía hacer ningún otro movimiento que el de subir y bajar los brazos para marcar con toda exactitud los momentos de *dar* y *alzar*, tanto en los compases binarios como en los ternarios:

"El compás igual, que es el que se echa para compasillo y compás mayor, ha de ser tanta la igualdad los dos movimientos de él que en nada difieran el uno del otro; [...] en el compás ternario o desigual, como es el que se echa para proporción mayor y menor etc, ha de poner con especial cuidado que el un movimiento sea doble, no deteniéndose más ni menos que su justa cantidad" (Nassarre, 1724, I: 454).

Como se ve, el compás constaba siempre de dos tiempos, en el *binario* estos tiempos eran iguales; en el *ternario*, el primer tiempo duraba el doble que el segundo.

La forma de llevar el compás debió evolucionar a lo largo del siglo XVIII; pues si tanto Nassarre (1723), como Valls (1742), hablan de marcar sólo dos partes o movimientos, Fernando Ferandiere, violinista de la Catedral gaditana se refiere ya en su *Prontuario Músico para el instrumentista de Violín y Cantor* (1771) a compases de tres y cuatro movimientos:

"Digo que no hay más que dos tiempos, perfecto o imperfecto, (binario y ternario, que decían los Antiguos). Perfecto es el tiempo o compás de Compasillo, por ser de quatro movimientos; imperfecto es el tres por quatro, por ser de tres movimientos, bien que hay otros géneros de tiempos; pero todos se derivan o nacen de estos dos, como el 2/4, el 6/8, el 6/12, que nacen del compasillo por ser de movimientos pares y del tres por quatro nacen el 3/8 el 6/9, por ser de movimientos nones" (Ferandiere, 1771:11).

La "igualdad en el compás" no estaba en contradicción con las modificaciones de tiempo, como señala Nassarre, *"conviene muchas veces en una u otra parte de la obra el que el compás vaya con más velocidad o con menos [...] y el maestro ha de ser puntualísimo en que sea a tiempo, no anticipando ni posponiendo la alteración de él"*. En todo caso la dirección debía ser sumamente sobria en sus movimientos, evitando cualquier gesto de expresión:

"Tampoco debe hacer [el maestro] movimiento alguno con la mano ni brazo, más que el de dar y alzar; excusando todo lo que fuere hacer movimientos con la cara, ojos y labios, por no dar motivo de risa a los circunstantes" (Nassarre, 1723, II: 154).

Esta forma de dirigir un tanto hierática nos hace pensar en una cierta rigidez interpretativa y en una parquedad de matices expresivos. De acuerdo con una concepción todavía barroco-preclásica, los matices dinámicos parecen ser más el resultante de la acumulación o

eliminación de partes cantantes que de la gama de intensidades de los intérpretes.

En el discurso de la obra el maestro debía atender a corregir los errores tanto de entradas como de entonación:

"Cuando yerre el que canta, por no haber entrado en tono, no tiene el maestro que hacer otra diligencia que cantar hasta ponerlo en la cuerda propia. Hay algunos que no afinan cuando cantan, ya por defecto del oído, y ya por razón de tener el pecho malo, y con los tales se debe portar el maestro cantando un poco con ellos hasta que puedan advertir el defecto..." (Nassarre, 1723, II: 455).

En resumen la actitud del maestro ante la Capilla debía ser grave y estática, sin hacer otros movimientos que los imprescindibles para el batido del compás. Los matices expresivos no debían condicionar en modo alguno los movimientos del maestro.

3.2.- Los cantores

Los aspirantes a una plaza de cantor en las Capillas de música españolas debían acreditar conocimientos musicales suficientes para cantar la parte correspondiente a su voz a primera vista, así como buenas cualidades de voz tanto en volumen como en extensión y timbre. Nassarre lo expresa así: *"[...] el cuerpo [de] la voz bastante, que sea larga subiendo por la parte aguda y baxando por lo grave [...] ha de ser la voz clara e igual"*. En la práctica se valoraba más la buena voz que los conocimientos; como advierte el mismo autor, en el examen de una voz *"...siempre ha de ser preferido el que la tiene más perfecta, aunque la destreza no sea tanta como la de otro,*

porque ésta se puede adquirir y la perfección de la voz no" (Nassarre, 1723, I: 492).

Este mismo criterio se seguía en la Catedral de Cádiz, primando la calidad de voz sobre los conocimientos musicales. En 1758 un tenor llamado Joaquín Hernández fue examinado para ingresar en la Capilla y, a la vista del informe del examinador que decía "*que la voz era de cuerpo, clara y buena de metal, pero con la desgracia de no saber música*", fue admitido, aunque con menor salario (sólo 100 ducados cuando lo normal eran 250), para que se aplicase en el estudio de la música. En 1775 se admitió provisionalmente a otro tenor, "*atento a la calidad de su voz y la esperanza que da*", y se le asignaron 200 ducados de salario, "*reservándose el Cabildo la acción de continuar o revocar esta asignación según lo tenga por conveniente*" (Actas CC, 1758: Libro 34: 109 y 1775, Libro 38: 116).

El proceso de formación de los músicos se iniciaba a la edad de siete u ocho años ingresando como seises en alguna Capilla musical. El aprendizaje comenzaba por el conocimiento de las notas, valores y distancias interválicas, seguía con el complicado sistema de *solmisación* hasta adquirir una total soltura en el empleo de las *mutanzas* y culminaba con el adiestramiento en las prácticas improvisatorias para "echar glosas" y otros adornos sobre una melodía dada. El niño debía aprender a cantar llevando el compás con la mano, sin permitírsele otros movimientos:

"Quando cantan también se les debe corregir cualquier movimiento de el cuerpo, cabeza y de cualquier otro miembro, pues tan solamente se les ha de permitir aquellos que no se pueden escusar, como es el movimiento de los

labios para la pronunciación, y el de la mano para el compás. Por el poco cuidado que muchos maestros ponen en esta materia a los principios, hacen hábito de hacer movimientos con el cuerpo y cabeza; otros visages con el rostro cuando cantan, creciendo al paso que la habilidad estos malos hábitos, siendo ocasión de mucha risa en los circunstantes cuando cantan en público" (Nassarre, 1724, II: 441-442).

