

“La obra musical renacentista: fundamentos, repertorios y prácticas”

HAR 2015-70181-P (MINECO/FEDER, UE)

Historia de la educación y de la expresión artística: música en las celebraciones españolas de época moderna

Javier Cruz Rodríguez

Universidad de Salamanca, España

En el presente artículo pretendemos profundizar en torno a un tema poco tratado dentro del común análisis de las celebraciones festivas de época moderna, la música, desde un enfoque diferente que queremos relacionar, principalmente, con el tema educativo. Una disciplina que va a actuar dentro del entramado festivo como un agente expresivo, pero también como un elemento cultural y pedagógico, aspectos estos últimos que no han sido siempre valorados en su justa medida. Hablamos, pues, de un sonido que, en estos casos, se aleja de su histórica condición de vivencia afectiva con un alto valor hedónico y de entretenimiento para centrarse en otras funciones no menos importantes dentro del aparato festivo. Así, el objetivo propagandístico o forma de “hacer Estado”, con la difusión de ideas políticas y religiosas, es evidente. De manera que hay un interés común pedagógico, por parte sobre todo de la Iglesia y del Estado, inculcándose una serie de conceptos a una población en su mayoría analfabeta, dentro de un tipo de educación no formal, diferente a la comúnmente conocida, y de carácter lúdico o celebrativo, la cual, perfectamente organizada y con una intención clara, es muy bien recibida por la masa.

Será en este contexto donde vamos a hablar de las disciplinas artísticas, y en especial de la música, partiendo de la base de que en la época barroca “*se posee una cultivada o preparada disposición a ser persuadido*”. En relación a ello, no hay que olvidar el concepto de retórica, de enorme trascendencia en la vida cultural y artística de aquella época, ya que, con una clara vocación de adoctrinamiento y de promoción del modelo ideológico que interesa a la Monarquía y a la Iglesia, va a mejorar la recepción de ese mensaje político-religioso. De este modo, incluso las disciplinas artísticas van a ser integradas en una red global de persuasión, sumergiendo al público en un torrente de sensaciones y magnificencia, siendo igual de importante lo que se dice como la forma de hacerlo, en tanto en cuanto es fundamental conmovier para tener éxito en la comunicación de esas ideas.

Teniendo en cuenta ese concepto de la retórica aplicado a la música, la cual se piensa más como arte del discurso que del número, vamos a profundizar en las características de la educación musical llevada a cabo en las celebraciones españolas del siglo XVI y XVII. Para empezar, podemos señalar su destacada naturaleza devocional, dentro de un clarísimo concepto de redundancia comunicativa que siempre encontramos

en este tipo de acontecimientos, en el que la repetición de mensajes a la masa contemplativa, a través de las artes visuales y de la música, es muy común, con el fin de facilitar la percepción y comprensión de los mismos. De tal manera, por si las imágenes ilustrativas en catafalcos, carros triunfales o paredes de los recintos celebrativos no dejaban clara esa relevancia suprema del monarca, príncipe, santo u obispo de turno, o por supuesto de la propia deidad, como protagonistas a los que solían ir dedicados los festejos, se recurría a otras disciplinas que transmitían igualmente dicho sentimiento.

Al respecto, hay que señalar el omnipresente *Te deum* como el género más común dentro del repertorio musical de las celebraciones extraordinarias de aquella época moderna. Así, será un recurso excelente, teniendo constancia de su interpretación en multitud de ocasiones, a veces con un sentido más político y otras más en relación al aspecto religioso. Dejando al lado *Te Deum* conocidos que tuvieron lugar en el extranjero u otros himnos litúrgicos señeros, podemos comentar algunas referencias sobre otros *Te Deum* españoles, cuyas músicas, desgraciadamente, no nos han llegado. Menos conocidos que aquellos, aunque solo sea por haber sido imposible escucharlos, sí que al menos podemos imaginar un parecido impacto en la población, ante la ocasión extraordinaria para la que fueron compuestos. Así, podemos citar, de manera más local, por ejemplo, en Salamanca, y en relación a un solo monarca, el “Te Deum, Misa, sermón y procesión general con el Santísimo Christo de las Vatallas por victoria Felipe V sobre Valencia”, “Te deum por la feliz llegada de Felipe V a Nápoles”, “Te Deum y Misa por el feliz regreso de Nuestro Rey Felipe V de Francia” o los *Te deum* por los nacimientos de sus hijos, Luis Manuel Fernando, en 1707, y Felipe Pedro, en 1712, entre otros.

