

Música y símbolo en la obra litúrgica de Joan Pujol (1570-1626)

Music and symbolism in the liturgical works of Joan Pujol (1570-1626)

Gregori, Josep Maria *

BIBLID [0210-962-X(1995); 26; 65-72]

RESUMEN

La obra litúrgica de Joan Pujol se caracteriza por el eclecticismo estilístico de su discurso, y aparece, dentro del contexto musical catalán del tránsito de los siglos XVI al XVII, como un compositor que amalgama la herencia de la tradición hispánica del Siglo de Oro. En su escritura contrapuntística Pujol ofrece un variado muestrario de recursos constructivos y procedimientos retóricos, que testimonian una sutil conciencia semántica y simbólica. En la escritura a cuatro voces Pujol se presta al juego estilístico de una intensidad expresiva que lo hacen a menudo partícipe de la estética manierista; sin embargo, en la exploración de la escritura bicoral, a ocho voces, los relieves expresivos evocan una plástica barroca de contraste de relieves y densidades que busca sonorizar la exposición del mensaje con peso y claridad.

Palabras clave: Pujol, Joan; Música Renacentista; Música religiosa; Música litúrgica; Compositores; Historia de la Música; Lenguaje musical; Composición musical; Estructura musical; España; Cataluña; S. 16-17.

ABSTRACT

The liturgical works by Joan Pujol are characterized by an eclectic style and the composer, writing in the context of the transition in Catalan music from the 16th to the 17th centuries, shows signs of having assimilated the Hispanic tradition of the Golden Age. In his contrapuntal writing Pujol makes use of a wide range of structural resources and rhetorical procedures, which give evidence at the same time of a subtle semantic and symbolic awareness. In his writing for four voices Pujol devotes himself to a play on different styles with an intensity which at times brings him near to the mannerist aesthetic. In his works for double chorus, eight voices, however, these expressive resources resemble rather the plastic arts of the Baroque, with their contrasting reliefs and varying density, in an attempt to convey their sonorous message with weight and clarity.

Key words: Pujol, Joan; Renaissance music; Religious music; Liturgical music; Composers; History of music; Language of music; Musical composition; Musical structure; Spain; Catalonia; 16 th-17th century.

*Se siembra cuerpo animal.
resucitará espiritual cuerpo...*
San Pablo, 1 Corintios, 15, 44.

* Departamento de Arte. Universidad Autónoma de Barcelona. 08193 Bellaterra. Barcelona.

La obra litúrgica de Joan Pujol —probablemente uno de los últimos discípulos del célebre Pere Alberch en la catedral de Barcelona¹— se caracteriza por el eclecticismo estilístico de su discurso. Pujol aparece, dentro del contexto musical catalán en el tránsito de los siglos XVI al XVII, como un compositor que amalgama la herencia de la tradición hispánica del Siglo de Oro: la gravedad del lenguaje, simple y austero, bajo el diseño de una belleza anhelante de pureza en Morales; la luminosa vivacidad de Guerrero, ávido en el juego veneciano del contraste tímbrico policoral; o la profunda y elevada intensidad expresiva que propone Victoria, a través de una estilización manierista al estilo del Greco.

Hace ya más de cincuenta años que monseñor Higiní Anglès, al hablar sobre la música litúrgica de Pujol, ponía de relieve cómo «en las salmodias a 4 uno se admira del ingenio fecundo de Pujol en el saber encontrar variaciones hasta el infinito sobre el *cantus firmus* de la melodía gregoriana»².

De hecho, era habitual en aquella época articular el propio discurso compositivo alrededor de la fuente temática que proporcionaba el canto llano. Este último suele aparecer en la literatura salmódica de Pujol de forma estilizada en la parte del *cantus* mientras la textura polifónica hace gala de un tratamiento característicamente acordal.

