

0. BARROCO

Periodo que sucedió al renacimiento, entre finales del siglo XVI y finales del siglo XVII, impregnó todas las manifestaciones culturales y artísticas europeas y se extendió también a los países hispanoamericanos.

Como etapa preparatoria, que coincide cronológicamente con el renacimiento y el barroco, debe tenerse en cuenta el manierismo. La palabra *barroco* tuvo originalmente un sentido peyorativo, ligado con la extravagancia y la exageración, que aún se mantiene en ciertos tópicos del lenguaje no especializado. Se dice que el término deriva del portugués *barroco* (castellano *barrueco*), que significa 'perla irregular'. También suele relacionarse con *baroco*, nombre que recibe una figura del silogismo. El barroco expresa la conciencia de una crisis, visible en los agudos contrastes sociales, el hambre, la guerra, la miseria. Suele establecerse una distinción entre el barroco de los países protestantes y el de los países católicos (barroco de la Contrarreforma).

0.1. BARROCO ESPAÑOL

Durante el S. XVII, España se vio inmersa en una constante crisis política y económica. Los reyes cedieron el gobierno a sus validos, al tiempo que se perdían las últimas posesiones Europeas. Comenzó así el reinado de los llamados Austria menores, protagonistas de la decadencia Española.

Felipe III dejó el gobierno en manos del duque de Lerda; la corrupción se extendió por la administración y la crisis económica se sentó. En la política exterior se alcanza la Paz con Inglaterra, Países Bajos y Francia. En el reinado de Felipe IV vivió una de las coyunturas bélicas más intensas de la historia de la Monarquía Hispánica, que acabó por arruinar la economía y la hacienda de Castilla, y que pesó también gravemente sobre otros territorios, en particular el reino de Nápoles. Las repercusiones económicas y sociales de tal esfuerzo, junto a otros factores, como el descontento y las tensiones constitucionales provocadas por los intentos del conde-duque de Olivares de repartir las cargas de la política imperial de la monarquía, para aliviar el peso que soportaba la Corona de Castilla, provocaron una grave crisis interna, cuyas manifestaciones más importantes fueron las revueltas de Cataluña y Portugal, iniciadas ambas en 1640. Tales acontecimientos fueron la antesala de la derrota de la monarquía frente a los holandeses, sancionada por la Paz de Westfalia (1648) y frente a Francia por la Paz de los Pirineos (1659). Unos años después, en 1668, Portugal vio reconocida su independencia.

A pesar de las derrotas de mediados del siglo XVII, durante las últimas décadas de este siglo, la monarquía supo conservar la casi totalidad de sus dominios, gracias, en buena parte, a la habilidad diplomática que la llevó a aliarse con sus anteriores enemigos, Inglaterra y Holanda, frente al expansionismo amenazador de la Francia de Luis XIV. Precisamente, la obsesión por mantener íntegra la herencia recibida de sus antepasados fue uno de los elementos decisivos que llevaron a Carlos II, carente de sucesión, a nombrar heredero al duque de Anjou, nieto del rey francés, que, con el nombre de Felipe V, introduciría en España la dinastía de Borbón (1700).

La existencia de otro pretendiente, el archiduque de Austria, Carlos de Habsburgo, vinculado también a los monarcas españoles por reiterados lazos familiares, junto al temor que inspiraba el poder de Luis XIV, fuertemente incrementado por la herencia de su nieto, provocaron la llamada guerra de Sucesión, que no fue sólo un conflicto europeo generalizado, sino que en España tuvo características de guerra civil, enfrentando a los leales a Felipe V con los partidarios del archiduque austríaco, especialmente numerosos en la Corona de Aragón.

El desenlace internacional de la guerra, en 1713, supuso el fin de la Monarquía Hispánica, pues sus dominios europeos pasaron a manos de los rivales del bando borbónico, en beneficio sobre todo de Austria. En España, la conclusión de la guerra en 1715 reafirmó en el trono a Felipe V, quien, en castigo por el apoyo a su rival, suprimió las instituciones y leyes particulares de los reinos y territorios de la Corona de Aragón. El poder político, en la España del siglo XVIII se organizó, así, de forma centralista, siguiendo el modelo francés. Sólo Navarra y las provincias vascas, leales a Felipe V durante la guerra, mantuvieron sus instituciones y leyes.

El siglo XVIII fue en general un periodo de recuperación demográfica y económica, favorecida por las medidas reformistas, especialmente intensas durante los reinados de Fernando VI, y sobre todo, de Carlos III.

Apoyada en su imperio ultramarino, la España de este siglo fue una potencia importante en la política europea, si bien su política exterior careció de la grandeza de tiempos pasados y estuvo casi siempre demasiado vinculada a Francia. El influjo de la Ilustración y el paso del tiempo redujo considerablemente la importancia de la Inquisición, que a finales del siglo había dirigido su actividad a la persecución de las nuevas ideas ilustradas, procedentes principalmente de Francia, y a la censura de libros.

0.2. MOVIMIENTO CULTURAL

Ilustración, término utilizado para describir las tendencias en el pensamiento y la literatura en Europa y en toda América durante el siglo XVII y XVIII previas a la Revolución Francesa. Los propios escritores de este periodo estaban convencidos de que emergían de siglos de oscuridad e ignorancia a una nueva edad iluminada por la razón, la ciencia y el respeto a la humanidad.

Los precursores de la Ilustración pueden remontarse al siglo XVII. Abarcan las aportaciones de grandes racionalistas como René Descartes y Baruch Spinoza, los filósofos políticos Thomas Hobbes y John Locke y Pierre Bayle o Jean Antoine Condorcet. No obstante, otra base importante fue la confianza engendrada por los nuevos descubrimientos en ciencia, y fomento cultural por la exploración del mundo no conocido.

La época sufrió el impacto intelectual causado por la exposición de la teoría de la gravitación universal de Isaac Newton. De acuerdo con la filosofía de Locke, los autores del siglo XVIII creían que el conocimiento no es innato, sino que procede sólo de la experiencia y la observación guiadas por la razón. A través de una educación apropiada, la humanidad podía ser modificada, cambiada su naturaleza para mejorar. Se otorgó un gran valor al descubrimiento de la verdad a través de la observación de la naturaleza, más que mediante el estudio de las fuentes autorizadas, como Aristóteles y la Biblia. Aunque veían a la Iglesia especialmente la Iglesia católica como la principal fuerza que había esclavizado la inteligencia humana en el pasado, la mayoría de los pensadores de la Ilustración no renunció del todo a la religión. Optaron más por una forma de deísmo, aceptando la existencia de Dios y de la otra vida, pero rechazando las complejidades de la teología cristiana. Creían que las aspiraciones humanas no deberían centrarse en la próxima vida, sino más bien en los medios para mejorar las condiciones de la existencia terrena.

Más que un conjunto de ideas fijas, la Ilustración implicaba una actitud, un método de pensamiento. De acuerdo con el filósofo Immanuel Kant, el lema de la época debía ser atreverse a conocer. Surgió un deseo de reexaminar y cuestionar las ideas y los valores recibidos, de explorar nuevas ideas en direcciones muy diferentes; de ahí las inconsistencias y contradicciones que a menudo aparecen en los escritos de los pensadores del siglo XVIII. En España, 'las luces' penetraron a comienzos del siglo XVIII gracias a la obra, prácticamente aislada y solitaria, pero de gran enjundia del fraile benedictino Benito Jerónimo Feijoo, el pensador crítico y divulgador más conocido durante los reinados de los primeros reyes Borbones. Escribió *Teatro crítico universal* (1739), en nueve tomos y *Cartas eruditas* (1750), en cinco volúmenes más, en los que trató de recoger todo el conocimiento teórico y práctico de la época.

Francia conoció, más que ningún otro país, un desarrollo sobresaliente de estas ideas y el mayor número de propagandistas de las mismas. Fue allí donde el filósofo, político y jurista Charles-Louis de Secondat, barón

de Montesquieu, uno de los primeros representantes del movimiento, empezó a publicar varias obras satíricas contra las instituciones existentes, así como su monumental estudio de las instituciones políticas, *El espíritu de las leyes* (1748). Fue en París donde Denis Diderot, autor de numerosos panfletos filosóficos, emprendió la edición de la *Enciclopedia* (1751–1772). Esta obra, en la que colaboraron numerosos autores, fue concebida como un compendio de todos los conocimientos y a la vez como un arma polémica, al presentar las posiciones de la Ilustración y atacar a sus oponentes. Sin duda, el más influyente y representativo de los escritores franceses fue Voltaire. Inició su carrera como dramaturgo y poeta, pero es más conocido por sus prolíficos panfletos, ensayos, sátiras y novelas cortas, en los que popularizó la ciencia y la filosofía de su época, y por su voluminosa correspondencia con escritores y monarcas de toda Europa. Gozaron de prestigio las obras de Jean Jacques Rousseau, cuyo *Contrato social* (1762), el *Emilio, o la educación* (1762) y *Confesiones* (1782) tendrían una profunda influencia en posteriores teorías políticas y educativas y sirvieron como impulso literario al romanticismo del siglo XIX. La Ilustración fue también un movimiento cosmopolita y antinacionalista con numerosos representantes en otros países. Kant en Alemania, David Hume en Escocia, Cesare Beccaria en Italia y Benjamín Franklin y Thomas Jefferson en las colonias británicas mantuvieron un estrecho contacto con los ilustrados franceses, pero fueron importantes exponentes del movimiento. La Ilustración penetró tanto en España como en los dominios españoles de América.