Sabemos poco de la técnica de canto que empleaban los cantores de las Capillas en el siglo XVIII. Nassarre se limita a enumerar los defectos vocales más comunes: voz nasal, mala articulación, voz fingida, desentonación y trémolo, y explica las causas de cada uno de ellos: tener el oído "*dañado con algunos humores*", "*tener dañado con humores gruesos el gargario o campanilla*", "*no tener la lengua velocidad en el movimiento*", fingir la voz "*dilatando la ternillas de la larinx y procurando arrojar el aire con violencia*" y "*la poca firmeza que tienen los músculos*" (Nassarre, 1724, I: 50).

En general los escritos de la época destacan el papel de la garganta y el pecho en la formación de la voz, sin aludir a cuestiones como la respiración o la resonancia, lo que induce a pensar que el tipo emisión de los cantores de las catedrales difería notablemente de lo que hoy entendemos por voz impostada. Fernando Ferandiere aconseja ya hacer ejercicios de vocalización:

"En estando ya mediano solfista, se pondrá a cantar letra, y para esto será conveniente que acabado el solfeo, empiece por la primera lección, cantando con la letra A, y luego con la

E, y también con la O, expresándola en cada punto menos en los ligados, procurando sujetar y abrir la boca a correspondencia de las tres vocales; y que las otras I, U son imperfectas para la ejecución" (Ferandiere, 1771: 31).

Las alusiones siempre elogiosas a la voz *clara* que encontramos en los documentos hacen pensar que éste era el tipo de emisión más apreciado. Nassarre alude a la singularidad de algunas voces femeninas "*claras y sonoras*", a los contraltos de voz "*clara y con bastantes altos*" por tener la áspera arteria bien proporcionada, y atribuye el defecto de los que se bajan o suben al cantar a un problema de oído "*si la voz es clara y buena*". Según él la voz de los cantores debe ser "*clara el igual*" en toda su extensión (Nassarre, 1724, I: 46-49; *Ibid*, 1723, II: 492). El mismo aprecio por la voz clara muestra Tomás de Peñalosa, maestro de capilla de la catedral de Granada, en un informe muy elogioso sobre la voz del tenor gaditano Juan de Dios Merinero: "*su voz tiene la especialidad de ser entera, clara, sonora tan natural que alcanza todos sus términos sin la menor violencia en su semblante...*" (López-Calo, 1992, III: 113).

En la documentación de la Catedral de Cádiz encontramos un informe favorable del maestro Miguel Medina sobre un tenor que dice "*que la voz era de cuerpo, clara y buena de metal...*" (Actas CC, 1758, Libro 34: 109). A su vez el violinista y teórico Ferandiere aconseja claridad en la emisión y naturalidad en la expresión del rostro:

"Procura saber sacar la voz con claridad, suavidad y sin fuerza de pecho, cantando con mucho afecto, pero con ninguna afectación, sino con

magnanimidad o espíritu, y el semblante risueño, no como algunos que para cantar blando parece que lloran. La boca y los ojos naturalmente abiertos, pues hay algunos que abren mucho la boca y casi cierran los ojos, haciendo con esto una ridícula figura. La presencia algo grave, sin menear pies ni brazos ni cabeza, no haciendo visages, gestos ni arrugas en la frente" (Ferandiere, 1771, 33).

Las expresiones "cantar sin fuerza de pecho" y con "el semblante risueño" podrían entenderse como apoyo de la voz en los resonadores superiores y relajación de los músculos faciales, ideas que significan un avance respecto a las posiciones de Nassarre, quien rechazaba la expresión "cantar de cabeza", de uso común entre músicos prácticos, y critica al mismo Cerone por emplear la expresión "voz de cabeza":

"Algunos músicos prácticos dicen que hay voces de cabeza y voces de pecho. No sé el fundamento que tienen para hacer esta distinción de voz, ni jamás lo explican. Lo que yo puedo decir es que no se halla en otro puesto que en el pecho la formación de la voz [...] y así tengo por hablar sin fundamento el decir que hay voces de cabeza, y no dexaré de decir que el mismo Cerone se contradice, pues habiendo dicho poco antes de la voz de cabeza lo que dexo referido, vuelve a decir que las de pecho son más deleitables y más dulces, lo que arguye el poco fundamento que tiene para hacer esta distinción de voz" (Nassarre, 1724, I: 50).

A partir de estos presupuestos veamos cómo era una Capilla de Música de tipo medio en el siglo XVIII.

Normalmente no había más que un solo bajo, el sochantre, con una voz de calidad excepcional, especialmente en su registro grave. La voz de tenor la desempeñaban tres o cuatro cantores profesionales muy competentes, con una extensión de voz entre *Do2* y *Sol3*. Los contraltos también eran tres o cuatro varones adultos con extensión de voz entre *Fa2* y *Si3*. La voz de tiple estaba normalmente desempeñada por seises, cuyo número oscilaba entre tres y seis, y su extensión de voz estaba entre *Do3* y *Sol4*; éstos durante algún tiempo cantarían "de oído" hasta que aprendían a solfear, y tendrían un período de bajo rendimiento antes de la muda de voz, por lo tanto casi siempre habría algún seise poco rentable. En algunas capillas había tiples adultos (falselistas o *evirati*), aunque en la España del siglo XVIII la presencia de *castrati* tuvo menor incidencia que la de tiples infantiles.

Se trataba de un conjunto vocal-instrumental de músicos profesionales (salvo los seises) bien instruidos, capaces de leer a primera vista sus respectivas partecelas, y la mayoría de ellos capacitados para llevar el compás en ausencia del maestro. Estos músicos conocían las técnicas básicas de su respectiva especialidad, que por lo que sabemos, no coincidían exactamente con las de la actualidad, especialmente en lo referente a la técnica vocal.

Dado el número de cantores de la Capilla y la plantilla requerida por las obras del repertorio, tanto la voz de bajo como las de tiple se reforzaban o suplían con instrumentos. Los mismos maestros componían pensando en este refuerzo instrumental; así encontramos obras en las

que el bajo es conducido a notas extremadamente graves²⁹.