Esta abundancia de dicho género musical, en concreto, en torno a un solo monarca es ya reveladora por parte del ceremonial catedralicio, encontrando similares ejemplos, por parte de otras instituciones, para otros actos extraordinarios. Así, pasando ahora a señalar algún *Te Deum* de carácter más religioso, podemos citar el ejecutado para la celebración, por parte de la catedral salmantina, de la canonización de Santo Tomás de Villanueva, en noviembre de 1662, o lo propio para la de San Juan de Sahagún, en agosto de 1691, tras otro *Te Deum* cuando se trasladaron sus reliquias al convento de San Agustín. Asimismo, podemos apuntar varias rogativas públicas, procesionando el cuerpo del citado santo y patrono de la ciudad salmantina, en las cuales también se interpretó el mencionado género musical.

Un omnipresente *Te Deum* que, además de por su constancia, se erige en principal agente expresivo y educativo por otra serie de circunstancias. Así, la fuerza y el influjo de la propia pieza, caracterizada a menudo por una impactante intensidad, gracias a la interpretación casi siempre de numerosas voces e instrumentos, hace que no necesite de su relación con la palabra. No obstante, y a pesar de ese histórico don de la música para, en general, llegar al público, el texto al que a menudo iba unido hacía de este género algo casi insuperable en cuanto a la comunicación de unas ideas que, en este contexto de grandilocuencia típico del Barroco, nos hablan de esa alabanza directa a la deidad o, si no, al rey o cualquier otro personaje político o religioso venerado. Personaje con el que

se hace una concatenación simbólica con dicha deidad con pasajes muy elocuentes: *Te Deum laudamus, te Dominum confitemur... Te per orbem terrarum sancta confitetur Ecclesia...*

Sin embargo, el paisaje sonoro era mucho más variado. Así, encontramos motetes, repiques constantes y diferentes, según la ocasión, de campanas (otros instrumentos de información cuyos códigos eran conocidos por toda la masa social), salvas de chirimías u otros sonidos habituales de atabales y trompetas. Es decir, diferentes estímulos musicales que, comprobados como apropiados, provocaban de forma automática la respuesta de ánimo acostumbrada. Pero hay otro género característico en este tipo de celebraciones extraordinarias, el villancico, que podemos equiparar al *Te Deum*, no solo por su simbolismo o por su capacidad de organizar los actos, como muchos de los sonidos de trompetas, atabales, chirimías y campanas anteriormente mencionados, sino por sus reveladoras letras, cargadas de significado. Letras que evocan, de una forma más clara, el poder de la Monarquía y la Iglesia, al tiempo que invitan, con la difusión de una serie de ideas, a la colaboración con dichas instituciones.

Muy conocido también por la población española de entonces como forma musical de tradición hispana muy popular en la Edad Moderna, desarrolla unas letras por las que podemos darnos cuenta de este interés didáctico o adoctrinador del que hablamos. Así, en una armonización a varias voces que impactaría mucho más que el habitual canto llano de carácter monódico, pero con una claridad meridiana, dada su textura homofónica, podemos señalar varios ejemplos. Los primeros son los interpretados en Salamanca para la celebración por el nacimiento del príncipe Felipe, en noviembre de 1657, hecho que fue recibido con mucha alegría, puesto que se trataba del primer hijo varón, y heredero, del rey Felipe IV desde la muerte del príncipe Baltasar Carlos. De tal manera, si los dos últimos versos octosílabos de la copla final rezan, de forma reveladora, que “*es quien à Dios sobre todo tiene quien prospero Reyna*”, en el estribillo inicial o en una de las coplas posteriores de otro villancico encontramos:

Suenen, suenen los instrumentos,
Y con dulces armonías
Rompan el ayre, y ocupen los vientos,
Y digan las dichas mias,
Pues tengo un Rey Español,
Que como rompe las nieblas el Sol
Romperà las heregias [...]
Como el Aguila será
el amparo de la Iglesia,
que quien tanto atiende al Sol,
aun a su sombra respeta.