Durante el reinado de Carlos III, el 'rey ilustrado' por excelencia, las obras de los escritores franceses se leían en español, generalmente en traducciones más o menos retocadas, pero también directamente en francés. Fueron muchos los españoles e hispanoamericanos que viajaban a Francia por motivos de estudio e instrucción, en las artes y las ciencias y los dirigentes políticos de la época, conde de Aranda, conde de Campomanes, conde de Floridablanca, duque de Almodóvar, promovieron y frecuentaron el trato con los pensadores y filósofos de las nuevas ideas. Las vías de expresión fueron los periódicos, las universidades y las florecientes Sociedades de Amigos del País.

Entre los españoles 'ilustrados', se puede citar a Isidoro de Antillón, geógrafo e historiador; Francisco Cabarrús, crítico y cronista de su tiempo; Juan Meléndez Valdés, que hizo de la Universidad de Salamanca un polo de atracción 'ilustrada'; Gaspar Melchor de Jovellanos, político y reformador; Valentín de Foronda, embajador y economista, entre otros.

Durante la primera mitad del siglo XVIII, los líderes de la Ilustración libraron una ardua lucha contra fuerzas considerables. Muchos fueron encarcelados por sus escritos, y la mayoría sufrió persecución y penas por parte de la censura gubernamental, así como descalificaciones y condenas de la Iglesia. En muchos aspectos, sin embargo, las últimas décadas del siglo marcaron un triunfo del movimiento en Europa y en toda América. Hacia 1770, la segunda generación de ilustrados recibió pensiones del gobierno y asumió la dirección de academias intelectuales establecidas. El enorme incremento en la publicación de periódicos y libros aseguró una amplia difusión de sus ideas. Los experimentos científicos y los escritos filosóficos llegaron a estar de moda en amplios círculos de la sociedad, incluidos los miembros de la nobleza y del clero. Algunos monarcas europeos adoptaron también ideas o al menos el vocabulario de la Ilustración. Voltaire y otros ilustrados quienes gustaban del concepto del rey-filósofo, difundiendo sus creencias gracias a sus relaciones con la aristocracia, acogieron complacientes la aparición del llamado *despotismo ilustrado*, del que Federico II de Prusia, Catalina la Grande de Rusia, José II de Austria y Carlos III de España fueron los ejemplos más célebres. Desde una visión retrospectiva, sin embargo, la mayoría de estos monarcas aparece manipulando el movimiento, en gran parte con propósitos propagandísticos y fueron, con mucho, más despóticos que ilustrados.

A finales del siglo XVIII surgieron algunos cambios en el pensamiento de la Ilustración. Bajo la influencia de Rousseau, el sentimiento y la emoción llegaron a ser tan respetables como la razón. En la década de 1770 los escritores ensancharon su campo de crítica para englobar materias políticas y económicas. De mayor importancia en este aspecto fue la experiencia de la guerra de la Independencia estadounidense (en las colonias británicas). A los ojos de los europeos, la Declaración de Independencia y la guerra revolucionaria anunciaron que, por primera vez, algunas personas iban más allá de la mera discusión de ideas ilustradas y las

estaban aplicando. Es probable que la guerra alentara los ataques y críticas contra los regímenes europeos existentes.

Suele decirse que el Siglo de las Luces concluyó con la Revolución Francesa de 1789, pero no son pocos los que contemplan e interpretan la inquietud política y social de este periodo como causa desencadenante de la Revolución.

0.3. SISTEMA POLÍTICO DE LA ÉPOCA

Absolutismo, sistema político en el que se confiere todo el poder a un solo individuo o a un grupo.

El desarrollo del absolutismo moderno comenzó con el nacimiento de los Estados nacionales europeos hacia el final del siglo XV y se prolongó durante más de 200 años. El mejor ejemplo se encuentra, quizá, en el reinado de Luis XIV de Francia (1643–1715). Su declaración "L'Etat, c'est moi" ("El Estado soy yo") resume con precisión el concepto del derecho divino de los reyes. Una serie de revoluciones que comenzó en Inglaterra (1688) fue forzando poco a poco a los monarcas de Europa a entregar su poder a los gobiernos parlamentarios.

En la historia de España pueden distinguirse dos clases de absolutismo; el primero, a imagen del que rigiera durante siglos en otros países europeos, se fundamentó en la concepción presidencialista del poder; el segundo, que marca una línea divisoria en el ámbito sociopolítico, se mostró permeable, a partir del siglo XVIII, a las ideas de los pensadores ilustrados y adoptó modos políticos paternalistas que fueron llamados despóticos.

• PINTURA BARROCA EN ESPAÑA

La temprana aparición del naturalismo barroco en España estuvo motivada por la influencia de Italia y, sobre todo, por la importancia política de la Iglesia católica.

Francisco de Zurbarán estaba afincado en Sevilla desde 1629 y nadie como él supo representar con más sencillez el fervor religioso de la vida monástica contrarreformista. Los volúmenes simples, la sencillez compositiva y el tenebrismo, caracterizado por los fuertes contrastes de luz y sombra, definen el estilo que no cambiará hasta los últimos años de su vida, cuando la influencia de Bartolomé Esteban Murillo le lleve a experimentar con una pincelada más suelta y ligera y un uso más vaporoso de los colores. Diego Velázquez, el pintor más importante del barroco español, se moverá entre el naturalismo de la primera mitad del siglo XVII y el barroquismo de la segunda. De su etapa juvenil en Sevilla sobresalen obras como *la Vieja friendo huevos* 1618, y *la Adoración de los Magos* 1619. En 1623 se trasladó a Madrid como pintor de corte de Felipe IV, cargo que ocupará ya toda su vida. Sus series de retratos reales culminaron con *Las Meninas* 1656, retrato colectivo de las infantas, las meninas y otros personajes de la corte, en el que aparece también el propio pintor. Maestro en el tratamiento de los volúmenes, la forma y el color, y pionero de la perspectiva aérea y las grandes pinceladas, Velázquez destacó también por sus cuadros de tema histórico, como *La rendición de Breda* (*Las lanzas*, 1635) y mitológico, con obras como *La fragua de Vulcano* 1630, y *la Venus del espejo* 1650.

Contemporáneo de Velázquez fue el granadino Alonso Cano, escultor, arquitecto y pintor célebre por sus delicadas representaciones del cuerpo humano, como muestra el *Descenso al limbo* 1650, uno de los pocos ejemplos de desnudo en el barroco español. Murillo, pintor sevillano algo más joven que Velázquez, fue el maestro de la gracia y delicadeza femenina, encarnando un tipo de devoción plenamente sentimental que evidencian sus representaciones del Niño Jesús y la Inmaculada Concepción. La última fase del barroco sevillano tiene en Juan de Valdés Leal a su mejor representante. Entre sus obras destacan los dos *Jeroglíficos de las postrimerías* 1672, del hospital de la Caridad de Sevilla, escalofriantes pinturas de esqueletos y cuerpos putrefactos plenas de morbidez y exacerbado realismo. En Madrid, la última generación de pintores barrocos

incluye a artistas como Francisco Rizzi, Juan Carreño de Miranda y Claudio Coello, cultivadores de un estilo decorativo de clara influencia italiana.

• ESCULTURA BARROCA EN ESPAÑA

El arte italiano apenas tuvo influencia sobre la escultura barroca española, inclinada, esencialmente, a la tradicional talla en madera policromada. El realismo y la intensa preocupación por el detalle, puestos al servicio del fervor religioso contrarreformista, son sus características fundamentales; las figuras generalmente se pintan (policromía) e incluso a veces llegan a emplearse ojos de cristal, vestimentas auténticas y pelo natural. Entre los trabajos más destacados de escultura barroca española se encuentran los retablos para los altares de las iglesias, algunos de ellos de considerable tamaño y riqueza, realizados por equipos de escultores y arquitectos. Los principales escultores fueron Gregorio Fernández, máximo exponente de la escuela castellana, con impresionantes tallas de Inmaculadas, Piedades y Cristos yacentes; y los representantes de la escuela andaluza, en especial Juan Martínez Montañés, Pedro de Mena, Juan de Mesa y Alonso Cano. Estos últimos repartieron entre Sevilla y Granada buena parte de sus Cristos crucificados, Inmaculadas, santos y otros temas típicos de los pasos procesionales, para los que iban destinadas muchas de estas imágenes cargadas de realismo, expresividad y fervor religioso.

• ARQUITECTURA BARROCA EN ESPAÑA

La sobria austeridad geométrica impuesta por Juan de Herrera en el monasterio de El Escorial se mantuvo en la arquitectura barroca española de la primera mitad del siglo XVII. Los ideales contrarreformistas y el espíritu de la casa de Austria facilitaron la pervivencia de este modelo arquitectónico, tal como se aprecia, por ejemplo, en las construcciones de Juan Gómez de Mora. El gusto por formas cada vez más ricas lleva, a partir de mediados de siglo, a eliminar los vestigios herrerianos, enriqueciendo la decoración con múltiples elementos naturalistas localizados en los vanos de las fachadas. La iglesia de Santa María la Real de Montserrat, de Sebastián Herrera Barnuevo, y la fachada de la catedral de Granada, de Alonso Cano, son buenas muestras de ello. Ya en el siglo XVIII la riqueza y fantasía decorativas alcanzan su apogeo con las construcciones de la familia Churriguera, especialmente en Madrid y Salamanca, así como también en la obra de arquitectos como el madrileño Pedro de Ribera y el gallego Fernando Casas Novoa, autor de la fachada del Obradoiro de la catedral de Santiago de Compostela.