3.3.- *Los Ensayos*

Uno de los consejos que da Nassarre a los maestros de capilla es "*no cantar obra alguna en público que no esté probada antes*", porque en el ensayo se pueden corregir errores de escritura y se da mayor seguridad a los cantores:

"También importa porque los que la han de cantar [la obra] la tengan vista, pues aunque sean diestros, la cantarán con más seguridad y los que no lo son se hallarán precisados a estudiar su parte [...] Porque hay algunos tan persuadidos de su destreza en el cantar que se tienen a menos de probar la música en secreto, y ordinariamente los tales por no hacerlo, cometen algunos yerros quando la llegan a cantar en público..." (Nassarre, 1723, II: 436).

La complejidad de las obras, la diversidad de combinaciones de plantilla y la progresiva independencia de las partes instrumentales exigirían necesariamente algunos ensayos al menos para las obras de estreno, pero la verdad es que en la documentación de las Capillas de Música, tan puntillosa en general, apenas se encuentran referencias a los ensayos, lo que hace pensar que éstos eran muy escasos. Lo más normal debía ser entregar las partecelas a los cantores para que las estudiaran en privado. En la catedral de

²⁹ Por citar un caso, en un salmo *Credidi* a 8 con violines, de Francisco Delgado maestro de capilla de la Catedral de Cádiz (1759-1788), el bajo del coro segundo desciende reiteradamente a las notas *Do1* y *Re1*. (Archivo Musical Catedral de Cádiz, 16/7).

Pamplona, según unas normas aprobadas en 1800, *"siempre que se haya de cantar obra nueva, deberá el maestro advertir con alguna prudente anticipación a los músicos que la han de ejecutar, a fin de que la puedan estudiar, si tuvieren por conveniente, para su mejor desempeño"* (Gembero, 1995, II: 385).

En la catedral de Cádiz ningún documento del siglo XVIII habla de los ensayos de la Capilla; solamente he encontrado dos referencias a ensayos, uno del siglo XVII y otro del XIX. La primera está en el Libro de Ceremonias (1684) cuando habla de las obligaciones del organista: *"Ha de tañer el órgano grande o chico cada y cuando que el maestro de capilla le avisare, así para ensayar y probar sus obras como para que le acompañe en servicio de la Santa Iglesia"*. La segunda aparece en un acta capitular de 1803, y alude a una misa que se iba a estrenar, encargándose a los responsables de la música *"hacer ensayar la obra que se cante por primera vez el día de S. Pedro"* (Actas CC, 1803, Libro 44: 349).

La verdad es que en el apretado horario de los músicos catedralicios del siglo XVIII no había mucho tiempo para ensayos. La dedicación de los músicos a las funciones de catedralicias y de parroquia (Vísperas solemnes, misa conventual, tres o cuatro entierros diarios, varios bautismos, *Salve* de los sábados, etc.) y las actuaciones en otras iglesias de la ciudad les mantenía permanentemente ocupados. Su gran destreza en la lectura les permitiría afrontar las obras prácticamente a primera vista; de todas formas debemos pensar que al menos habría ensayos generales para el estreno de las obras de mayor complejidad, como los villancicos de Navidad. En cuanto al

repertorio ordinario lo probable es que los seises estudiarían su parte por separado con el Maestro, y el resto de los músicos, lo aprenderían directamente en las actuaciones conforme iban ingresando en la Capilla.

Al no disponer de noticias sobre los ensayos no podemos conocer cómo se trabajaban las obras en el aspecto expresivo. Desde luego el concepto interpretativo del siglo XVIII distaba bastante del nuestro, bastante influenciado todavía por una concepción romántica de la música. Nassarre considera necesarios los ensayos *"para corregir todos los defectos de los que cantan, así en no ser puntuales en la música como en la pronunciación de la letra"*, nada dice de los aspectos dinámicos y expresivos, lo que hace sospechar que no se trabajaban con una especial dedicación y que se insistía sobre todo en la justeza del tiempo y la inteligibilidad del texto, muchas veces oscurecido por el sonido fuerte de los instrumentos (Nassarre, 1723, II: 436).

4.- Características del repertorio y su interpretación

El repertorio de las capillas musicales estaba constituido por dos tipos de obras: polifonía tradicional contrapuntística y música "moderna". La primera era herencia del pasado y se contenía en los grandes libros de facistol por el que leían todos los cantores; la segunda comprendía las obras compuestas por el maestro de capilla siguiendo las normas estilísticas del momento. Esta música se escribía en hojas sueltas o particelas, por lo que se denominaba "música a papeles".

La polifonía antigua nunca llegó a desaparecer del repertorio ordinario de las Capillas, y se empleaba especialmente en los domingos ordinarios y fiestas menos importantes. Los maestros del siglo XVIII conocían perfectamente la técnica del contrapunto, incluso componían obras en este estilo, por lo tanto sabían muy bien las consecuencias interpretativas que de ello se derivaban, especialmente en el tratamiento de los motivos imitativos a través de las voces. El marqués de Ureña hace una buena descripción de la técnica constructiva e interpretativa de las obras contrapuntísticas:

"Presupuesta la propiedad y buena elección del canto, sea vocal, instrumental o mixto, podrá sin embargo desgraciarse una pieza si se distribuye mal entre las partes que lo ejecutan: porque generalmente hablando, no está fijo el canto en una sola parte de las que componen una sinfonía o un coro. Él rueda (si cabe hablar así) por los tiples, contraltos, tenores y baxos, que reciprocamente se acompañan unos a otros. Si los acompañamientos lo cubren en demasía, resulta un embrión puramente armónico, en que no se halla una idea clara, ni otra cosa que agradar el oído sin definir apenas más que el carácter" (Ureña, 1785: 402).

La plantilla requerida por estas obras es la convencional de cuatro voces (tiples, contraltos, tenores y bajos), por tanto una Capilla de tipo medio, según las épocas y lugares, interpretaba estas obras con una media de tres o cuatro cantores por voz, salvo en la voz de bajo en la que normalmente sólo había uno. Este desequilibrio se resolvía sin ningún problema con algún instrumento (bajón o

violón). El maestro de capilla de la colegiata de Jerez, en un informe de 1796 considera el órgano y el bajón como parte integrante del coro de voces:

"Es también evidente que los cantores constituyen lo esencial de lo que se nombra en las iglesias "capillas de música". Mas tampoco es dudable que los instrumentos de cuerda y viento (no trato del órgano y bajo, que siempre son del cuerpo de las voces), son como partes de dicha capilla en las mayores solemnidades..." (Castro y Barrientos, 1797: 105).

