

LA MÚSICA EN LA ESPAÑA DE ZURBARÁN

THE MUSIC IN THE SPAIN OF ZURBARÁN

Miguel del Barco Díaz

Conservatorio Oficial de Música

Cáceres

mdelbarcodiaz@gmail.com

RESUMEN: Una de las ideas más extendidas con respecto a la música barroca española, es la de su tradicional aislamiento del resto de Europa y su aparentemente menor calidad en comparación con la de otros países. El objetivo de este artículo es desmentir esta afirmación y mostrar el florecimiento de la música española de la época haciendo un recorrido por las formas musicales profana y religiosa, los instrumentos y los compositores más destacados de este periodo, mostrando el intercambio de influencias con otros países y culturas. Asimismo, se analizarán los elementos musicales de dos obras de Francisco de Zurbarán, concretamente La adoración de los pastores y Tentación de San Jerónimo, relacionándolos con la práctica musical de su tiempo.

ABSTRACT: One of the most widespread ideas about the Spanish baroque music is its traditional isolation from the rest of Europe and its seemingly lower quality compared to other countries'. The aim of this article is to refute this assertion and show the blossoming of Spanish music of the time touching on the secular and religious musical forms, instruments, and the most prominent composers of that period, showing the exchange of influences between other countries and cultures. Likewise, we will analyze the musical elements of two works by Francisco de Zurbarán, The Adoration of the Shepherds, and Temptation of St. Jerome, relating them to the musical context of his time.

XV JORNADAS DE HISTORIA DE FUENTE DE CANTOS
ZURBARÁN, 1598-1664. 350 aniversario de su muerte
Asociación Cultural Lucerna/Sociedad Extremeña de Historia, 2014
Pgs. 209-221
ISBN: 978-84-606-9665-0



I. INTRODUCCIÓN

Una de las ideas más extendidas con respecto a la música barroca española, es la de su tradicional aislamiento del resto de Europa y su aparentemente menor calidad en comparación con la de otros países. Los años de ausencia de estudios e interés por nuestra música así como, probablemente, la preferencia por la música extranjera, han hecho que la música española de este periodo quede en un segundo plano salvo en algunos círculos reducidos como el de los organistas y clavecinistas. No hay que olvidar que hasta la década de 1960, no se incluyeron obras y repertorio del Renacimiento y Barroco españoles en los planes de estudio de dichos instrumentos en los conservatorios. Sólo en el campo de la música coral se trabajaban obras de los polifonistas del siglo XVI como Victoria, Morales o Guerrero, pero apenas alguna obra posterior. Si la atención prestada a la música barroca para tecla es reciente, aún lo es más la ofrecida a otros géneros, como la música vocal profana, en la cual se localizan probablemente los mejores ejemplos de esta etapa en España, coincidiendo con el llamado Siglo de Oro.

El presente artículo abordará este tema comenzando con las formas musicales de la música profana y concretamente la escénica, dando paso a los instrumentos más empleados; continuará el recorrido por la música religiosa para culminar con algunos de los compositores más destacados de este periodo.

II. LA MÚSICA PROFANA: TONOS HUMANOS Y ENTREMESES

Desde finales del siglo XVI y durante la práctica totalidad del siglo XVII, la música española estuvo dominada por la escena y la teatralidad. Numerosas piezas vocales e instrumentales iban asociadas a las representaciones de las obras de teatro de autores como Lope de Vega, Tirso de Molina o Pedro Calderón de la Barca. Fue precisamente este último quien realizó una reforma del teatro elevando la música escénica prácticamente a la misma categoría que la propia obra en sí, llegando en algunos casos a captar más la atención del público que el desarrollo de la trama.

Calderón de la Barca unificó el teatro cortesano y el popular empleando además el recitativo de la ópera Italiana para algunas partes del texto. Esta fórmula del recitativo consistía en un estilo entre la declamación y el canto del texto, acompañado de un instrumento generalmente de cuerda pulsada que realizaba los acordes con un vacío musical entre cada uno, dejando cantar libremente para permitir la correcta y clara audición del texto. Calderón tuvo como colaborador a uno de los más eminentes músicos de su tiempo, Juan Hidalgo (1614-1681), arpista de la Real Capilla en Madrid y responsable de la música escénica y de cámara de la corte de Felipe IV.