• LITERATURA BARROCA

La retórica barroca puede sintetizarse en la coexistencia de dos corrientes: el conceptismo y el culteranismo. Aunque generalmente suele afirmarse que se trata de dos estilos opuestos, lo cierto es que los dos buscan la complicación formal. El culteranismo intensifica los elementos sensoriales preocupado por el preciosismo y la artificiosidad formal a través de la metáfora, la adjetivación, el hipérbaton forzado o los efectos rítmicos y musicales del lenguaje; a esta tendencia pertenecen Luis de Góngora y Pedro Soto de Rojas. La crítica señala como ejemplo más significativo del culteranismo la *Fábula de Polifemo* y *Galatea* de Góngora.

El conceptismo debe su nombre a los *Conceptos espirituales* (1600–1612) de Alonso de Ledesma. Su juego formal se basa en la condensación expresiva y para ello se sirve de la polisemia, las elipsis, las oposiciones de contrarios o antítesis, las paradojas, todo lo que exija una agudeza conceptual y cuenta entre sus principales representantes a Francisco de Quevedo, Luis Vélez de Guevara y su *El diablo cojuelo*, la prosa de tipo moralista y satírico de Baltasar Gracián y autores de empresas o emblemas como Diego de Saavedra Fajardo (1584–1648). En teatro, sobresale Pedro Calderón de la Barca, especialmente por *La vida es sueño* y *El gran teatro del mundo*, donde se entrelazan concepto y juego verbal. El tema del sueño y la duda sobre los límites entre apariencia y realidad permiten aproximar a Calderón con el dramaturgo inglés William Shakespeare. El conceptismo valora laconismo, por eso, a veces, se ha confundido con claridad estilística y precisión, algo de lo que carece por completo, como puede verse en la frase de Gracián característica de este estilo: Lo bueno si breve, dos veces bueno, que como se ve es ingeniosa pero ni precisa ni clara.

Desde el punto de vista estético, sobresalen la búsqueda de la novedad y de la sorpresa; el gusto por la dificultad, vinculada con la idea de que si nada es estable, todo debe ser descifrado; la tendencia al artificio y al *ingenio*; la noción de que en lo inacabado reside el supremo ideal de una obra artística. La búsqueda de la novedad y de lo extraño explica la admiración del barroco por pintores flamencos como El Bosco, Arcimboldo y Brueghel el Viejo: así lo demuestran, entre otros textos, los *Sueños* del escritor español Francisco de Quevedo.

Entre los autores del barroco hispanoamericano, destacaron (el Inca) Garcilaso de la Vega (1539–1616) en Perú; Sor Juana Inés de la Cruz, sobre todo por su *Primero Sueño* (de clara influencia gongorina por su audacia formal) y *El divino Narciso* (cuyo antecedente es *Eco y Narciso*, del dramaturgo español Pedro Calderón de la Barca), y Fernando de Alva Ixtlilxóchitl, autor de una *Historia chichimeca* y traductor de poesía náhuatl en México; Martín del Barco Centenera (*La Argentina y Conquista del Río de la Plata*), extremeño que vivió más de veinte años en América; Pedro de Oña y *Arauco domado* en Chile; el canario Silvestre de Balboa y *Espejo de paciencia* en Cuba, y Hernando Domínguez Camargo, a quien el poeta Gerardo Diego cita en su *Antología poética en honor de Góngora*, y que vivió en Colombia.

EL BARROCO

Música Barroca, estilo musical que se desarrolló en Europa aproximadamente entre los años 1600 y 1750, delimitada cronológicamente por la publicación de la primera ópera en 1600 y la muerte del gran Johann Sebastian Bach en 1750.

En este período surge el llamado humanismo en donde ahora la música seguiría al texto ya que este último se consideraba como una expresión del hombre. Esto se logró con la presencia de una sola voz con acompañamientos que no la opacaban. Una de las formas básicas del estilo barroco fue el baso continuo que era una base armónica que se presentaba durante toda la pieza, es decir, estructuras bien definidas en las que se hacen grupos de notas que se van combinando entre ellas.

. Si la música entre estas dos fechas tiene rasgos comunes, el comienzo de este periodo está marcado por unas innovaciones estilísticas y técnicas que permitieron la creación del nuevo género de la ópera. El final del periodo se caracteriza por la aparición de elementos del clasicismo en la música instrumental y en la ópera. Musicalmente se considera como uno de los periodos históricos más revolucionarios de la historia. Desde la perspectiva de la simetría y el equilibrio clásicos, la música del periodo fue considerada por algunos autores como demasiado exuberante y algo grotesca. El desarrollo musical del barroco puede describirse en tres fases, barroco primitivo, medio y tardío, que coinciden, más o menos, con periodos de 50 años.

1.1. CARACTERÍSTICAS ARTÍSTICAS:

El aspecto artístico reflejó fielmente las características sociales de la época. Algunos aspectos detallados de las características en el arte, fueron:

- Abundancia (en cierto término exagerada) de elementos decorativos.
- Explotación y agudización de los contrastes.
- Imitación de la naturaleza.
- Propensión a lo trascendental, a lo solemne y a lo magnífico.

Estas características fueron comunes a casi todas las naciones, pero a pesar de ello, cada una de ellas desarrolló su aspecto artístico dependiendo de su estructura social y su organización política y religiosa, instituciones que ejercieron gran influencia en el desarrollo del arte.

1.2. CARACTERÍSTICAS MUSICALES:

Una característica importante fue que los detalles del arte en el barroco no se aplicaron a la música. Se buscó en un principio desechar las complicadas líneas melódicas de la polifonía renacentista para dar lugar a la homofonía (la polifonía recuperará más tarde con Bach todo el esplendor que la ha caracterizado), dando de ésta manera más fortaleza y protagonismo al texto, pues la música giraba en torno a una sola melodía bien formada y acompañada por acordes, para que fuera "entendible" el texto. Esto debido en gran parte a la corriente humanista. En el acompañamiento, se ideó un sistema de anotación conocido como el *bajo continuo* también llamado *basso continuo*. Era un sistema de acompañamiento musical, usualmente escrita para teclado (dado que casi todo acompañamiento en la música barroca era con órgano o clavecín) arpa, laúd chelo, viola da gamba o fagot, que consistía en una línea melódica del bajo, escrita por el compositor con unas cifras escritas debajo de las notas del bajo que indicaban los acordes apropiados para las armonías exigidas. De allí el origen del término casi sinónimo de bajo cifrado.

Otros hechos importantes del barroco musical fue el nacimiento del género operístico, la improvisación y las primeras formas instrumentales.

• EL BARROCO PRIMITIVO

Una comunidad musical y literaria, la camerata fiorentina o di Bardi, desarrolló la ópera durante la última década del siglo XVI a modo de drama musical cantado en su totalidad. La intención de la camerata era recrear el poder que tenía el drama clásico griego para conmover, utilizando la música para dar fuerza a las cualidades comunicativas de la voz humana.

La primera ópera completa en sentido moderno que se conoce es *Euridice* (1600) de Jacopo Peri y Giulio Caccini. Se tuvieron que desarrollar nuevas formas y técnicas para brindar un medio musical al arte vocal solista, especialmente con la creación de un estilo refinado de canción acompañada, o monodia. Ello requirió, a su vez, el desarrollo de medios adecuados y flexibles para acompañar a los solistas. En este terreno, el bajo continuo tuvo una gran importancia. El acompañamiento del bajo cifrado, que implicaba la realización improvisada de una estructura determinada de acordes, se convirtió no sólo en una práctica útil de interpretación, sino también en un procedimiento que moldeó las actitudes de la composición musical durante el siguiente siglo y medio. Ello alentó un estilo compositivo basado en la melodía y en el bajo, y a la generación de melodías sobre estructuras básicamente armónicas. Esta influencia, en combinación con el deseo de profundizar en el poder expresivo de la voz solista, alejó la mirada de las formas musicales basadas en el contrapunto y la imitación, aunque algunas técnicas inspiradas en estos rasgos sobrevivirían y florecerían en otros contextos, especialmente en la música religiosa litúrgica y en la música para teclado.

La ópera pudo haberse quedado en un experimento aislado. Fue creada como entretenimiento caro y ocasional de la corte, que implicaba unos decorados elaborados e incluía escenografías con grandes perspectivas y efectos teatrales muy laboriosos, así como la participación de muchos músicos. Ésta es la razón por la que uno de los factores críticos para el desarrollo del género fue el establecimiento en Venecia de teatros de ópera permanentes, bajo el mecenazgo de las familias venecianas más adineradas, pero accesibles para un amplio público. También fue importante la contribución de Claudio Monteverdi, quien desarrolló la ópera hasta convertirla en un género artísticamente coherente. Se caracterizaba por una poderosa entonación dramática duplicada por efectos orquestales sorprendentes. Sin embargo, el estilo barroco primitivo renunció a las texturas imitativas y descripciones anecdóticas del anterior estilo de los madrigales, concentrándose, en lugar de ello, en utilizar la música en un sentido más amplio para intensificar la pasión o emociones expresados por el cantante.

En la última década del siglo XVI ya se habían sentado las bases para la ópera. Otro acontecimiento importante de la década fue la publicación de las *Sacrae symphoniae* de Giovanni Gabrieli en Venecia, en 1597, que dividía los grandes conjuntos en grupos que podían contraponerse y combinarse de varias maneras.