Se empleaba el bajón para reforzar la voz de bajo o para suplir su ausencia, y la flauta o el oboe para la voz de tiple cuando había pocos seises. Pablo Nassarre refiriéndose a la voz de bajo destaca su importancia, pero a la vez considera normal que se supla con instrumentos:

"Ay otras voces graves tan profundas que tienen los baxos necesarios y con tanto cuerpo como es menester para cantar baxos. Estas son muy pocas, pero muy importantes, que aunque la voz de los baxos se suple con instrumento, no dexa de ser más deleytable la música quando son todas las voces naturales" (Nassarre, 1724, I: 40).

La música "a papeles" también contenía pasajes contrapuntísticos, pero su textura era mayoritariamente homofónica, con predominio de la melodía de una voz sobre las demás que desempeñan una función armónica. En este tipo de obras se dio un progresivo cultivo del melodismo, introduciéndose partes solísticas

(recitativos y arias) o contraponiendo una sola voz al coro convencional.

Como la mayoría de estas obras son policorales, resulta evidente que en estos casos la media de componentes por voz sería de uno a tres cantores, siendo el refuerzo instrumental imprescindible. Así pues, podemos afirmar que ni la plantilla de las obras ni el número de componentes de las Capillas musicales permiten pensar en una música de grandes masas, ni que la policoralidad revistiera la espectacularidad o *estereofonía* que a veces se le supone. Es más patente que los efectos de contraste se buscaban a través del empleo de coros desiguales y de caracteres tímbricos diferentes (por ejemplo, un coro compuesto por tiple 1º, tiple 2º, contralto y tenor, y el otro por tiple, contralto tenor y bajo). Otra cuestión es si esta sobriedad de medios se debía a razones estéticas o era una limitación impuesta por la necesidad. Más bien parece lo segundo, que existía un deseo insatisfecho de crear grandes masas sonoras, puesto que las catedrales que disponían de mayor potencial económico mantenían Capillas musicales numerosas, y las demás, cuando querían dar realce a una celebración importante contrataban músicos eventuales para reforzar a los de plantilla y formaban grandes conjuntos musicales.

Un aspecto poco conocido es la forma de colocación de los músicos durante la interpretación. Para cantar polifonía antigua los músicos se disponían agrupados delante del libro de facistol por el que leían: tiples y tenores a la izquierda, leyendo el reverso de una hoja; contraltos y bajos a la derecha, leyendo el anverso de la otra.

Para las obras "a papeles", según la disposición que propone Francisco Valls en su *Mapa Armónico*, los distintos coros debían colocarse desplegados en ala, no enfrentados o en círculo; el acompañamiento (arpa, archilaúd) y el bajo (violón o fagot) debían estar delante de su coro respectivo; las voces detrás de los acompañamientos, ocupando la zona intermedia, y detrás de ellas los violines y oboes.

"Será también error la colocación de voces e instrumentos lejos de los acompañamientos, el estar distantes los coros, el poner los instrumentos y voces en círculo ni enfrente unos de otros cuando estén muy cercanos. Evitar todo esto será muy fácil cuando el terreno dé ligar bastante. Las voces cercanas a los acompañamientos. Los instrumentos de violines y obueses en ala detrás de los acompañamientos y voces, y los bajos de violones y fagotos que estén junto a los acompañamientos y a las espaldas de ellos..." (Martín Moreno, 1977: 181).

Esta forma de colocación respondía a unos condicionantes muy concretos: cuando el acompañamiento era con arpa, clave u otro instrumento de poca sonoridad, su ubicación delante de las voces obedecía a la necesidad de que su sonido no quedase dominado por las voces y los demás instrumentos; la cercanía del bajo a las voces del coro respectivo le permitía complementar o suplir el bajo vocal; la colocación de los violines, oboes y flautas detrás de las voces debe entenderse en un contexto en el que estos instrumentos realizaban una función de apoyo de las melodías vocales, opuesto que colocadas delante de ellas dificultarían la inteligibilidad del texto.

Resulta innecesario decir que con un conjunto coral actual no hay necesidad de copiar literalmente esta forma de colocación, pero sí respetar los criterios que la motivaban.

En la Catedral de Cádiz cuando la Capilla interpretaba música *a papeles* lo hacía desde las tribunas que había en la parte superior del coro. No tenemos noticias de cómo se colocaban las voces e instrumentos, pero sabemos que en 1803 el contrabajo y los violines se situaban en tribunas opuestas, lo que ocasionaba algunos desajustes en la interpretación, como denunciaba el "director de la orquesta" de la Catedral:

"[...] y los [días en] que hay acompañamiento de violines, debía poner en consideración del Cabildo que la desunión de éstos y de los contrabajos por estar en coros opuestos hacía difícil se acordasen, resultando que ninguna pieza se toca con exactitud..." (Actas CC, 1803, Libro 44: 349).

En la Catedral de Cádiz, numerosas particelas manuscritas del último tercio del siglo XVIII muestran ya las preocupaciones expresivas de los compositores; en las obras de los maestros Francisco Delgado (1759-1788) y Juan Domingo Vidal (1788-1808) hay frecuentes cambios de tiempo (*largo*, *andante*, *moderato*, *allegro*, *presto*), en las particelas de los violines encontramos reguladores, ligaduras de expresión, pizzicatos, apoyaturas e indicaciones de *forte* y *piano*. Los violines se constituyeron a finales de siglo en el núcleo del conjunto instrumental de las Capillas y los protagonistas de una estética interpretativa en la que contaba cada vez más la matización. Hacia finales del siglo XVIII Fernando Ferandiere mostraba ya

una clara preocupación por la matización expresiva:

"Para dar gusto en este instrumento [violín] a poca costa, observarás estas reglas que aquí expongo: [cuando] v. gr. se repite dos veces un paso: repite piano la segunda vez, que esta mezcla del fuerte u piano es quien hace sobresaltar la música, máxime en horquetas. Si acaso llegases a tocar a solo, guarda esta misma regla para los Adagios; pero en los Alegros repite la segunda vez arrojando el arco a raíz del mismo puente, y de este modo lograrás que parezca otro instrumento que responde" (Ferandiere, 1771: 27).

5.- Algunos condicionantes de la interpretación

Teóricamente la infraestructura de las Capillas de Música era la necesaria y suficiente para cubrir con dignidad las necesidades musicales de la Catedral. En muchas ocasiones así lo harían sin duda, pero en la práctica existían muchas circunstancias que condicionaban la calidad de las interpretaciones.