Igualmente reveladoras son las letras de otras coplas que directamente mencionan al propio receptor de los mensajes, la masa de la población, en lugar de a la Iglesia o a la Monarquía Católica:

Yà sus Vassallos con gusto, celebran,

de su Monarca la coronación;
y con razón;
porque, quando sucession no fuera,
devia ser por su esfuerço, elección.
Yà, en las Aras Sacras del afecto
cada vno ofrece su fiel Coraçon;
y con razón;
que al amor, que de su Rey espera,
deve ofrecer cada vno su Amor.

Quedando clara también su función ceremonial, así como su participación como parte de la liturgia del poder real durante el siglo XVII, podemos recordar otros ejemplos como: los villancicos “*mas tiernos y devotos*” que, junto con otros motetes, se interpretaron en la rogativa que se hizo en Salamanca en favor de Felipe V “*por las guerras y revelion de Cataluña*”, tras la carta enviada por el propio monarca al cabildo; los villancicos, además del respectivo *Te Deum* y de los sonos de chirimías, atabales, trompetas, clarines, campanas de las iglesias y de la catedral, e incluso el reloj de la universidad, organizados en Salamanca en 1662 para conmemorar la canonización de Santo Tomás de Villanueva, en 1672 por la canonización de San Francisco de Borja o en 1691 por la también señalada canonización de San Juan de Sahagún.

En definitiva, dentro de esta catequesis urbana de carácter religioso, y también político, que se hace más cercana a la masa, nos encontramos ante otra oración musical o canción de culto, como el *Te Deum*, que expresa fehacientemente el tipo de creencias de la época, siendo nuevamente fundamental un texto que, además de resaltar a menudo lo que es o no adecuado, hace más sencilla la comprensión de esa súplica en este caso hacia el gobernante al que va dedicado, lo cual es básico para mantener su status. Asimismo, se reafirman las normas sociales, ritos e instituciones relacionadas, dentro de esa necesidad de todo poder de encontrar un sistema de valores, ideológico o espiritual, para legitimarlo.

No podemos olvidar la poca creatividad o flexibilidad que permitían estos actos y géneros musicales en estos contextos, donde todo estaba predeterminado y la personalidad del artista estaba, más que nunca, ligada “*al tiempo y al espacio*”. Así, a pesar de que la innovación creativa en relación a las disciplinas artísticas es un componente que capta la atención y enriquece las actividades, las cuales, sea cual sea su naturaleza, son mejor recibidas, cobrando así un mayor significado, no solemos encontrar muchos ejemplos de experiencias musicales novedosas. En ese sentido, destaca la utilización de recursos poco extraordinarios, pero efectivos, como puede ser ese incremento y alternancia de voces o sonidos en algunas obras policorales señaladas, dentro de esa relevancia de la ornamentación, además del mensaje, típica del mundo barroco, y de esa educación de los sentimientos, igualmente buscada en estos momentos.

Serán los villancicos, junto con los mencionados *Te Deum*, los dos géneros más importantes dentro de esta abundancia de músicas y sonidos que, a veces, van a ser interpretados, junto con la misa en general, en un nuevo estilo policoral muy impactante