La colaboración entre ambos, favorecida por el gusto del monarca por el arte escénico y musical, dio como resultado el estreno de varias óperas y zarzuelas, destacando, entre las primeras, la titulada *La púrpura de la Rosa* del año 1660 que no

ha llegado a nuestro días; también especial atención merece *Celos, aun del aire, matan*, también del año 1660 y estrenada con motivo de la firma de la Paz de los Pirineos y que, además de la música de Hidalgo y el texto de Calderón, contó con la escenografía realizada por el pintor de la corte Diego Velázquez conformando un trío de calidad inigualable e irrepetible en la historia.

Las piezas musicales que solían asociarse a la escena fueron principalmente vocales, a una o varias voces, acompañadas de instrumentos de cuerda pulsada o tecla, con la inclusión, en algunos casos, de flautas o violines solistas o en pareja. No obstante, raras veces se especificaban los instrumentos en las partituras dando libertad para interpretar las piezas con cualquier instrumento capaz de tocar en la tesitura de la melodía. Estas piezas recibían la denominación genérica de *Tonos Humanos*, término que hacía alusión a cualquier pieza vocal sobre texto profano.

Entre los *Tonos Humanos* podían clasificarse diversas formas musicales que podían considerarse danzas e incluso con coreografía propia como las chaconas. Otras formas conocidas eran las jácaras, que se interpretaban generalmente al final de las obras y habitualmente por una mujer; también podemos considerar el zarambeze, forma musical de origen africano importada por los esclavos al igual que la chacona. Ésta última llegaría a convertirse en una danza cortesana en Francia siendo utilizada además para cerrar las grandes sesiones musicales y las óperas.

La mayoría de estas piezas formaban parte de los llamados entremeses, que se interpretaban en los cambios de escena junto a otras piezas que abrían o cerraban las veladas teatrales. No hay que olvidar que el público no permanecía en silencio en el momento de comenzar la obra, como hoy en día, y se hacía necesario, por tanto, anunciar el comienzo con una pieza musical atractiva, brillante y a ser posible sonora, de ahí la aparición de las oberturas en Francia o las Sinfonías en Italia.

Como ya hemos mencionado, los entremeses abarcaban un amplio espectro de piezas de diversas formas y combinaciones vocales e instrumentales llamadas genéricamente *Tonos Humanos*, llegando a interpretarse también obras solo con instrumentos que generalmente consistían en aires de danza o las mismas piezas vocales pero sin cantantes. Paulatinamente, la música irá situándose en el mismo plano que el texto de las obras llegando el público, en algunos casos, a asistir más por la música en sí que por la obra principal que se representaba.

III. LOS INSTRUMENTOS

Los instrumentos que se empleaban para acompañar estas piezas musicales eran generalmente de cuerda pulsada. Dentro de esta familia destacaban la vihuela - durante el siglo XVI- y la guitarra -ya en el siglo XVII-. Este último difiere considerablemente del actual ya que su tamaño era más reducido, su forma no estaba homologada y disponía de cuerdas dobles que podían tocarse a la vez o de forma

individual haciendo resonar la segunda cuerda por el efecto conocido como “simpatía” al disponer de frecuencias iguales o relativas.

Un instrumento que merece especial atención por la polémica suscitada en torno a él es el laúd, que se empleó profusamente en toda Europa entre los siglos XVI y XVII. Tradicionalmente se ha pensado que en España fue un instrumento proscrito, incluso perseguido y prohibido por la Inquisición. Así lo han afirmado y publicado grandes musicólogos actuales. No obstante, uno de nuestros grandes especialistas en la música del Renacimiento y Barroco en general y del laúd en particular, Juan José Rey, desmiente esta idea aludiendo a una serie de fuentes documentales que mencionan la existencia de estos instrumentos y su práctica en los entornos cristianos desde finales del siglo XV, por ejemplo, en los inventarios de diferentes monarcas españoles y miembros de la familia real como Isabel la Católica, María de Hungría o Felipe II. Los documentos que hacen mención a laudistas en nuestro país son igualmente muy abundantes en el Renacimiento y el Barroco, en algunos casos se menciona a una misma persona como laudista y poco tiempo después, en otro documento como vihuelista, lo cual obedece a que los intérpretes tocaban indistintamente ambos e incluso otros instrumentos de cuerda pulsada, algo muy frecuente a lo largo de la historia de la música con cualquier familia instrumental.