5.1.- La división de la Capilla para atender actuaciones simultáneas

Era una práctica habitual de las Capillas aceptar actuaciones en otras iglesias, lo que les reportaba sustanciosos ingresos complementarios. Muchas veces la Capilla se dividía para actuar en dos y hasta tres iglesias a la vez, actuaciones que estaban reguladas por un minucioso cuadro de tarifas. La lectura de esas tarifas produce la impresión de que el tema estaba un tanto "mercantilizado". En la Catedral de Cádiz las actuaciones más importantes eran las llamadas "*de punto extraordinario*", en

las que actuaba la Capilla completa reforzada con instrumentos contratados de fuera; seguía toda una gama de actuaciones graduadas de mayor a menor categoría: "*de punto ordinario*", con la Capilla completa pero sin voces ni instrumentos contratados de fuera; "*de media Capilla*", que sólo se admitían cuando había dos peticiones de esta clase, "pues no habiendo dos funciones iguales, se deberá sacar toda entera"; "*de la tercera parte de la Capilla*", que se reducía a "dos voces, dos seises, un baxón y dos violines". Cabía la posibilidad de dividir aun más la Capilla: "*Si se hallaren por casualidad cuatro funciones iguales quedará a cargo del maestro, con acuerdo del señor Deán o Presidente buscar número suficiente de músicos para una función de tercera parte de Capilla*".

Ante tal diversidad de actuaciones no es posible emitir un juicio valorativo global. Es indudable que muchas de ellas resultarían brillantes dada la calidad de los músicos y la belleza de las obras; otras por el contrario, con la Capilla dividida y sin gran aliciente artístico, caerían en la rutina y falta de interés; un Capitular de Cádiz señalaba en 1731 "*el poco empeño y cuidado que se experimentaba en la Capilla de Música cuando asistía a alguna función fuera de la Iglesia*" (Actas CC, 1731, Libro 26: 192).

5.2.- Las ausencias de los músicos

El mantenimiento de la Capilla de Música suponía un importante costo económico para sostener el número suficiente y necesario de músicos, pero en muchas ocasiones tenía que dejarse sentir la falta de voces por ausencias imprevistas, por retraso en cubrir las vacantes etc. Faltaría frecuentemente la voz del bajo porque el sochantre que la desempeñaba tenía otras obligaciones en

el coro aparte de las de la Capilla de Música.

Por otra parte, al ser las plazas de la Capilla vitalicias, los músicos permanecían en activo hasta que los achaques de la vejez se lo impedían. Por esta razón prácticamente siempre habría músicos muy mermados de facultades. Situaciones bastante comprometidas se producían a causa del envejecimiento simultáneo de varios músicos. En Cádiz a partir de 1774 el tema del envejecimiento de los músicos aparece reiteradamente en las actas capitulares:

"... el señor Arcediano de Cádiz dixo que era manifiesta al Cabildo la decadencia de la Capilla de Música por los muchos individuos que hay en ella que el tiempo ha puesto quasi inútiles, en cuyas circunstancias por una parte executa la precisión de proveer las funciones que ocurren en las iglesias de fuera con Música, según ofreció el Cabildo, y que al mismo tiempo quede servido el coro competentemente; y por otra parte se presenta el inconveniente del gravamen que se ocasiona a la Fábrica con nuevas plazas, no pudiendo privar a los existentes de sus sueldos, aunque tengan la inutilidad expuesta, porque sería faltar a la charidad lo que no cabe en el Cabildo... (Actas CC, 1774, Libro 38: 84).

En 1780 se denunciaba la grave situación de la Capilla a causa de algunas vacantes y porque "*las voces que existen ya están cansadas y lastimadas*". (Actas CC, 1780, Libro 39: 268). En 1784 un informe de los responsable de la música insistía en "*que se hacía indispensable aumentar las voces, pues habiendo muerto algunos músicos, y envejeciéndose otros que ya no pueden cantar, no admite dilación el*

suplir estas faltas" (Actas CC, 1784, Libro 40: 233).

5.3.- *La acumulación de trabajo*

En el día a día de las Capillas de Música no faltaban motivos para caer en la rutina y el cansancio. En los cultos catedralicios había actuaciones muy reiterativas en las que siempre se cantaban las mismas obras; por otra parte la acumulación de actuaciones dentro y fuera de la propia iglesia a fomentaba la rutina y la prisa por terminar pronto. Sirvan de ejemplo algunas observaciones sacadas de las actas capitulares de la Catedral de Cádiz. Una de 1714 dice así:

"[...] Propúsose ir con reparable aceleración la Música en los días que la hay en la Misa Mayor y cantan en el facistol. Mandóseme a mí, el infrascripto secretario, intime al maestro de capilla que, siempre que se ofrezca lo dicho, lleve el compás más pausado, se executará mejor y será más decente" (Actas CC, 1814, Libro 22: 81v).

En 1725 encontramos otra observación similar en 1725:

"dijo [el señor Chantre] que había reparado la demasiada tropelía y aceleración con que se había cantado el próximo domingo la Gloria y Credo de la Misa, y que sería bien se moderase el compás que el maestro de capilla llevaba, pues este punto de música que tenía, permitía no se cantase con tanta deformidad que se hacía reparable a todos" (Actas CC, 1725, Libro 25: 89v).

5.4.- *La participación de músicos poco formados en las actuaciones*

Era habitual en las Capillas musicales que, junto a los músicos de plantilla, hubiese otros en calidad de interinos o agregados con la expectativa de conseguir una plaza. La presencia de estos músicos "para adiestrarse" contribuía a completar las cuerdas, pero en general no aportaría calidad, sino más bien lo contrario.