Este principio de orquestación, al que siguió un modelo coral conocido como *cori spezzati*, fue consecuencia directa de las posibilidades que brindaban las galerías separadas de la iglesia de San Marcos. La aplicación de esta idea a la música instrumental tuvo una gran influencia cuando los compositores del barroco dispusieron de grandes medios. En este primer barroco conviene señalar a los españoles Aguilera de Heredia, Juan Bautista Comes y Francisco Correa de Arauxo. En América Latina destacan en México los músicos Hernando Franco y Juan de Lianas.

Un fenómeno sin semejanza en Sudamérica es la producción musical asociada a las reducciones jesuíticas. Su dispersión por la geografía americana fue un obstáculo para la conservación y conocimiento de esta música, pero los guaraníes, los chiquitos y los mojos se la apropiaron y se esforzaron en perpetuarla por tradición oral.

• EL BARROCO MEDIO

A mediados del siglo XVII, el centro de innovación se trasladó de Italia a Francia, donde Jean-Baptiste Lully, un italiano expatriado, desarrolló un nuevo tipo de ópera en consonancia con la grandilocuencia de la corte francesa. Mientras que la ópera italiana puso en un papel cada vez más destacado al cantante solista, la ópera francesa enfatizaba elementos de la danza derivados de la tradición anterior del ballet de corte, del coro y de los efectos escénicos espectaculares. Se desarrolló un estilo musical melódico para los solistas, a la vez claro y elegante, adaptado a los textos franceses, en contraste con la creciente producción de líneas melódicas que acompañaron el auge del virtuosismo vocal en Italia. Sin embargo, tanto los estilos operísticos de Italia como de Francia distinguían entre los recitativos (episodios conversacionales relativamente veloces que llevaban el peso de la trama argumental) y las extensas arias, que relajaban las tensiones emocionales de los personajes individuales. Durante el siglo XVII, la comunicación de las emociones más significativas pasó poco a poco del recitativo al aria, especialmente en Italia.

Lully, al convertir a los músicos de cuerda de la corte francesa en un conjunto bien armonizado para acompañar las óperas, sentó también las bases de la orquesta moderna. En la segunda mitad del siglo XVII el oboe se había asentado en Francia como un instrumento musical aceptable, mientras que en Italia los mejores trompetistas también refinaron su estilo hasta el punto de que podían interpretar sonatas acompañándose por instrumentos de cuerda. Los oboes y las trompetas (así como también los fagots) encontraron un lugar de expresión artística en el conjunto orquestal, aunque mantuvieron sus funciones originales como instrumentos para tocar al aire libre o de carácter militar. Con la evolución de la música para cuerda en la segunda mitad del siglo XVII, la supremacía pasó a Italia, donde a la edad dorada en la fabricación de instrumentos como el violín por parte de *luthiers* como los Amati, Antonio Stradivarius y la familia Guarneri, siguió el desarrollo de un estilo de composición instrumental suave por parte de compositores como Giuseppe Torelli y Tommaso Vitali, cuyas composiciones convirtieron el concierto para orquesta de cuerdas y la sonata a trío para gran conjunto, en los géneros instrumentales más importantes. A medida que el aria de ópera italiana crecía en longitud y elaboración, también lo hacían las sonatas y conciertos de los compositores italianos, quienes, poco a poco, ampliaron el alcance de los movimientos individuales, superponiéndolos en una sucesión de secciones cortas y contrapuestas que se harían características de las primitivas obras de tipo sonata. La difusión del nuevo estilo instrumental italiano fue rápida e importante, en parte gracias a la emigración de los músicos italianos y en parte gracias a un mercado propicio de conciertos y sonatas que circulaban ya en las imprentas: Venecia, Amsterdam y luego Londres se convirtieron en los principales centros de publicación de música. La popularidad de las composiciones italianas llevaron al establecimiento de una terminología musical y una dinámica en italiano que sirvió de lenguaje común para los músicos de toda Europa.

A finales del periodo del barroco medio se hizo evidente cierto aire internacional en la música europea. Se mantuvieron los contrastes entre los estilos italiano y francés, aunque este epíteto ya no asegurara la procedencia. Por ejemplo, la llamada 'obertura francesa' se convirtió en preludio orquestal opcional de las óperas italianas. Compositores que trabajaban en Alemania y Austria, como Georg Muffat o Johann Kusser, mostraron cierto entusiasmo por el estilo francés, mientras que los estilos vocal y orquestal italianos

influyeron en el desarrollo de la cantata de iglesia alemana. Resulta difícil identificar en esta etapa un estilo musical específicamente 'alemán', pero la lengua germana daba un tinte característico de inflexión a las líneas vocales. Los corales (melodías de himnos) que se habían convertido en parte inseparable de la cultura de la Reforma, dotaron a los autores alemanes de un recurso característico de composición, tanto en las cantatas de iglesia como en la música para órgano. Alemania que tuvo en Heinrich Schütz el principal compositor de la primera mitad del siglo XVII, sufrió las terribles condiciones de la guerra de los Treinta Años, que inevitablemente atenuaron el desarrollo cultural de esa época. Cuando volvió a reinar la confianza, al término de tan agitados tiempos, las cortes y ciudades alemanas establecieron sus propias casas de ópera, italianizadas en sus ideales, pero a menudo con tradiciones locales sobre la ejecución musical. Se sabe que algunos personajes cantaban en alemán, mientras que otros hacían interpretaciones de la misma ópera en italiano. También podía suceder que los recitativos estuvieran en alemán y las arias más importantes en italiano. El mantenimiento de una casa de ópera, en una corte incluso modesta, conllevaba el empleo de músicos, pero éstos podían participar asimismo en otras actividades, como actuar en la capilla de la corte y en conciertos de cámara para deleite del señor. A menudo podía tratarse de una sonata a trío de solistas muy bien pagados una pareja de violines, un chelo o una viola da gamba (generalmente músicos italianos o franceses), y un maestro de capilla o de conciertos (*Kapellmeister* o *Konzertmeister*) que podía tocar el teclado o ser un destacado violinista al que rodeaba un séquito de intérpretes menos relevantes.

El género del oratorio floreció en la Italia del siglo XVII en paralelo a la ópera, utilizando las mismas formas y estilos musicales técnicos que para la presentación de relatos sagrados, aunque a menudo interpretados sin los recursos de una puesta en escena teatral completa. Otro género relacionado con la ópera era la cantata de cámara, que reflejaba las características estilísticas y formales de la música de las óperas italianas y francesas. Algunas de las cantatas eran, en efecto, escenas operísticas en miniatura, pero otras eran, en esencia, montajes musicales con una poesía lírica más íntima.

El compositor más destacado del periodo del barroco medio fue el inglés Henry Purcell, cuya carrera musical es una especie de extracto de sucesivas influencias de estilos nacionales. A pesar de haber crecido como miembro del coro de la Capilla Real durante la década de 1670, su obra manifiesta una clara influencia francesa que siguió a la Restauración y al retorno del rey Carlos II desde su exilio en Francia. La introducción de los anthems (himnos) y servicios en la Capilla Real acompañados por un conjunto de cámara formado por músicos de cuerdas, fue una manifestación temprana de esta influencia francesa. Anteriormente, pero en el mismo siglo, los avances musicales en Italia llegaron a tener una influencia mayor en la composición para voz de la música de la Capilla; pero los estilos y géneros antiguos demostraron una tenaz resistencia en Inglaterra, especialmente en la música de cámara, gracias al continuo desarrollo de fantasías contrapuntísticas de estilo renacentista para conjuntos de violas y de canciones para solista acompañado por laúd. Purcell fusionó las tradiciones inglesas heredadas con las influencias europeas más modernas, primero en sus himnos y odas para la corte y luego, al publicar una serie de sonatas a trío en 1683, imitando justamente a los más afamados maestros italianos. De hecho, Purcell componía en base a un contrapunto magistral y un sistema armónico propio, que alejaba a sus sonatas de ser meras imitaciones. Tan sólo tres años antes, Purcell había compuesto piezas en el antiguo género de la fantasía para violas. Pero su aceptación de la nueva y fluida música italiana (aunque fuera en una versión personal) fue repentina. Purcell murió a la edad de 36 años en 1695. Durante sus últimos diez años de vida, las circunstancias de la corte le impidieron seguir progresando en su primera área de actividad que fue la música religiosa, por lo que puso una creciente atención en escribir música para las producciones de los teatros de Londres.

En España, durante el periodo del barroco intermedio destacó el organista y compositor Juan Cabanieles y el tratadista y compositor Gaspar Sanz. En México hay que resaltar la figura del maestro organista Manuel de Sumaya y en Perú a Tomás de Torrejón y Velasco, que compuso la que es considerada primera ópera del nuevo mundo: *La púrpura de la rosa*, con libreto de Calderón de la Barca.