Sí que es cierto que no existe música específica para laúd en España pero también lo es que existía una equivalencia práctica entre el laúd y la vihuela que no sólo afectaba a su nombre sino a las composiciones, ya que podían interpretarse con cualquiera de los dos.

La iconografía musical también nos ofrece abundantes ejemplos de laúdes incluso en el ámbito religioso, desmintiendo totalmente la idea de la prohibición por la Inquisición. En este sentido, es de significativa importancia el lienzo de 1616, titulado *Cristo en el desierto servido por los Ángeles* (fig. 1) en el que aparece un laúd y cuyo autor, Francisco Pacheco, fue nombrado por la Inquisición “Censor y Veedor de las Pinturas” en 1618, lo cual hace impensable que dicho instrumento aparezca en una obra de esta temática y de este autor si realmente estuviera proscrito.

En la obra de Zurbarán podemos encontrar numerosas representaciones de instrumentos y elementos musicales y por supuesto también de laúdes. Sirvan como ejemplo las alusiones musicales de *La adoración de los pastores* de 1638 actualmente en el museo de Grenoble (fig. 2), en el que aparecen tres ángeles músicos, uno de ellos cantando mientras es acompañado por otro que emplea un laúd. En la escena superior se representa a un coro de querubines acompañados al arpa por otro ángel. No sólo esta pintura es representativa de algunos de los instrumentos propios del siglo XVII si no que refleja claramente la práctica habitual de acompañar a las voces con instrumentos de cuerda pulsada tanto en el ámbito de la música profana como de la religiosa.



Fig. 1: Francisco Pacheco, *Cristo en el desierto servido por los ángeles*, 1616, Museo Goya, Castres, Francia

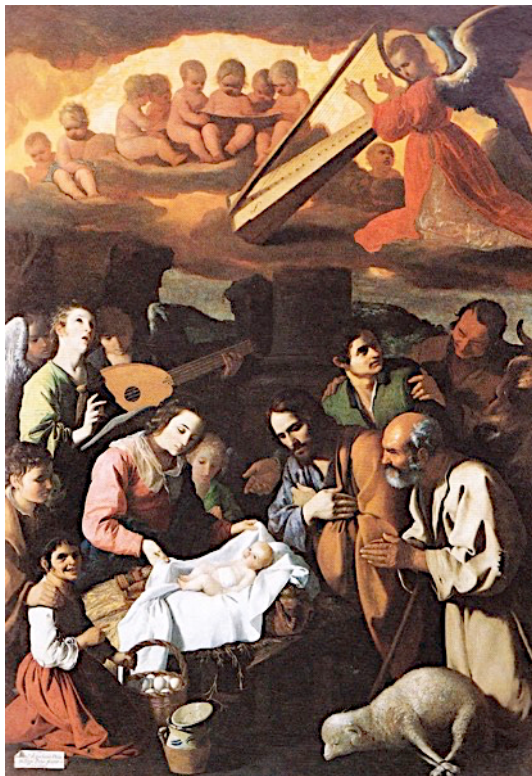


Fig. 2: Zurbarán, *Adoración de los pastores*, 1639, Museo de Grenoble, Francia

También ilustrativa es la obra *la Tentación de San Jerónimo* de 1639 (fig. 3) que se encuentra en el Monasterio de Guadalupe, en el que delante del Santo aparece un grupo de figuras femeninas que emplean así mismo instrumentos de cuerda pulsada con una guitarra y un arpa en primer plano. En segundo plano se aprecia un laúd detrás de la figura que tañe la guitarra y lo que parece una mandolina. Éste último instrumento, asociado hoy a la música tradicional italiana, gozó de gran aprecio en el

Barroco existiendo música escrita a lo largo de todo el siglo XVII. Su aparición en la pintura de Zurbarán sugiere también la influencia italiana que abarcaba todas las artes y por supuesto también la música. En este campo debemos destacar las estancias que realizaron en Italia eminentes músicos españoles como el vihuelista Luís de Milán (1500-ca.1561) o el guitarrista Gaspar Sanz (1640-ca.1710) y así mismo, músicos italianos que residieron en España y que importaron tanto su música como sus instrumentos.