Pujol presenta la adecuación de su discurso compositivo a la salmodia mediante la habitual sonorización polifónica de los versos pares utilizando un molde estructural, simple y claro:

A) Suele abrir el primer hemistiquio (A) con un breve *initium* con *noema*, cerrándolo con una cláusula cadencial que estiliza contrapuntísticamente sus últimos términos hasta la llegada del calderón sobre la tónica.

B) El segundo hemistiquio (B) del verso suele separarlo del primero a través de una pausa, o de una cesura, abriéndolo con *noema* y cerrándolo con la cláusula sobre la dominante, después de haber rubricado su último concepto mediante la estilización contrapuntística.

Esta misma estructura es aplicada a la primera parte de la doxología —(A) *Gloria Patri et Filio* + (B) *et Spiritui Sancto*— en la última intervención polifónica del salmo. La extensión de los versos polifónicos, que raramente pasan de quince compases repartidos equitativamente en cada hemistiquio, deviene una dimensión regular, y su alternancia con el canto llano a lo largo del discurso musical confiere al conjunto una estructura dinámica: un diseño simétrico captado desde las dos coordenadas de espacio y tiempo. El canto llano, además de proporcionar la materia prima temática, se convierte en el verdadero conductor del discurso salmódico, a él se confía la obertura, el enlace interno a través de la entonación de los versos impares del salmo y el cierre de la segunda parte de la doxología.

La escritura salmódica de Pujol ofrece diversos recursos constructivos y un variado muestrario de procedimientos retóricos, semánticos y simbólicos. El uso de figuras retórico-descriptivas testimonia la voluntad del compositor de sonorizar conceptos señaladores de espacio y movimiento a través de diseños físicamente analógicos. Mediante el descenso por grados conjuntos, *catabasis*, con la interpolación de algún expresivo salto de octava ascendente, *exclamatio*, Pujol intenta plasmar, a través de la *hypotyposis*³, el descendimiento del espíritu en el *commendo spiritum meum* en el segundo *in manus tuas* del salmo *In te Domine speravi*⁴:

Cantus I

Cantus II com-men- do spi- ri- tum me- um — spi- ri- tum me - um.

Altus com-men- do spi- ri- tum me- um.

Tenor com-men- do spi- ri- tum me- um, spi- ri- tum me- um.

8 com-men- do spi- ri- tum me- um.

Pujol se sirve de un procedimiento semejante para describir el recorrido de una saeta sobre la forma verbal *perambulante* en el sexto verso —*A sagitta volante...*— del salmo *Qui habitat*. El término, abierto con *noema* en sus tres primeras sílabas átonas, es presentado a través de una *tirata* en la parte del tenor mientras sugiere el arco parabólico de la proyección en el diseño melódico del resto de las voces ⁵:

Cantus I

Cantus II per-am-bu- lan- te

Altus per-am-bu- lan- te

Tenor per-am-bu- lan- te

per-am-bu- lan- te

El diseño hiperbólico con el que Pujol presenta los conceptos *caelum* y *terram*, aparece reforzado con el uso respectivo de la *anabasis* y la *catabasis* a través de la sonorización ascendente y descendente de ambos términos en el salmo *Ecce nunc*. El pasaje incluye dos *exclamationes* de contraposición en la parte del tenor: un salto de octava ascendente en la presentación de *caelum* y un salto de octava descendente, una cuarta inferior respecto a la anterior, sobre *terram*. Las tres partes superiores dan relieve a este último concepto mediante una *anaphora* imitativa y descendente ⁶:

Handwritten musical score for the first part of a doxology. The score is written for five parts: Cornets I and II, Alto, Tenor, and Bass. The lyrics are "qui fe-cit coe-lum et ter-ram." The notation includes various rhythmic values and accidentals, with some parts in italics. The score is written in a historical style with a treble clef and a key signature of one sharp (F#).

La presentación de las dos primeras personas de la Trinidad en la primera parte de la doxología es tratada por Pujol, en la correspondiente textura polifónica, tanto en disposición de *noema* cerrado con calderón, como a través de la imitación en *fuga realis*.