• EL BARROCO TARDÍO

Mientras que durante la vida de Purcell el violín logró desplazar a la viola como principal instrumento de cuerda del registro agudo, las partes más graves de la cuerda fueron ocupadas por instrumentos de la familia de la viola. Tardó un tiempo hasta que la orquesta de cuerda moderna, incluidos los chelos y los contrabajos, llegó a las Islas Británicas. Pero las guerras continentales de Europa hicieron que los instrumentistas europeos más refinados desembarcaran en las islas durante la primera década del siglo XVIII. Su presencia fue uno de los factores que permitieron la creación de una orquesta completa y puesta al día que acompañara a una compañía de ópera italiana que poco a poco se fue estableciendo en Londres durante dicha década. Por entonces la música italiana había dado nuevos pasos hacia estilos aún más amplios y grandiosos, tanto en el terreno de la ópera como en el instrumental. En las manos de Alessandro Scarlatti y Giovanni Bononcini, la ópera italiana experimentó una expansión expresiva que correspondía al virtuosismo de la nueva generación de brillantes cantantes-actores. El siglo XVIII se vio engalanado con estrellas como los *castrati* Nicolini, Senesino y Farinelli, pero también había grandes voces femeninas, excepto en Roma, donde, aunque la ópera estaba ya permitida, los papeles femeninos eran interpretados por hombres debido a la prohibición papal que impedía a las mujeres actuar sobre un escenario. También el libreto llegó en el siglo XVIII a un elevado nivel de calidad intelectual y poética en la obra de Pietro Metastasio, que trabajaba en Italia y en la corte imperial de Viena. Si bien se cultivaban, en cierta medida, algunos estilos particulares en los diferentes centros de ópera, los compositores y solistas más sobresalientes de ópera italiana se trasladaban por toda Europa.

En la música instrumental la reputación de Arcangelo Corelli, que trabajaba en Roma como violinista, director de orquesta y compositor, pronto se extendió por toda Europa durante las últimas dos décadas del siglo XVII. Sus *concerti grossi* adquirieron fama incluso antes de su publicación como Opus 6, un año antes de su muerte en 1713. Pronto se convirtieron en obras clásicas dentro del ámbito de un estilo dulce en la música para cuerda. Pero sus estructuras de varios movimientos y elegante estilo armónico resultaban algo anticuadas. El gusto imperante en el siglo XVIII prefirió los más vivos conciertos en tres movimientos del joven Antonio Vivaldi, el poco convencional cura pelirrojo y virtuoso del violín, cuya carrera musical abarca una considerable cantidad de óperas y música religiosa, así como de conciertos. A pesar de ello, las sonatas y conciertos de Corelli marcaron un hito histórico importante en la evolución del estilo musical, con su armonía dirigida a la cadencia y las progresiones del círculo de quintas. En esas obras, el dominio de las tonalidades mayores y menores (el sistema armónico conocido como tonalidad) reemplazó decididamente los modos y los diversos sistemas armónicos modales que habían caracterizado la música renacentista. Al mismo tiempo, los compositores del barroco tardío conservaron las prácticas modales más antiguas para emplearlas, en ocasiones, como parte de un repertorio de efectos en contraste con el sistema armónico mayor/menor imperante. Finalmente, el barroco musical se extendió por muy diversos lugares de la geografía europea, y así, por ejemplo, en la corte del elector de Sajonia puede encontrarse un músico tan bien dotado como Jan Dismar Zelenka.

Antonio Soler, discípulo de Scarlatti, fue el compositor español más importante del siglo XVIII. Dentro de su obra sobresalen sus casi 80 sonatas para clave. También en este periodo hay que mencionar al primer compositor de Cuba del cual se conserva su música: Esteban Salas y Castro; asimismo destaca en Sudamérica el venezolano José Antonio Caro de Boesi, autor de una misa llamada *El esclavo vendido*, que constituye una de las partituras de mayor valor de la música colonial. Surge también en este país el movimiento musical que ha sido llamado 'el milagro musical americano'.

El barroco tardío también fue testigo de logros sustanciales en la música para teclado. La tradición francesa de música para clavicordio, elegante y muy ornamentada, culminó con las obras de François Couperin, cuyo primer libro de *ordres* (suites) se publicó en 1713. Las suites de Couperin, tal como fueron publicadas, eran obras de varios movimientos que mezclaban piezas de carácter con géneros de la danza. Los compositores alemanes e ingleses produjeron suites de estilo francés que solían estructurarse según cuatro tipos de danza: alemanda, zarabanda, courante y giga. Durante el periodo del barroco floreció la industria de la construcción

de clavicordios, por lo que se produjeron distintos tipos de instrumentos de gran calidad a manos de fabricantes flamencos, holandeses, alemanes, franceses e italianos. El pianoforte fue creación casi fortuita de Bartolomeo Cristofori uno de los fabricantes de instrumentos de teclado más importantes de Italia en la década de 1680, pero no tuvo entidad propia hasta un siglo más tarde. El clavicordio y el órgano eran entonces los principales instrumentos de teclado. El clavicordio era considerado tanto instrumento de cámara como de práctica, especialmente en Alemania. En las manos de constructores como Schnitger y Father Smith en el norte de Europa, y de Gottfried Silbermann en Sajonia, el órgano alcanzó su máximo desarrollo en los periodos del barroco medio y tardío. Los distintos gustos tonales, representados por estos fabricantes y por los constructores franceses de órganos de la época, quedan reflejados en la música para órgano de compositores como Dietrich Buxtehude, William Croft, Johann Pachelbel y Louis Marchand. La forma sonata de movimiento único binario para clavicordio fue desarrollada como el principal género para teclado por Domenico Scarlatti, hijo de Alessandro, cuyos años de madurez transcurrieron al servicio de la corte española.

Sin embargo, nuestra percepción del barroco tardío está influida por otros dos compositores que nacieron en 1685, el mismo año que Domenico Scarlatti: Johann Sebastian Bach y Georg Friedrich Händel. Aunque ambos alcanzaron la fama entre sus contemporáneos como intérpretes de teclado, su significado para nosotros es más amplio. Ambos abarcaron prácticamente todos los géneros musicales significativos del periodo, y sus músicas son el compendio de las tendencias estilísticas del barroco tardío. En ambos casos trabajaron para conseguir una síntesis individual propias de sus carreras y de sus personalidades creativas. En cierto aspecto, cada uno de ellos representa un modelo diferente de músico típico del barroco. Bach era el *Kapellmeister* alemán que trabajaba para la corte o la ciudad, y Händel el compositor que se basaba en el teatro. Profesionalmente fueron un cúmulo de excelencias: quizá no haya habido otra época en la cual las figuras principales estuvieran más dotadas de talento, competencia técnica y voluntad innovadora que en el periodo del barroco. Bach fusionó en sus cantatas para iglesia y su música de la Pasión, el estilo vocal italianizante con el enfoque alemán, serio y adusto. Sus suites para teclado muestran una unión igual de efectiva con el estilo francés. A la vez que trabajaba claramente dentro de la tradición del bajo continuo, la fascinación de Bach por las posibilidades intelectuales y emocionales de la fuga y la imitación, introdujeron una nueva dimensión en la música del periodo del barroco tardío.

La música original de Händel estaba orientada principalmente hacia la ópera italiana. Fue este género el que le sacó de su Alemania natal, para llevarlo primero a Italia y luego a Londres. Después de una importante carrera en esta última ciudad con óperas italianas, época en la que produjo las obras más sorprendentes del género durante el barroco tardío, elaboró un nuevo tipo de oratorio inglés para ser representado en los teatros. Hasta cierto punto, esta innovación le fue impuesta por el gusto musical de Londres, pero le dio la oportunidad de combinar su buen hacer como escritor de arias, con el poderoso estilo de escritura para coro que con anterioridad había utilizado en su música religiosa. Como compositores Bach y Händel son el modelo supremo del barroco tardío. Bach murió en 1750 y la carrera de Händel se truncó definitivamente cuando le sobrevino la ceguera, después de haber finalizado su oratorio *Jeptha* en 1751. En la música del último Händel se pueden encontrar las pistas de nuevos estilos melódicos y armónicos que fructificarían en el posterior periodo del clasicismo.

1.6. COMPOSITORES

1.6.1 ITALIA

Una de las naciones más importantes en el barroco, tanto en el arte como en la música. Los compositores más importantes de la época fueron:

Claudio Monteverdi (1567 – 1643): Fue el gran maestro de la ópera florentina. Su obra *L'Orfeo* (1607) marcó un hito en la historia operística. También compuso otras óperas (*Arianna*, 1608; *La Coronación de*

Popea; 1641, etc.), salmos, motetes y madrigales.

Tomaso Albinoni (1671 – 1750): Violinista y compositor veneciano. Compuso obras instrumentales y numerosas óperas que se conservan incompletas. Bach utilizó algunos de sus temas.

Arcangelo Corelli (1653 – 1713): Compositor y violinista. Principal representante del *Concerto Grosso*. Compuso cinco colecciones de sonatas para iglesia y cámara (1681 – 1700) y una de *concerti grossi* (1714). **Francesco Geminiani (1687 – 1762):** Violinista y compositor italiano. Autor de sonatas para violín y clavecín de *concerti grossi* y de un método sobre técnica violinística (*El Arte de Tocar el Violín*, 1731). Vivió y enseñó muchos años en Dublín y Londres.

Alessandro Scarlatti, (1659–1725), compositor italiano. Fue uno de los creadores del estilo napolitano de ópera que predominó durante el siglo XVIII. Nació en Palermo, Sicilia. Se conservan unas 70 óperas de Scarlatti y 600 cantatas. Es conmovedor su *Stabat Mater* para dos voces.

Domenico Scarlatti (1685 – 1757): Organista, clavecinista y compositor. Compuso más de quinientas sonatas para clave, óperas y cantatas. Sobresalió por su virtuosismo en el teclado.

Alessandro Stradella (1642 – 1682): Compositor y cantante, uno de los máximos exponentes de la escuela napolitana. Contribuyó a la evolución del aria, el oratorio y la cantata. *San Juan Bautista* (1675, oratorio), *Doriclea* (1677, ópera).