Fig. 3: Zurbarán, *Tentación de San Jerónimo*, 1639, Monasterio de Guadalupe, Guadalupe (Cáceres)

También es importante reseñar que mucha de esta música profana -que iba asociada a la escena- se interpretaba de forma privada en los entornos de la nobleza y la burguesía. La moral de la época, a veces muy estricta, determinaba qué instrumentos eran apropiados para ser tañidos por las manos de una mujer. Así, tradicionalmente, los de cuerda pulsada se vieron como idóneos para el sexo femenino por su dulzura y discreción, lo cual también aparece reflejado en la obra de Zurbarán antes citada en la que la tentación de San Jerónimo aparece en forma de mujeres que tañen instrumentos de esta familia.

El arpa, merece un lugar destacado puesto que fue el instrumento predilecto para el acompañamiento del canto entre los siglos XVI al XVIII, tanto en la música religiosa como en la profana, incluso más que los instrumentos de tecla, incluido el órgano. El empleo del órgano junto con un instrumento de cuerda pulsada fue, en palabras de Claudio Monteverdi, la agrupación idónea para el acompañamiento del canto por su variedad tímbrica y empaste. El arpa también podía emplearse para la interpretación solista con las mismas obras escritas para tecla, sobre todo en la música litúrgica y religiosa.

IV. LA MÚSICA RELIGIOSA: TONOS DIVINOS Y CANTADAS

En el ámbito de la música religiosa, las obras de la primera mitad del siglo XVII siguen la línea de las renacentistas en su mayor parte, contando con motetes, misas y villancicos pero también con piezas de origen extranjero, sobre todo italiano, como las cantatas o “cantadas” junto con obras para voces solistas que serán conocidas como *Tonos Divinos* y cuyo texto religioso se escribía en castellano.

La composición polifónica a cuatro voces en contrapunto sigue siendo la fórmula más empleada, aunque a lo largo del siglo XVII se dejará sentir la influencia de algunos compositores extranjeros, sobre todo italianos, que aportan importantes e interesantes innovaciones a la composición y la instrumentación. Estas voces eran dobladas por instrumentos y frecuentemente sustituidas por éstos, sobre todo cuando algún cantante causaba baja por enfermedad u otras causas, lo que hacía imprescindible contar con un grupo de instrumentistas de viento y cuerda que recibían el nombre de *ministriles*.

V. LOS INSTRUMENTOS DE LAS CAPILLAS MUSICALES

Los instrumentos empleados en las capillas musicales del siglo XVII también seguían la tradición renacentista. Así junto al principal de ellos, el órgano, encontramos dentro de los instrumentos de viento los bajones, cornetos o cornetas, flautas de pico, chirimías y sacabuches con la inclusión paulatina de los clarines para determinadas obras. Dentro de la cuerda a los ya mencionados instrumentos de cuerda pulsada se unían los de arco o cuerda frotada dominada por las violas da gamba (de pierna) conocidas en España como violones.

Todos estos instrumentos se construían por familias que incluían generalmente un instrumento de cada tesitura de las voces del coro, así lo habitual era disponer de bajones y bajoncillos desde el soprano al bajo, también sacabuches alto, tenor y bajo puesto que la voz de soprano se interpretaba con corneto, flautas de pico igualmente en toda la gama de tesituras, chirimías soprano, alto y tenor (el bajo lo realizaban los bajones), etc. Exactamente igual se hacía con las violas.

La familia del violín que desde principios del siglo XVII ya ha irrumpido en Italia, desbancando a la familia de las violas da gamba, aun tardará en llegar a España y ser incluido en las plantillas de las capillas musicales, no siendo hasta el siglo XVIII cuando lo veremos ya como el instrumento principal de las capillas. Conviene hacer por tanto una matización y distinguir entre familia de las violas da gamba y de los violines. Las primeras son de caja ovalada, disponen de seis cuerdas en el siglo XVII y trastes móviles como las guitarras, laúdes y vihuelas. El arco se sujeta con la palma de la mano hacia arriba lo que unido a su construcción, confiere al instrumento un timbre próximo a la voz humana. Actualmente sólo el contrabajo ha llegado nuestros días como instrumento perteneciente a esta familia. Los violines en cambio son de forma rectangular y el arco se sujeta con la palma de la mano hacia abajo lo que produce un ataque más enérgico y un timbre que lo aleja de la voz humana.

Los instrumentos de viento mencionados, evolucionarán hasta nuestros días de tal manera que tendríamos los bajones que darán lugar al fagot, aunque ambos instrumentos coexistirán, las chirimías que culminarán en el oboe y los sacabuches que son los actuales trombones de varas, sin apenas cambios desde el siglo XVI.