6.- *Juicios contemporáneos sobre las actuaciones musicales*

Si nos preguntamos por el efecto que producían las interpretaciones musicales en los oyentes nos encontramos con un gran vacío de información. Las publicaciones periódicas del siglo XVIII que se conservan no aportan información en este sentido. En Cádiz contamos con las apreciaciones del Cabildo catedralicio recogidas de manera esporádica en las actas capitulares, pero si nos atuviésemos a la literalidad de las mismas sacaríamos una impresión bastante negativa. El Cabildo mantenía en general una posición conservadora en materia musical, los prebendados no eran expertos musicales, y normalmente no se ocupaban de la Capilla de Música más que cuando surgía algún problema, y esto era lo que quedaba reflejado en las actas. Los comentarios elogiosos que pudieran suscitar las actuaciones de la Capilla no se recogían por escrito. Bajo esta perspectiva y no otra debemos contemplar muchos de los juicios negativos sobre la música que aparecen en las actas capitulares. He aquí un pequeño muestrario:

Año 1741:

"El señor Pessenti dixo que una misa que canta la Música con precipitación, en vez de causar devoción ocasionaba risa, y por tanto debía mandar el Cabildo que el maestro de capilla no la pusiese para cantarla..." (Actas CC, 1741, Libro 28:195v).

Año 1748:

"El señor Deán dixo que la misa que cantó la Música el inmediato domingo fue tan violenta y acelerada, que más que devoción causó risa, por lo cual se debería mandar al maestro que no se cantase en adelante [...] En vista de lo qual acordó el Cabildo que yo, el infrascripto secretario, prevenga al maestro de capilla que se borre la dicha misa, para que ni ahora ni en ningún tiempo se vuelva á cantar" (Actas CC, 1748, Libro 31:122v).

Año 1780:

"El señor Chantre expuso que era notorio a todo el Cabildo el mal estado en que se hallaba la Capilla de Música [...] de lo que resultaba que los días en que canta la música son los más desagradables y menos solemnes" (Actas CC, 1780, Libro 39: 268v).

Año 1792:

"el señor Costa hizo presente el mal estado de la Capilla de Música, siendo ya a veces una irrisión lo que cantan, y pedía se tratase de su reforma..." (Actas CC, 1792, Libro 42:130).

Estas observaciones son reflejo de una posición "oficial", que siempre tendía

hacia una música grave, austera y moderada, pero en la praxis diaria los maestros trataban de introducir obras acordes con el estilo imperante en cada época, que eran más del agrado del pueblo, y el mismo Cabildo hacía la vista gorda hasta el extremo de permitirse cantar arias de ópera en la iglesia, simplemente cambiándolas el texto:

"El señor Arcediano de Cádiz dixo que había aquí un músico que había sido tenor de la ópera, cuya habilidad alababan mucho, y que el día de la Ascensión había cantado un aria durante la hora en esta Santa Iglesia [...] pero que no se contentaría con el salario que tenían los demás músicos y que pretendía quinientos ducados anuales". (Actas CC, 1758, Libro 34: 137).

El Marqués de Ureña, haciendo suyo el pensamiento de Feijoo sobre la música del templo, denuncia el uso de arias del teatro en la iglesia cambiándoles la letra:

"[...] pues las cantadas que ahora se oyen en las Iglesia no son solo en quanto a la forma las mismas que resuenan en las tablas, por componerse de minuetes, recitados y arietas, sino que sucede también mudar la letra y cantar en el Templo el aria que recibió los aplausos del Teatro, e ir a pasar su vejez en aquel sagrado lugar los deshechos de éste" (Ureña, 1785: 359).

Si se cantaban tales arias era porque agradaban al público, y en el fondo también a los prebendados que las permitían; pero de cuando en cuando la voz "oficial" se levantaba denunciando los

abusos, como leemos en un sermón del canónigo Doctoral impreso en 1779:

"[...] pues [la Iglesia] gime relaxada al ver que resuene en los teatros aquel estilo de Música que se executa con mucha propiedad en los teatros y que hoy se oiga en la seriedad de el Santuario la pieza que fue ayer toda la diversión de el Coliseo, o los salmos y hymnos más sagrados cantados por aquel estilo patético y alegre que inventó la antigüedad para las Farsas y que a los oídos inocentes no suena bien ni en lo profano..." (Muñoz y Raso, 1779: 50).

Algunos folletos impresos que relatan grandes acontecimientos celebrados en la ciudad de Cádiz en el siglo XVIII contienen valiosas referencias a las actuaciones musicales con se solemnizaban tales actos. Las honras fúnebres por el Delfín de Francia celebradas en la iglesia el Carmen los días 5 y 6 de marzo de 1766 fueron la admiración de toda la ciudad por su esplendor musical:

"[...] habiendo llegado [el señor Obispo] a la expresada iglesia con toda su comitiva y varios Canónigos Dignidades de su ilustre Cabildo, se empezaron al punto las Vigilias, que cantó una muy buena Música compuesta de 50 instrumentos y voces correspondientes" (Anónimo, 1766: xix).

El relato de las exequias por el rey Felipe V (1746) contiene numerosas alusiones breves a la música como ésta: "*dio principio a la Vigilia la Capilla de Música y una gran copia de acordes sonoros Instrumentos, con la mayor*

ternura y solemnidad" (Anónimo, 1746: s.p.).

La proclamación de Carlos III (1759) se celebró con festejos extraordinarios, hubo numerosos conciertos en toda la ciudad, para lo cual se trajeron los músicos necesarios de otras poblaciones. El abigarrado relato de estos festejos contiene expresiones muy elogiosas para la música:

"Iguale hermosura y claridad a la que percivian los ojos escuchaban los oídos, encontrando en la Música lo hermoso en la armonía y la claridad en lo sonoro. Los grandes y escogidos conciertos suspendían la atención. En el Valcón del Cabildo [...] había uno de veinte y quatro Instrumentos de la primera habilidad. En el Consulado y en cada una de las fábricas de los Tacones otro, todos numerosos" [...] "resonaba toda la Ciudad con la más agradable melodía".

Los actos culminaron con un *Te Deum* y Misa de Pontifical en la Catedral:

"Entonó el *Te Deum* el Ilustrísimo Señor Obispo, que celebró también la Misa de Pontifical, continuó la gran Música de esta Santa Iglesia, y se executó todo con aquella sagrada pompa y magnificencia que la sabia comprensión y generosidad del Ilustrísimo Cabildo sabe disponer... (Anónimo, 1759: 34-37).

6.- Conclusiones

La cuestión de las interpretaciones musicales abre ante nosotros una panorámica tan variada de situaciones que

no es posible englobarlas en un único juicio valorativo; ciertamente existen importantes diferencias entre la música tal como sonaba en su momento histórico y como la reproducimos hoy día.

a) El equilibrio sonoro.