Antonio Vivaldi (1678 – 1741): Compositor y violinista, de la escuela barroca veneciana. Se ordenó sacerdote (1703), si bien tuvo que renunciar al ejercicio de su ministerio, y fue profesor de violín en el Hospital de la Piedad. Junto con Corelli, fue el más importante representante del *concerto grosso*. Verdadero creador del concierto para solista. Intérprete virtuoso (considerado el precursor de Paganini!) autor brillante y colorista (dominio del contrapunto, exhuberancia armónica), realmente un personaje anticipado del Romanticismo. Compuso más de 470 conciertos, unas 45 óperas, unas 75 sonatas, etc. Sobresalen sus *Concerti Grossi*, en especial *Las Cuatro Estaciones*, incluidos en *El Fundamento de la Armonía y la Invención* (1725). Definitivamente es mi compositor favorito.

1.6.2 FRANCIA

François Couperin (1668 – 1733): Fue junto con el Italiano Scarlatti, uno de los más grandes clavecinistas de la historia. Fue llamado *Couperin el Grande*. Autor de un método didáctico (*El Arte de Tocar el Clavecín*, 1716) y de numerosas composiciones (obras para clavecín, corales, sonatas, danzas, etc.).

Jean-Baptiste Lully (1632 –1687): Compositor francés de origen italiano. Fue el creador de la ópera francesa. *Cadmo y Hermione* (1673), *Rolando* (1685), *Armida* (1686) fueron algunos de sus trabajos operísticos.

Jean-Philipp Rameau (1683 – 1764): Compositor renovador de la ópera francesa clásica. Conocido organista y autor de piezas para clave, debutó en el género operístico en plena madurez, con *Hipóclito y Aricia* (1733); del resto de su producción, caracterizada por la riqueza orquestal y la intensidad expresiva, se destacan *Las Indias Galantes* (1735) y *Cástor y Pólux* (1737). Intervino en la "querrela de los bufones", a favor de la tradición, y dejó escrita una importante obra teórica (*Tratado de la Armonía Reducida a sus Principios Naturales*, 1722)

1.6.3 INGLATERRA

Henry Purcell (1659 – 1695): Fue miembro de una familia de músicos de la corte. Se mantuvo dentro de la tradición contrapuntística, aunque dando más realce en sus obras a la melodía. Considerado como el iniciador

de la ópera inglesa con su *Didos y Eneas* (1690), también escribió cantatas, odas, sonatas, y suites instrumentales.

1.6.4 ALEMANIA

Alemania fue la cuna de los más grandes compositores barrocos: JS Bach, GF Haendel y GP Telemann.

Johann Sebastian Bach (1685 – 1750): Organista y compositor. El más célebre de la familia (y de toda la historia de la música :). Fue músico de la corte, organista en Weimar y maestro de capilla en Leipzig. Gran renovador, elevó la fuga a su máxima expresión, extrayendo de ella todas las posibilidades contrapuntísticas. De su vasta obra cabe destacar numerosos preludios, toccatas, suites, sonatas, partitas, corales: *El Clave bien Temperado*, los *Conciertos de Brandemburgo*, el *Magnificat*, la *Pasión según san Mateo*, el *Arte de la Fuga*.. Personalmente, es uno de mis compositores favoritos.

Georg Friederich Haendel (1685 – 1759): Clasificamos a Haendel entre los compositores alemanes por su nacimiento, pero por su obra, lo deberíamos incluir entre los italianos o los ingleses. En su vasta producción sobresalen óperas (*Agripina*, 1709; *El Pastor Fiel*, 1714) y, sobre todo, los oratorios, más dramáticos que religiosos (*El Mesías*, 1742; *Judas Macabeo*, 1745).

Johann Pachelbel (1653 – 1706): Compositor y organista alemán. Fue considerado el precursor de Bach. Su obra, ecléctica y exenta de artificios, comprende cantatas, motetes, fugas, suites, corales. Una obra importante fue *Divertimento Musical* (1691).

Georg Philipp Telemann (1681 – 1767): Fue maestro de capilla en Hamburgo. Al igual que Bach, combinó elementos alemanes, italianos y franceses, representando la síntesis entre la escuela contrapuntística y el estilo armónico. Dejó una extensa producción, tanto de música religiosa como profana.

Sylvius Leopold Weiss (1686 – 1750): Fue el principal compositor para laúd de la escuela del Barroco Tardío. Su extenso número de trabajos que hoy día se conserva es una fértil fuente para guitarristas.

• ESPAÑA

Juan Bautista Cabanilles, (1644–1712), compositor y organista español, considerado el mejor intérprete de este instrumento del siglo XVIII. Nació en Algemés (Valencia). Compuso numerosísimas obras entre tientos, pasacalles, toccatas y gallardas. Su escasa pero bellísima obra vocal está formada por una misa, dos salmos y cinco canciones en texto castellano. Toda su obra está impregnada de frescura y fantasía. Entre 1927 y 1956 Higinio Anglés editó su obra completa.

Gaspar Sanz, (1640–1710), guitarrista y compositor nacido en Calanda (Teruel). Se graduó en teología en Salamanca. En 1674 publicó en Zaragoza una importante obra titulada *Instrucción de música para la guitarra española y método desde sus primeros rudimentos hasta tañerla con destreza*, donde además de consejos técnicos para tocar este instrumento, aparece un interesante repertorio de canciones y danzas españolas. Con esta obra, Gaspar Sanz sentó las bases de la técnica de la guitarra clásica moderna.

Antonio Soler, (1729–1783), compositor español, principal sucesor del músico español de origen italiano Domenico Scarlatti. Nació en Olot, Gerona, y a los 6 años entró en la Escolanía de Montserrat donde se inició en los estudios musicales y de órgano. Entre sus más de 400 obras se encuentran composiciones religiosas y de teatro y piezas para órgano y clavicémbalo. Lo más importante de su obra son sus sonatas para clave. Sus más de 130 villancicos han sido transcritos en 12 volúmenes editados por la Sociedad Española de Musicología.

Correa de Arauxo, Francisco (1584?–1654?), compositor y organista español, publicó su obra magna, *Libro*

de tientos y discursos de música práctica y teórica de órgano, también conocida como *Facultad orgánica*, en Alcalá de Henares en 1626 La mayor parte de la obra se compone de 72 tientos (espacio de motetes instrumentales basados en la imitación).

2. LA SUITE

2.1. DEFINICIÓN

El vocablo francés suite que significa serie. Designa la reunión formando un todo de diversas piezas instrumentales, en su mayoría danzas, independientes entre si, pero combinadas para ejecutarse seguidas.

2.2. LA SUITE ANTIGUA

En los primeros tiempos la constituían exclusivamente canciones y danzas populares de la época medieval poco a poco fue evolucionando gracias, entre otras cosas, a la polifonía, a la reducción del número de piezas y a la introducción de algunas nuevas como la Obertura, el Aria, la Burlesca...

Algunas de estas piezas llegaron a tener tal categoría que se convirtieron en elementos básicos de la Suite. Fueron la *Allemanda*, la *Courante*, la *Zarabanda* y la *Giga*. Entre las cuatro danzas citadas se intercalaban cuando aquellas no formaban por si solas la Suite– los llamados *Intermedios*, que eran las demás piezas no consideradas esenciales y que por lo general estaban situadas entre la Zarabanda y la Giga, excepto si se trataba de una pieza destinada a servir de pórtico de la obra como la *Obertura*, el *Preámbulo* y similares.

En algunas Suites se encuentran dos piezas del mismo título (**Ej. Minué I y Minué II**) casi siempre la segunda esta en distinta tonalidad o modalidad que la primera, pero las dos piezas forman, en tal caso, una sola, lo cual deben ejecutarse sin interrupción y después de la segunda volver a la primera, sin hacer las repeticiones.

Por ultimo decir que todas las piezas de la Suite antigua, salvo raras excepciones, tenían forma binaria, se escribían en el mismo tono y el modo se cambiaba o no a voluntad.

2.3. PIEZAS CARACTERÍSTICAS DE LA SUITE ANTIGUA

2.3.1. Allemande.

En español Alemana o Alemanda. De compás cuaternario (a veces binario) simple. Su movimiento suele ser *Allegro moderato* o *moderato*. Tiene un característico comienzo anacrúsico. El diseño melódico a menudo suele ser una ininterrumpida sucesión de semicorcheas, generalmente sin un tema concreto.

2.3.2. Courante.

Voz francesa, españolizada. Ritmo ternario. Hubo Courantes rápidas y lentas aunque la danza primitiva de tal nombre era de movimiento vivo y fue destronando a aquellas otras que representaban un baile rápido en compás ternario. En su contexto rítmico se notan grandes diferencias, debido a la transformación que sufrió hasta llegar a ser una pieza instrumental. Las Coartas más antiguas presentan un comienzo anacrúsico, la prolongación del primer tiempo sobre el segundo mediante un puntillo y la unión del resto del compás mediante una sola figura. Pero otras Coartas tienen un constante fluir de figuras iguales.

2.3.4. Zarabanda.

Se le atribuye un origen español, que se remonta al S. XII. Está escrita en compás ternario simple. Su movimiento es pausado y de carácter noble. Es una melodía expresiva, formada por valores largos muchas veces sobrecargada de adornos. Frecuentes terminaciones femeninas.