Los cornetos desaparecieron a mediados del siglo XVII en toda Europa sin correspondencia con instrumentos actuales. Se trata de un instrumento que en origen era un cuerno de res vaciado y agujereado para poder emitir diferentes notas. Se soplaba directamente dentro del hueco más estrecho haciendo vibrar los labios exactamente igual que en los instrumentos de metal actuales. Entre los siglos XV y XVII el instrumento se perfecciona realizándose completamente en madera o marfil y añadiéndosele posteriormente una boquilla de porcelana. Fue posiblemente uno de los instrumentos que más se acercaron a la voz humana y de los más expresivos que se han construido hasta la fecha.

Las flautas de pico, desaparecen a principios del siglo XVIII siendo sustituidas por las traveseras aunque hoy en día es un instrumento popular y conocido por su vinculación a la pedagogía infantil pero con un gran desconocimiento por parte del público de la importancia que tuvo en el Barroco y de su amplio y excelente repertorio así como de su dificultad técnica y sus recursos.

Dentro de los instrumentos de tecla contamos con claves y clavicordios y todos los derivados del primero. El clave es un instrumento de cuerda pulsada cuyas cuerdas se pulsan con unas púas o plectros accionados por las teclas, dentro de la extensa gama de instrumentos de esta familia contamos con virginales, espinetas, muselares, etc, que difieren unos de otros en la orientación de las cuerdas y el timbre dado por la dureza de los plectros, el punto donde hieren a la cuerda o la forma de la caja.

El clavicordio o monocordio, es un instrumento que emplea un sistema de percusión de la cuerda manteniendo en todo momento el contacto con ella. Mediante una pieza de metal llamada tangente en forma de cuña invertida, la cuerda es golpeada y

enganchada produciendo el sonido al tiempo que permite al instrumentista hacer vibrar el sonido con el movimiento de la tecla. Este instrumento, a diferencia del clave o del órgano, permite además poder tocar más suave (Piano) o más fuerte (Forte), aunque su sonoridad es muy reducida debido a su sistema de producción del sonido, por lo que se empleaba fundamentalmente en la música de cámara o como instrumento de estudio.

Todos estos instrumentos se empleaban tanto en la música profana como en la religiosa ya que, por ejemplo, durante la Cuaresma, no podía emplearse el órgano para la interpretación de obras a solo por tratarse de un instrumento que evocaba la alegría y la exaltación y, por tanto, poco apropiado para dicha época litúrgica por lo que quedaba relegado al acompañamiento del canto dejando las intervenciones solistas para el clave o el arpa. Huelga decir que los intérpretes de clave o clavicordio lo eran igualmente de órgano y de cualquier instrumento de tecla de su tiempo.

Dejamos para el final el que antes aludíamos como principal instrumento de las capillas musicales, el órgano, siendo sus intérpretes los músicos más cualificados de las capillas junto al propio Maestro de la misma, de hecho muchos organistas ejercieron como maestros de capilla sustituyendo puntualmente al titular y en otros casos ocupando posteriormente el cargo de forma permanente.

Al hablar del órgano en el siglo XVII hay que distinguir entre las diferentes zonas geográficas y religiosas de Europa ya que no es igual la forma de construir y las características de un órgano italiano, francés o español dentro de la zona católica y de un órgano alemán luterano. Los órganos ibéricos del siglo XVII, experimentaron una serie de innovaciones que afectaron a varios aspectos. Por un lado el teclado se amplió de 42 a 45 teclas, aunque seguían disponiendo de uno solo a diferencia de los alemanes o franceses que tenían dos o tres. Aumentó el número de juegos de tubos o registros confiriendo al instrumento una mayor riqueza tímbrica. Aunque tal vez la innovación más importante fue la aparición del medio registro o lo que es lo mismo, la posibilidad de dividir la sonoridad del teclado en dos haciendo que cada mitad sonara de una manera diferente.

Las formas musicales más habituales para los instrumentos de tecla, siguen siendo los tientos, fórmula adoptada del motete en el siglo XVI aunque en el siglo XVII suelen escribirse ya para voces solistas interpretadas por la mano derecha e izquierda, aprovechando el recurso del medio registro. Estos tientos partidos de mano derecha o mano izquierda, que era como se conocían, son un reflejo del nuevo concepto de la composición barroca, que va abandonando paulatinamente la idea de las cuatro voces en contrapunto para centrarse en las dos voces extremas, Soprano y Bajo. También la influencia italiana se deja sentir en las tocatas que algunos compositores comienzan a interpretar y componer y en algunas obras en principio españolas como el "Tiento a modo de Canción" de Francisco Correa de Araujo, que imita a las *canzonas* italianas.