que necesitaba de refuerzos externos. Al respecto podemos mencionar un sintomático ejemplo en los albores del siglo XVII, en donde además se aprecian la mayoría de géneros y sonos comentados. Así, los restos de San Segundo, futuro patrono de Ávila, serían trasladados en 1594 desde su ermita hasta la Catedral de dicha localidad, acompañado de trompetas y de atabales, siete danzas, dos coros de cantores (algunos de ellos procedentes de varias catedrales, como la de Toledo, o de la propia Capilla Real), ministriles y órgano, “*que interpretaron diversos motetes y villancicos en los distintos altares colocados en el camino y una misa a tres coros*”. Mismo tipo de misa policoral que la interpretada en Salamanca en la mencionada celebración del nacimiento del hijo de Felipe IV, donde, en el patio interior de las Escuelas Mayores, “*a un tiempo mismo empezaron las cinco Capillas el introito de la Misa de la Santísima Trinidad; admirable confusión*”, para continuar luego “*cantando a porfia, y en competencia las cinco Capillas juntas*”.

Teniendo presente las magníficas capillas contratadas para estas celebraciones, las cuales facilitarían con su interpretación una mejor recepción del mensaje expresado, podemos mencionar un hecho similar en el recibimiento de Mariana de Austria, en 1649, en el Escorial, con motivo de su matrimonio con Felipe IV, en el que destaca una interpretación musical con cuatro órganos y tres coros, los cuales cantaron otro villancico policoral, o en las exequias celebradas en la universidad salmantina por Margarita de Austria, en noviembre de 1611, en las que:

se comenzó la Missa con grandissima solemnidad, estando toda la Capilla de cantores de la Iglesia Cathedral, que suele acudir siempre á la celebracion de las fiestas de la Universidad, dentro del primer cuerpo del Tumulo á un lado de la Real tumba. A un mismo tiempo se comenzaron las quatro Missas de los quatro Colegios mayores, de manera, que á un mismo compas se officiavan todas las cinco Missas, que hazian maravillosa, y agradable consonancia.

También al respecto no podemos olvidar la importancia de un contexto favorable de profunda religiosidad, muy apoyado desde España con estas y otras actuaciones, el cual estaría marcado por la Contrarreforma, quien reglamenta hasta el más mínimo detalle de la sacralización del occidente católico, también en los aspectos artísticos, para reforzar en su conjunto el código de valores promovidos desde la Iglesia. En relación a ello, se configuraría, como ya dijimos, un tipo de educación fuera de su contexto habitual, dentro de unos marcos urbanos muy adecuados, especialmente con unas imágenes que, a priori, no necesitarían de la ayuda de los géneros musicales señalados y de otros elementos que añadirían más contenido a dicho marco educativo, si bien al final sabemos que, con ellos, se creaba un escenario perfecto. Contextos que, en su conjunto, son equiparables a los más conocidos de pinturas y esculturas en pórticos, capiteles o retablos, los cuales son proyectados sobre todo por las instituciones de la Catedral y, si es posible, por la Universidad.

En definitiva, hemos hablado de unos mismos géneros musicales, acompañados de otros sonos característicos, dentro de un amplio paisaje sonoro totalmente sistematizado y muy similar, tanto para las celebraciones de corte político como para las

de carácter religioso, y de una constante presencia de la disciplina musical en un marco urbano que no solo se reduce a la iglesia. Géneros repetidos y de una importancia notable dentro de la historia de la expresión y de la educación musical que podríamos incluso comparar con el oficial canto gregoriano en cuanto a su idoneidad y su comprobada potencialidad como agente educativo y, por supuesto, en cuanto a una contextualización religiosa, o si no político-religiosa, de la que no pueden escapar. Una música singular que, dentro de esta educación expresiva de carácter interdisciplinar, no puede ser considerada un arte menor, aunque solo sea por la alta calidad de sus intérpretes (habitualmente mayor que la del resto de artistas contratados en otras disciplinas), si bien en este caso la hemos valorado más como un producto funcional de recursos muy efectivos que como una obra de arte.

Publicado en: Cruz Rodríguez, J. (2019). Historia de la educación y de la expresión artística: música en las celebraciones españolas de época moderna. En M^a de los Ángeles Fernández Valle, Carme López Calderón e Inmaculada Rodríguez Moya (eds.), *Fastos y ceremonias del barroco iberoamericano*, vol. 9. Andavira, 2019, 395-407.