2.3.5. Giga.

Es difícil determinar su procedencia, puesto que se le atribuye una procedencia inglesa o italiana pero no se puede afirmar. Su movimiento es vivo. Su compás, ternario simple o compuesto. Rítmicamente, fue uno de los rasgos característicos de las Gigas antiguas el que la primera de las tres notas estuviese prolongada por un puntillo, pero este ritmo se fue desdibujando hasta convertirse en tres figuras iguales. La sencilla estructura se enriqueció, al igual que las demás danzas, se enriqueció extraordinariamente al ser cultivada como pieza instrumental mediante la introducción de la escritura fugada y tal estilo se adoptó con tal éxito que se llegó a convertir en una característica propia.

2.3.6. Rondó.

En su origen era una danza francesa cantada en la cual la voz entonaba diversas Coplas a cada una de las cuales el coro contestaba con el Estribillo. El Estribillo era siempre el mismo pero las Coplas iban cambiando

convertido en una composición instrumental conservó las mismas características y hubo una época en que los compositores anotaban solo una vez, al principio de la composición, el Estribillo, de nominado por algunos Rondó. La tonalidad del estribillo era siempre la misma, pero la de las coplas era libre pero elegida de forma que el paso del estribillo a estas y viceversa fuera suave.

2.3.6. Loure

Danza muy antigua, de procedencia normanda . Movimiento moderado con tendencia a lento , y compás 3/4 ó 6/4.en su ritmo se encuentra frecuentemente la anacrusa de una corchea seguida de una negra , que conduce a una negra con puntillo.

2.3.7. Bourrée y Rigondó.

De procedencia francesa , escrita en compas binario simple. Su ritmo más característico es el comienzo con anacrusa de un cuarto de compas y final en el tercer cuarto . Pero no siempre se respeta este detalle.

2.3.8. Gavota

De procedencia francesa. Según Rousseau, las gavotas son frecuentemente alegres , pero

a veces también delicadas , expresivas y lentas. La gavota tal y como a llegado a nosotros, es de movimiento moderado, en compas alla breve 2/2 , sin valores muy cortos , y su comienzo más característico es el de la anacrusa de medio compás . Sus periodos o subperiodos van generalmente, desde la 3ª negra del compás en que comienza , hasta la 2ª de aquel en que termina

Después de la época de la Suite la Gavota ha subsistido como pieza independiente.

2.3.9. Pavana

La Pavana es una danza lenta, de origen muy antiguo, escrita en compás binario o cuaternario, que servía frecuentemente de introducción a otra rápida .

Mientras unos historiadores le asignan procedencia española, otros se la atribuyen italiana .

• 2.3.10. Gallarda

Danza francesa, en compás ternario simple. Se fueron desdibujando sus características , en beneficio de la

Courante, y más integrada en la Suite, se cultivó aparejada con la Pavana. A mediados del siglo XVII, desaparecieron ambas casi por completo.

2.3.11. Minué

Danza francesa cuyo origen no es popular sino cortesano , ya que lo bailaba la nobleza en los salones .

Su compás es ternario simple generalmente $\frac{3}{4}$. En su origen el movimiento era reposado ya que el objeto principal de la danza era expresar un saludo, con toda la gracia y elegancia de aquella epoca. Luego fue aligerandose hasta convertirse en bastante movido en el Minué de Sonata. En los Minués primitivos se comenzaba al dar el compás pero no tardo en aparecer la anacrusa de un tiempo, formandose la melodía en grupos de dos compases con terminación femenina en el segundo tiempo.

Los Minués antiguos eran claros de escritura pero en la época de Bach figuran muchas corcheas, combinadas con negras que marcan el ritmo ternario .

El Minué ha tenido vida propia y a sobrevivido a la Suite.

2.3.12. Passepied

Es una danza francesa.Su nombre significa, traducidopaso del pie. De compás $\frac{3}{4}$ ó $\frac{3}{8}$ y movimiento rápido. Es muy característico el comienzo ancrusico con una corchea .

2.3.13. Siciliana

Procedente de Sicilia. Compás $\frac{6}{8}$ ó $\frac{12}{8}$ y movimiento moderado. Muy corriente el ritmo corchea con puntillo, semicorchea y corchea.

2.3.14. Chacona Y Pasacalle

La Chacona y el Pasacalle deben ser tenidos en cuenta en dos aspectos: como tipos de la forma Variación y como danzas sin vasallaje a dicha forma.Hay quien les asignan origen español y otros origen italiano. La mayor parte están escritas en compás $\frac{3}{4}$ muy pausado como la Zarabanda, con la cual presentan relación. Sin embargo no faltan las escritas en compás binario o cuaternario ni las de movimiento animado.

2.3.14 Musette

Danza francesa , especie de Courante en movimiento moderado y de carácter pastoril , que tomó el nombre del instrumento mussete (cornamusa) , con el cual se ejecutaba en su origen.

2.3.15. Hornpipe

Danza antigua inglesa que tomó también su nombre de un instrumento típico, de la familia de los caramillos . Regularmente estaba escrita en $\frac{3}{4}$ ó $\frac{3}{2}$ a veces en $\frac{4}{4}$ y compasillo.

2.2.4. CONSTITUCIÓN DE LA SUITE MODERNA

La moderna Suite sólo conserva de la antigua el significado original del vocablo francés. En cuanto se refiere a estructura, estilo y demás de las piezas, es completamente libre. Podría decirse que los compositores se sirven de está denominación para titular la obras a las cuales a las cuales no les cuadraría la de Sonata ni las de Sinfonía.

Hay Suites modernas escritas ya como tales y, en cambio, otras constituidas por una selección de piezas extraídas de un Ballet, de unas ilustraciones musicales, etc.

3. ANALISIS DE LA OBRA

Suite nº3 de la Música Acuática de Händel

• HÄNDEL

Nació el 24 de febrero de 1685 en Halle, Alemania, en el seno de una familia sin tradición musical. No obstante, su talento se manifestó de tal manera que, antes de cumplir los diez años, comenzó a recibir, de un organista local, las únicas clases a las que asistió en toda su vida. Aunque su primer trabajo, a los 17 años, fue como organista de iglesia en Halle, sus gustos musicales no correspondían con ese cargo.

Cuando en 1792 Haydn escuchó en la abadía de Westminster el "Aleluya" de El Mesías de Haendel, se levantó entusiasmado y con él lo hicieron todos los demás oyentes; con lágrimas en los ojos exclamó: "Es el maestro de todos nosotros". Y Beethoven escribió en 1824: Haendel es el más grande compositor que jamás haya existido. Quisiera arrodillarme ante su tumba. Y bien es sabido que, después de componer la Novena Sinfonía, Beethoven proyectaba escribir grandes oratorios a la manera de Haendel. Por su parte, Mozart reorquestro al gusto de la época varios de los más famosos oratorios haendelianos, y en sus cartas no dejaba de reclamar a su padre que le enviara las seis fugas de Haendel. Haendel al mismo tiempo que estudiaba Derecho en la Universidad, empezó a ejercer la profesión de músico. Primero fue nombrado organista suplente de la catedral, pero al poco tiempo llegó al puesto de titular y desempeñó brillantemente los múltiples trabajos que aquel cargo entrañaba. Haendel siguió escribiendo música y haciendo que sus alumnos cantasen cada domingo sus composiciones. Por entonces gozaba ya de bastante fama.

3.2.1. Aprendiz En Hamburgo

Al poco tiempo de ser nombrado organista de la catedral de Halle, el compositor tomó una decisión sorprendente. Renunció a su puesto y se trasladó a vivir a Hamburgo, abandonando con ello una carrera segura y sin sobresaltos. Pero lo que parecía un capricho, tenía un sentido profundo: El joven músico decidía abandonar una carrera provinciana y monótona para ver mundo y aprender nuevas cosas en la ciudad musical más animada de toda Alemania. Sólo tenía dieciocho años. En Hamburgo Haendel trabajó de músico en la orquesta, un trabajo mucho más modesto que el que tenía en Halle, pero aprendió toda la estructura musical y operística que necesitaba. Gian Gastone de Médicis, hijo del gran duque de Toscana, hallándose de paso por Hamburgo, incitó a Haendel para que marchara a Italia diciéndole que podría aprender mucho de la música que allí se hacía.

3.2.2. Los años Italianos.

En 1706 Haendel emprendió el viaje hacia Italia. Se fue de Hamburgo como se había ido de Halle: sin consultar con nadie y casi sin decírselo ni a los amigos. Llegó a Florencia, pero no estuvo demasiado tiempo debido a la escasa actividad musical de la ciudad y marchó a Roma, donde lo encontramos en febrero de 1707. Fue en Roma, y en el palacio del Cardenal Ottoboni, donde se

celebró el famosísimo torneo entre Haendel y Domenico Scarlatti (hijo de Alessandro Scarlatti). Este último había nacido el mismo año que el sajón y era tenido por un gran concertista de teclado. Incitados y dirigidos por el cardenal Ottoboni, se enfrentaron en un certamen público. Fueron declarados de igual fuerza en el clave, pero Haendel resultó vencedor en el órgano. Desde entonces se tuvieron el respeto mutuo que es el fundamento de una amistad perdurable.