Desde un punto puramente cuantitativo la sonoridad de la Capilla de principios del siglo XVIII era la correspondiente a un conjunto musical de unos ocho cantores y cinco instrumentos, por lo tanto las obras a cuatro voces se interpretaban a principios de siglo con una media de dos cantores y un instrumentista por cuerda; obviamente tratándose de obras policorales a ocho, (que se cantaban habitualmente) la proporción era un cantor por cuerda, y frecuentemente algunas voces serían sustituidas o reforzadas por instrumentos.

El concepto de espectacularidad que a veces se supone inherente a la polifonía policoral debe ser revisado a la vista de estas consideraciones. Parece evidente que en las interpretaciones habituales de la época la única espectacularidad sería la dimanante de la contraposición de bloques y timbres en la estructura de la obra, y no del enfrentamiento de grandes masas. Con todo podemos afirmar que en la música de las celebraciones más importantes se buscaba el esplendor y se creaban conjuntos muy numerosos.

Según los teóricos de la época, en la música religiosa los instrumentos debían ser meros auxiliares de las voces y no obstaculizar la inteligibilidad del texto. Con el paso del tiempo el número de instrumentos creció más que el de las voces, y es muy probable que éstas tenderían a cantar fuerte para hacerse oír, como denunciaban algunas voces críticas

contemporáneas, resultando interpretaciones de una gran potencia sonora.

De las informaciones recogidas en las actas capitulares podemos deducir que las actuaciones solemnes (en Navidad, Semana Santa, Corpus y en algunas celebraciones extraordinarias) causaban gran expectación y admiración en el público; las actuaciones ordinarias con la Capilla completa serían de una notable calidad; por el contrario las que se hacían con la Capilla dividida frecuentemente dejarían bastante que desear.

b) Aspectos tímbricos.

La costumbre de duplicar o suplir algunas voces con instrumentos (tiples y bajos sobre todo) originaría problemas de empaste en el conjunto, dando por resultado interpretaciones de gran sonoridad, en las que los perfiles del contrapunto y la inteligibilidad del texto se verían comprometidos. Esta apreciación se ve confirmada por algunos testimonios de la época que critican la confusión en las interpretaciones.

Las interpretaciones del siglo XVIII tenía una sonoridad que hoy no nos es familiar por la diferencia tímbrica entre una Capilla de entonces y un coro actual. Los tiples eran niños con una extensión de voz entre *Do3* y *Sol4*, los contraltos eran varones adultos que cantaban en un ámbito entre *Fa2* y *Si3*, la voz de tenor era de características similares a las actuales, el bajo era por lo general una sola voz que destacaba por lo grave de su tesitura y su gran potencia. Estas tesituras difieren notablemente de las de un coro de voces mixtas actual, como se puede apreciar en el cuadro nº 1.

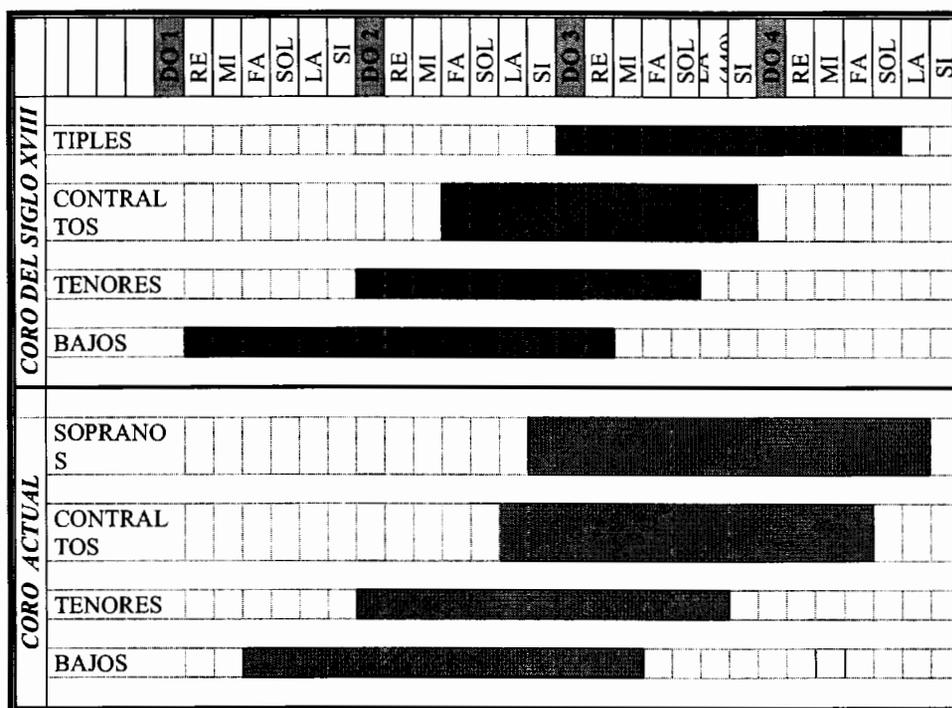
La diferencia más evidente entre una Capilla del siglo XVIII y un coro actual es la menor abundancia de agudos en el conjunto de la Capilla. Otra diferencia notable es que la voz de contralto estaba más próxima por su timbre y tesitura a la de tenor que a la de tiple, al contrario de lo que ocurre en un coro actual.

El ámbito total del conjunto de las cuatro voces de la Capilla (*Re1-Sol4*) resulta desigualmente cubierto: en la zona aguda los seis cantarían al límite de sus posibilidades a partir del *Fa4*, mientras que las sopranos de un coro actual cubren ese ámbito con comodidad. El ámbito central *Sol3-Do4*, en el que se mueven habitualmente las dos voces superiores resultaba extremo para los contraltos

antiguos y para las contraltos de un coro actual resulta sumamente cómodo. El ámbito grave *Sol2-Fa3* resultaría muy reforzado por la coincidencia de contraltos y tenores en una zona cómoda para ambas voces; en un coro actual las contraltos aportan muy poca sonoridad a las notas graves de esa zona.

La capacidad sonora de los tres o cuatro triples de una Capilla antigua era notablemente inferior a la de tres contraltos (varoniles), y la diferencia tímbrica entre ambas voces mucho más acusada que la que estamos acostumbrados a oír en un coro de voces mixtas.

c) La interpretación actual del repertorio del siglo XVIII.