Sería interesante que algún estudioso de la retórica musical del Barroco llevara a término un seguimiento detallado y pormenorizado de esta fórmula doxológica que cierra la salmodia, pues creo que revelaría, probablemente, la pervivencia de una tradición de recursos expresivos susceptibles de ser relacionados más con el ámbito de la simbología que con el de la semántica.

Comúnmente aceptamos como valencia semántica la identificación de una relación de analogía entre el lenguaje musical y el conceptual, el reiterado uso de cuya supuesta correspondencia puede llegar a confeccionar una gramática de uso convencional. El estudio de la analogía entre sonido y palabra bajo la óptica de la semántica musical —concepto y préstamo que la musicología debe a la lingüística en su adopción del método estructuralista— permite identificar lo que podríamos llamar las inversiones expresivas y las conductas compositivas que han configurado el repertorio occidental, en este caso litúrgico, hasta los confines del siglo XVIII.

Obviamente, el instrumento para llevar a cabo un estudio contextualizado de la semántica lo proporciona el conocimiento de los tratadistas y el de las formulaciones constructivas en base a los figuralismos de la retórica, a través de la cual se vertebraba el discurso compositivo; sin embargo, creo que en el repertorio litúrgico del Renacimiento y del Barroco se puede observar la presencia de una serie de elementos o de imágenes sonoras que ultrapasan las convenciones analógicas de la retórica y que adquieren un sentido expresivo profundo que el compositor desea proyectar en una dimensión simbólica, complementaria de su objetivable inversión semántica ⁷.

En el repertorio litúrgico de Joan Pujol el tratamiento de la doxología que acompaña el final de la salmodia ilustra algunos de estos aspectos, a través del uso de compases ternarios, de la solemnización temática en la presentación dual de *Patri et Filio*, con predominio de diseños de *anabasis* en los de factura imitativa, y una tendencia hacia la estilización melismática en la textura contrapuntística, más vaporosa, en *et Spiritui Sancto*. Éste suele ser presentado

—después de la cesura del primer hemistiquio, expresada con pausa de separación— con *noema* y adquiere un tratamiento imitativo en la estilización final del *supplementum* ⁸.

Todos estos recursos semánticos —expresados a través de diversos figuratismos retóricos— giran alrededor de un núcleo simbólico centrado en el primer concepto de la doxología: *Gloria*. Todo aquello que pueda sugerir la idea de la glorificación —raramente conocida y por lo tanto difícil de ilustrar a través de una analogía o de una imagen simbólica ⁹— es objeto de inversión expresiva por parte del compositor. Un ejemplo de ello lo ofrece también Pujol en el fragmento *glorificabo eum* del quinceavo verso del salmo *Qui habitat*, en el que la parte del *cantus I* es objeto de una amplificación del ámbito tesitural que alcanza la *matabasis*, a través del soporte estructural de un *faux bourdon* ornamental con el tenor ¹⁰.

En la escritura a cuatro voces Pujol se presta con sutileza al juego estilístico de una intensidad expresiva que lo hace a menudo partícipe de la estética manierista. Sin embargo, en la exploración de la escritura bicoral, a ocho voces, los recursos expresivos se alejan de aquellos sutiles efectos de la estilización, para pasar a evocar una plástica barroca de contraste de relieves y densidades que busca sonorizar la exposición del mensaje con peso y claridad.

Esta duplicidad de estilos se ejemplifica claramente a través de la comparación de una misma antifona, salmo o cántico, que haya sido objeto de ambos tratamientos lingüísticos, a cuatro o a ocho, por parte del mismo compositor. Dentro del área semántica de los *Magnificat* a ocho, la sonorización del décimo verso, *sicut locutus est ad patres nostros, Abraham et semini eius in saecula*, se convierte en una simbólica cita musical al Antiguo Testamento a través de la interpolación de una escritura más compacta, bajo el ropaje del *stile antico*, que intenta subrayar y solemnizar la referencia bíblica mediante la adopción de un diseño rítmico de proporción ternaria —que ha homogeneizado sus valores y los ha sometido al *ictus* prosódico del texto— y la reducción del contrapunto ¹¹.