3.2.3. Breve interludio en Hannover

Los tres años que pasó en Italia culminaron en el triunfo veneciano. Habían sido años en que su personalidad humana y musical había adquirido una consistencia definitiva. Dominaba casi todos los estilos musicales existentes en aquella época y gozaba de un gran prestigio en Europa. Había llegado el momento de pensar en el futuro. Haendel se hizo cargo del puesto de maestro de capilla de Hannover el 16 de junio de 1710. El ambiente era favorable a la música, gracias a las huellas dejadas por Steffani, pero los tiempos de esplendor habían pasado. A los seis meses de llegar a Hannover, Haendel pidió un permiso de un año. Los comienzos en Londres.

Londres era una ciudad donde se desarrollaba por aquel entonces una agitada vida cultural. No existía la censura y se publicaban numerosos periódicos de varia índole; por ejemplo *The Daily Courant*, uno de los primeros diarios europeos, y también el célebre periódico de opinión *The Spectator*, dirigido por Joseph Addison. A su llegada a Londres, Haendel supo introducirse pronto en la Corte de la reina Ana, dedicada a la música y buena instrumentista. El destino quiso había querido que, al mismo tiempo que Haendel, desembarcase en Londres la famosa cantante Francesca Vanini-Boschi, elegante contralto. Haendel se dio a conocer sobre todo tocando la clave, en el que era un consumado experto. Pero Haendel no se quedó contento con solo tocar la clave en pequeños conciertos privados, y en poco tiempo estuvo lista su primera ópera londinense: *Rinaldo*. La obra se estrenó el 22 de febrero y obtuvo un enorme éxito; en aquel mismo año se representó quince veces, y sólo bajó del escenario cuando acabó la temporada.

3.2.4. Regreso a Alemania y asentamiento definitivo en Inglaterra.

Por el momento, sin embargo, Haendel tuvo que regresar a Alemania para cumplir con sus obligaciones de maestro de capilla de la Corte de Hannover. Tras el favor de concedido por el príncipe de Hannover, compuso un cierto número de obras instrumentales; la orquesta era muy buena y se dice que toda la corte sabía tocar la flauta. Además de componer obras se dedicaba a estudiar inglés; y el único significado era que estaba decidido a asentarse en las Islas Británicas y aguardaba la primera ocasión para llevar a cabo sus proyectos. En efecto, al año siguiente de encontrarse en Hannover pide permiso para ausentarse por segunda vez. Se lo conceden a condición de que vuelva al cabo de un tiempo razonable. Pero lo cierto es que nunca volvió a su puesto en Hannover, lo cual podía acarrear en aquel tiempo graves consecuencias para el desertor. Y en otoño de 1712 Haendel ya estaba en la ciudad del Támesis, y al año siguiente estreno una nueva ópera, *Teseo*, que fue todo un éxito. El músico seguía haciendo pequeños conciertos en casas de acaudaladas personalidades, pero el deseaba hacerse adoptar aún con más fuerza por los ingleses, y en homenaje a la reina Ana Estuardo escribió una Oda para su cumpleaños denominada *Birthay Ode for Queen Anne* primera obra suya escrita sobre un texto inglés. Esta obra gustó a la destinataria, y le dijo al compositor que compusiera otra obra para conmemorar la conclusión, satisfactoria para Inglaterra, de la guerra de Sucesión española. Dicha obra, *Te Deum*,

gustó tanto a la reina que le pasó una renta anual de doscientas libras esterlinas, lo cual le permitía un porvenir estable aunque mediocre. Pero la reina murió al año siguiente, y subió al trono Jorge I, antiguo duque de Hannover. Haendel esperaba venganza del antiguo mandatario de la Corte de donde se había ausentado, pero no hubo ánimo de venganza, sino que además de permitirle la actual pensión la dobló.

3.2.5. La Water Music y otras composiciones.

Haendel compuso la "Water Music". Una leyenda afirma que esta obra fue compuesta en 1715 y que la intención del músico era congraciarse con el rey. Pero la mayor parte de esta composición fue escrita para una excursión por el Támesis que realizó la Corte en el verano de 1717.

3.2.5. La Royal Academy of Music.

Al acabar la temporada de ópera italiana 1716-1717, había surgido en el seno de la alta sociedad londinense la idea de poner fin a la precariedad de las gestiones empresariales con una sociedad financiada por sí misma.

Nació bajo los auspicios de la Corte y el propio rey fue uno de los suscriptores de acciones; por ello la nueva academia tuvo el título de real. Se trataba de la Royal Academic of Music. El título de master of orchestra correspondió a Haendel, algo así como director musical, de máxima responsabilidad artística. Lo primero a lo que tuvo que hacer frente Haendel fue a la formación de la compañía. De modo que partió para el continente europeo con la finalidad de contratar artistas de primerísima categoría. Una vez conformada la compañía, Haendel compuso una ópera de baja calidad, frente a otras dos óperas de Bononcini, que era otro compositor traído para dar cobertura a la orquesta recién creada. Pero los años siguientes, Haendel volvió a brillar con luz propia con nuevas creaciones que entusiasmaron al diverso público. Y mientras ocurría todo esto seguía buscando nuevas figuras de renombre para su Royal Academic of Music. Una serie de escándalos producidos por las diferentes cantantes, y varias óperas frustradas, la Royal Academic of Music se disolvió el 14 de enero de 1729.

3.2.6. Nuevo Comienzo.

Haendel había pedido al Parlamento ser naturalizado inglés, y el rey firmó el decreto de concesión de la ciudadanía británica en el mes de febrero de 1726. Ya podía ser considerado inglés a todos los efectos. Por otro lado, había tenido numerosas pruebas del afecto de su público y consideró que podía salir airoso de la arriesgada empresa de emplear su propio dinero y ser el empresario de su

propia música. En la nueva estructura de la academia Haendel seguía siendo el compositor principal. Compuso muchas óperas, algunas de gran éxito, y algunas con no tanto. En su lucha con la Opera of the Nobility, los dos se arruinaron, Haendel fue expulsado de varios teatros, y recaló en el Covent Garden. Para compensar pérdidas, Haendel introdujo la costumbre de presentar oratorios en la temporada de Cuaresma, durante la cual no estaba permitido ofrecer espectáculos profanos ni óperas. Además, en los entreactos él mismo interpretaba al órgano composiciones suyas, que eran muy admiradas. La fórmula tuvo éxito y lo que aparentemente nació por una necesidad de tipo económico acabó convirtiéndose en la principal actividad del compositor en la última etapa de su vida.

3.2.7. De la Ópera al Oratorio.

Las últimas óperas italianas de Haendel coinciden con el comienzo de su dedicación cada vez mayor a la composición de oratorios. Al principio tenían muchas reminiscencias operísticas. En 1739, Haendel dedicó sus energías a componer doce Concerti Grossi, Op. 6, que constituyen una de sus más representativas obras para orquesta. Las dos últimas óperas italianas de Haendel, Imeneo, y Deidamia, fueron un auténtico fracaso. Entonces se retiró a su casa en el campo. Hasta allí llegó una oferta del duque de Devonshire, lord lugarteniente de Irlanda. Y decía que le esperaba en Dublín, donde su música era muy apreciada y se interpretaba con frecuencia. También le rogaba que compusiera un Oratorio con fines de beneficencia. Haendel compuso en veinticuatro días El Mesías. El estreno de esta obra fue todo un éxito. Partiendo de que era una pequeña obra benéfica pasó a ser su gran obra maestra, y todos se peleaban por oírla. No sería justo dejar de decir algo sobre Haendel y el órgano, pues él fue el primer músico que cultivó el concierto para órgano. En el

transcurso de sus viajes por Italia se familiarizó con los positivos de un solo teclado, tan cómodos para el acompañamiento de las voces, la realización del bajo continuo...

3.2.8. La ceguera. Última época del músico.

A su elevada edad para aquella época, Haendel se encontraba en buen estado de salud, y seguía componiendo. Poco a poco se fue quedando ciego, hasta que un día mientras componía se quedó completamente ciego. El 6 de abril de 1759 Haendel sufrió un colapso durante la ejecución del El mesías que una vez más cantaba con fines de beneficencia. Algunos días más tarde añadió a su testamento el codicilo referente al tipo de enterramiento que deseaba.

3.3. LA WATER MUSIC

Haendel compuso la "Water Music". Una leyenda afirma que esta obra fue compuesta en 1715 y que la intención del músico era congraciarse con el rey. Pero la mayor parte de esta composición fue escrita para una excursión por el Támesis que realizó la Corte en el verano de 1717.

- **ANALISIS** (*ver anexo 1*)
- **OPINIÓN PERSONAL**

Ha sido un trabajo muy interesante que me ha hecho reflexionar sobre la época barroca y conocer más a fondo todas sus características, sobre todo sus características musicales. He descubierto cosas que no me imaginaba y al estar metida varios días en el trabajo me he dado cuenta de porqué eran así o porqué se hicieron así. Creo que lo más importante de hacer el trabajo es relacionarlo con todos los acontecimientos que suceden en la época tanto sociales, políticos como culturales ya que es la única manera de comprender enteramente la música de la época. Lo único que creo que me ha faltado ha sido hablar de la época barroca en el resto del mundo pero tampoco me importa mucho no reflejarlo porque al haberlo estudiado en el instituto sé por donde van los tiros. En conclusión es fundamental conocer todos los aspectos de la época para poder sacarle más partido al tema musical.

- **BIBLIOGRAFIA**

Enciclopedia Microsoft® Encarta® 2000. © 1993–1999 Microsoft Corporation.

www.monografias.com/musica en el barroco.ht

[www.monografias.com/el periodo barroco.ht](http://www.monografias.com/el-periodo-barroco)

Curso de Formas Musicales. Joaquín Zamancois. Ed. Labor