Cuadro nº 1: Comparación entre las tesituras de una Capilla de Música del siglo XVIII y las un coro actual

Al interpretar hoy las obras de los maestros del siglo XVIII la diferencia de medios a utilizar en relación a los de la Capilla de entonces plantea algunos problemas. En primer lugar hay que distinguir entre lo que los maestros de capilla hacían en base a su criterio estético y lo que hacían forzados por la carencia de medios.

Ciertamente las interpretaciones del repertorio del siglo XVIII con un grupo coral actual pueden resultar bastante distantes de las que se escuchaban en su época a causa de las diferencias cuantitativas y tímbricas de los medios empleados. La cuestión a decidir es si lo que se pretende es una versión "historicista" de las obras, incluidas sus carencias, y hasta qué punto esto merece la pena.

El potencial sonoro de una masa coral de 40 o 50 cantores interpretando una obra a doble coro muy poco tiene que ver con los doce o catorce cantores de una Capilla antigua. Esto que parece un problema puede resultar la solución de otro mayor, ya que controlando el volumen de las voces se puede lograr un buen equilibrio del conjunto, pues sabemos que en la Capilla del siglo XVIII existía un problema de equilibrio entre voces e instrumentos, obligando a aquéllas a cantar demasiado fuerte para hacerse oír.

Es posible que la idea de equilibrio sonoro que tenemos nosotros no coincida con la que tenían los maestros del siglo XVIII, de lo contrario no se explica que para las actuaciones importantes duplicasen el número de instrumentos y no incrementasen el de cantores. También es posible que esta aparente incongruencia obedeciera a la dificultad de encontrar

cantores que se pudieran adaptar fácilmente a cantar con la Capilla. En este caso el corto número de voces de la Capilla sería una carencia que a los propios maestros les hubiera gustado resolver. Parece poco razonable atenerse a la proporciones de una Capilla antigua si no se cuenta con buenas voces, y por otra parte no parece que sea necesario, cuando con un número mayor de cantores se resuelve cómodamente el problema de desequilibrio sin necesidad de que éstos tengan que cantar fuerte.

Referencias bibliográficas

Actas CC. (siglo XVIII) *Libros de actas Capitulares de la Catedral de Cádiz*, Archivo catedralicio.

Anónimo (1746), *Descripción subcinta de la fúnebre ostentosa pompa con que la M.N.Y.M.L. y Excelentísima Ciudad de Cádiz dedicó magnificas exequias a la amable tierna memoria de su difunto Monarca el Sr. D. Phelipe V [...]* Cádiz, (sin pie de imprenta).

Anónimo (1759), *Mapa abreviado que puntualmente demuestra los aplausos con que la Fidelísima Ciudad de Cádiz celebró [...] la feliz proclamación de nuestro católico Monarca el Señor Don Carlos III [...]* Cádiz, en la Imprenta de D. Pedro Gómez de Requena.

Anónimo (1766), *Descripción subcinta de la Fúnebre ostentosa pompa con que la muy noble y leal Nación Francesa en la ciudad de Cádiz dedicó magnificas exequias a la amable, tierna y gloriosa memoria de su difunto Príncipe el Serenísimo Delphin el Señor Dn. Luis de Borbón...* Cádiz, en la Real Imprenta de Marina, Calle San Francisco.

Anónimo (1796) "Reflexiones de un Filósofo Inglés sobre la música antigua comparada con la moderna", en *Miscelánea Instructiva y Agradable*, ver:

SUSTAETA LLOMPART, Ignacio (1993), *La música en las fuentes hemerográficas madrileñas del siglo XVIII español*, Tesis doctoral inédita, Madrid, Universidad Complutense, Vol. III, pp. 283 y ss.

Castro y Barrientos, Pedro (1797), *Apología en defensa de la música en el templo*, en: REPETTO BETES, José Luis (1980), *La Capilla de Música de la Colegial de Jerez (1550-1825)*, Jerez de la Frontera, Centro de Estudios Jerezanos-CSIC.

Ferandiere, Fernando (1771), *Prontuario Músico para el instrumentista de Violín y Cantor*, Málaga, Impresor de la Dignidad Episcopal de la Sta. Iglesia.

Ferandiere, Fernando (1816), *Arte de tocar la guitarra española por música*. Madrid, Imprenta de la viuda de Aznar.

Gembero Ustárroz, María (1995), *La música en la Catedral de Pamplona durante el siglo XVIII*, Pamplona, Gobierno de Navarra, Institución Príncipe de Viana, 2 vols.

Greco y Lira, Simplicio (1786), "Discurso XCVII"; en *El Censor*, Madrid, p. 540, ver: SUSTAETA LLOMPLART, Ignacio, (1993) *La música en las fuentes hemerográficas madrileñas del siglo XVIII español*, Tesis doctoral inédita, Madrid, Universidad Complutense, Vol. III pp. 270 y ss.

López-Calo, José (1991-92), *Catálogo del archivo de música de la catedral de Granada*, Granada, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 3 vols.

Martin Moreno, Antonio (1977), "Algunos aspectos del barroco musical español a través de la obra teórica de Francisco Valls", *Anuario Musical*, XXXI-XXXII, 1976-77.

Medina Corpas, Miguel (1718), *Respuesta que da Dn. Miguel Medina Corpas, Maestro de Capilla de la Santa Iglesia de Cádiz a los reparos que Don Antonio de la Cruz Brocarte [...] haze a la segunda respuesta de Don Gregorio Santisso de a un impresso de Don Joachin Martínez [...]*, Impreso en Cádiz en la imprenta de la Calle Ancha de la Xara.

Muñoz y Raso, Joseph (1779), *Instrucción Litúrgico Moral sobre el modo de practicar fructuosamente la Oración continua de las Cuarenta Horas*. Cádiz, Imprenta de D. Juan Ximénez Carreño, Calle del Herrón.

Nassarre, Pablo (1723/24), *Escuela música según la práctica moderna*, facsímil de la 1ª parte de la obra a partir de la edición de Zaragoza de 1724 y de la 2ª parte a partir de la edición de 1723, Zaragoza (1980), Institución «Fernando el Católico».

Ureña, Marqués de (1785), *Reflexiones sobre la arquitectura, ornato y música del templo*, Madrid, imprenta Joachin Ibarra.