Todo lo expuesto hasta ahora sirve igualmente para la música que se desarrolló en las colonias americanas, el conocido como barroco colonial, aunque sí que es cierto que existen algunos matices diferentes con respecto a la música de la metrópoli. Los compositores que desarrollaron su labor en América, emplearon frecuentemente ritmos y melodías indígenas así como de los esclavos africanos llevados allí por portugueses y españoles. Así es habitual encontrar piezas en lengua maya o quechua junto con los célebres “Guineos” que imitaban tanto las melodías y los ritmos de los negros, como su forma de hablar.

VI. LOS COMPOSITORES

Hemos hablado hasta aquí de los aspectos generales de la música de finales del siglo XVI y primera mitad del siglo XVII y, aunque a lo largo del texto han surgido nombres de compositores de importancia, conviene hacer un breve repaso de algunos de los principales autores españoles del Barroco, siendo imposible abarcarlos a todos dado el gran número de excelentes ejemplos con los que contamos en este periodo.

Comenzaremos por el ya citado JUAN HIDALGO (1614-1685), arpista de la Real Capilla y responsable de la música de cámara de Palacio. Dominó la música en sus tres ámbitos: teatral, de cámara y eclesiástica. Además de sus óperas, antes mencionadas: *La púrpura de la Rosa* y *Celos, aun del aire, matan*, es autor también de numerosos tonos humanos para voz y bajo

JOSÉ MARÍN (ca.1619-1699) fue tenor de la Real Capilla desde 1664 y posteriormente de la del Real Monasterio de la Encarnación fue además ordenado sacerdote en Roma. Su vida es propia de una novela picaresca de su tiempo ya que en 1654 fue encarcelado en Madrid por hurto, siendo desterrado por intento de fuga. Regresó a los dos años a Madrid con varias muertes a sus espaldas, y fue apresado de nuevo por cometer un robo junto a otro clérigo. Sus obras, tonos humanos de una gran elegancia, se encuentran en el *Cancionero de Cambridge*.

SEBASTIÁN DURÓN (1660-1716) nacido en Brihuega (Guadalajara), pasó por varias catedrales españolas hasta conseguir en 1691 el puesto de Organista de la Real Capilla ostentando también el de Maestro de la misma hasta la muerte de Carlos II. Fue, sin lugar a duda, la figura más importante de la composición vocal profana y religiosa de su tiempo. Sufrió el exilio con la llegada de Felipe V por su apoyo a los Habsburgo en la Guerra de Sucesión. Combina el estilo español con el italiano empleando los dobles coros a la manera veneciana creando efectos estereofónicos, algo que en España no llamó demasiado la atención a pesar de su espectacularidad. Es autor de numerosas zarzuelas y óperas como *La Guerra de los Gigantes* (1702), así como de cantatas y tonos humanos y divinos empleando ya el violín, solo o en pareja, para acompañar a la voz junto al bajo continuo a la manera italiana. También se conocen tres obras para órgano.

El también mencionado GASPAR SANZ (1640-ca.1710), de origen aragonés, compositor, intérprete y teórico con su célebre obra *Instrucción de música sobre la guitarra española* (Zaragoza 1674). Realizó un viaje y estancia en Italia lo que le permitió conocer y departir con los grandes laudistas italianos lo que influyó notablemente en sus composiciones que son de estilo italiano y español. Entre sus obras destacan sus Folías, canarios y pasacalles.

BARTOLOMÉ DE SELMA Y SALAVERDE (ca.1595-1638) perteneció a una saga de músicos y constructores de instrumentos. Célebre bajonista y constructor, fue autor de las primeras obras conocidas para este instrumento. Residió principalmente en Italia donde editó toda su obra conocida en la actualidad y posteriormente en Polonia.

FRANCISCO CORREA DE ARAÚJO (1584-1654) organista en la Iglesia de el Salvador de Sevilla y posteriormente en la Catedral de Segovia donde está enterrado. Excelente organista, compositor y teórico y autor de una de las obras teórico-prácticas más importantes del siglo XVII, su tratado *Facultad orgánica* publicado en Alcalá de Henares en 1626 y que contiene obras de nivel progresivo con sus explicaciones para los principiantes y una introducción sobre la teoría musical de su tiempo.

El aragonés PABLO BRUNA (1611-1679) conocido como “el ciego de Daroca”, fue autor de obras para órgano y vocales en forma de tonos divinos.

VII. LA MÚSICA COLONIAL

En las colonias americanas podemos hablar de varios centros musicales de importancia, sobre todo en la música religiosa, como fueron Cuzco, Lima y Sucre en el Virreinato del Perú y México y Puebla en el de Nueva España.

Entre los principales compositores podemos citar a GASPAR FERNÁNDEZ (1566-1629) cuyo origen -español o portugués- aún no ha sido aclarado. Fue organista en Santiago de Guatemala y posteriormente maestro de capilla de la Catedral de Puebla ejerciendo el cargo desde 1605 hasta 1629. Son célebres sus villancicos en lengua castellana y lenguas indígenas y su dominio de la polifonía en unión a los ritmos nativos americanos y africanos.

Mención especial merece JUAN DE ARAÚJO (1646-1712) cuyo origen, hoy aceptado por la mayoría de investigadores, se sitúa en Villafranca de los Barros. Obtuvo el nombramiento de Maestro de Capilla de la Catedral de Lima en la década de 1670, tras pasar por diferentes catedrales americanas entre ellas Cuzco, ocupa el puesto de Maestro de Capilla en la de Sucre (Bolivia) en 1680 hasta su muerte en 1712. Autor igualmente de diversas obras religiosas como cantadas y villancicos, une igualmente el estilo polifónico europeo con las melodías y ritmos indígenas americano y africano.

TOMÁS DE TORREJÓN Y VELASCO (1644-1728) natural de Villarrobledo (Albacete) se cree que estudió con Juan Hidalgo en Madrid a donde se trasladó con su padre que servía como cazador de Felipe IV. En 1676, después de trasladarse a Perú, es nombrado Maestro de Capilla de la Catedral de Lima sucediendo a Juan de Araujo y donde permanecería hasta su muerte en 1728. Autor de numerosas obras vocales religiosas en forma de tonos divinos.

VIII. CONCLUSIONES

Todo texto que hable de música queda desnudo sin ejemplos sonoros que ilustren las palabras, siendo esa, sin duda, la mejor manera de comprobar la calidad de las obras que nuestros compositores barrocos nos dejaron. Por ello creo importante llamar la atención sobre la necesidad de escuchar ejemplos musicales siempre que se aborde un texto sobre dicho tema.

A pesar de las influencias extranjeras, sobre todo italiana, la música española del siglo XVII contó con una personalidad propia gracias a la fusión de diversos elementos culturales, tanto europeos como americanos y africanos, lo que confieren a estas obras una riqueza y variedad que no se dio en otras partes de Europa.

Nuestros músicos siempre estuvieron atentos y pendientes de los cambios y avances musicales que se producían fuera de nuestras fronteras y en algunos casos, como hemos comprobado a lo largo de este breve recorrido histórico, fueron ellos los que viajaron a otros países y contactaron con sus colegas europeos.

El Siglo de Oro abarcó obviamente a todas las artes y a pesar de que tradicionalmente han sido la literatura y la pintura las disciplinas que han servido de referencia para ejemplificar este florecimiento, la música nunca quedó en un segundo plano.

BIBLIOGRAFÍA

- LÓPEZ CALO, J. *Historia de la Música Española 3 (Siglo XVII)*, Madrid, 1996.
- REY, J.J. "Dos retoques críticos al libro *A History of the Lute (I)*", *Hispanica Lyra*, X, 2006, pp. 24-29.
- "Laúdes, vihuelas y cencerros para don Quijote", (www.veterodoxia.es)
- COTARELO Y MORI, E. *Colección de entremeses, Loas, Bailes, Jácaras y Mojigangas desde finales del siglo XVI a mediados del XVIII*, Granada, 2000.
- ANDRÉS, R. *Diccionario de instrumentos musicales: de Píndaro a J.S. Bach*, Barcelona, 1995.
- ROBLEDO, L. *Música en tiempos de Velázquez* (Comentarios al CD), El Escorial (Madrid), 1995.