Las diferencias narrativas de Pujol en función de que la textura sea a cuatro o a ocho, aparecen de nuevo en el tratamiento de la antifona mariana *Regina caeli* ¹². En la primera, a cuatro, introduce el material temático bajo la figura de una doble fuga —*metalepsis*— entre las partes de T-B i A-Ca, y construye toda la narración polifónica sobre el diseño del contrapunto imitativo, sirviéndose de recursos miméticos —*fuga realis*, *anadiplosis*, *anaphora*, *pallilogia*— extraídos del perfil melódico del canto llano.

En la misma antifona a ocho, las figuraciones miméticas son escasas y acostumbran a ser reservadas para las intervenciones del primer coro, destinatario de una escritura más virtuosística, atendiendo a sus peculiares cualidades tímbricas y musicales. En la construcción a ocho el discurso compositivo responde a un planteamiento que satisface y concuerda plenamente con los presupuestos estéticos derivados de la Contrarreforma, alma y cuerpo de la nueva plasticidad del Barroco: dinamismo, concertación —en la escritura a cuatro ya se observan diseños de concertados internos—, vivacidad y contraste, bajo la coordinación de una especulación rítmica —con la correspondiente alternancia de patrones binarios y/o ternarios— que tiende a favorecer la acentuación de la textura homofónica mediante los efectos de diálogo entre los dos coros.

El eclecticismo del diseño es presente en la obra a ocho partes de Joan Pujol, puesto que ambos estilos —la estilización imitativa propia de la escritura a cuatro y la densificación

homofónica de la policoralidad— conviven en ella de forma alternada. La amalgama estilística se muestra claramente en el tratamiento que Pujol da a las partes de los *Kyrie eleison* de sus Misas a ocho:

I. *Kyrie eleison*

A) Introducción del coro I solo a través de una textura estilizada, estilo imitativo, con un motivo temático presentado con *metalepsis*¹³ o con *fuga realis*¹⁴. Este pequeño exordio abarca de trece a dieciséis compases.

B) Incorporación del coro II solo, en un espacio de tres a siete compases, como respuesta al exordio del coro I, a través de una estilística que, aun siendo imitativa, tiende hacia una compactización homofónica. Esta intervención del coro II es, en alguna ocasión, contestada en el mismo estilo por el coro I¹⁵.

C) Presentación de una breve batería de diálogos —de tres a cuatro compases de duración— entre los dos coros, de frase corta, con reducción rítmica de valores y modificaciones de aceleración en algunos casos¹⁶.

D) Ambos coros retoman el material temático presentado en A bajo el estilo imitativo que hemos descrito como más compacto —el utilizado en B— con el objeto de alcanzar, en esta especie de *supplementum* del primer *Kyrie*, un efecto de rúbrica a través del uso de la doble densidad que ofrece mediante una textura de fusión y de mayor relieve tímbrico.

La duración total de esta primera parte oscila entre los 26 y los 34 compases.

II. *Christe eleison*

Aparece como el núcleo dramático de esta primera parte de la misa. Ello viene avalado por la búsqueda que lleva a cabo el compositor de un lenguaje más intimista —a menudo con una escritura a cuatro partes, es decir, con una reducción de densidad y con una mayor delicuescencia en el uso de los figuralismos miméticos¹⁷— y que le confiere un contraste expresivo en relación a los dos *Kyrie* que lo envuelven.

La consciente inversión expresiva que se observa ya en el tratamiento diferenciado de las tres partes del *Kyrie* en algunos autores del Renacimiento¹⁸, fruto y reflejo del humanismo musical, adquirirá paulatinamente el rango de tradición semántica a lo largo del Barroco. La intensificación dramática que sufre el lenguaje compositivo en el *Christe* podrá alcanzar un profundo sentido simbólico cuando permita sugerir la analogía con el misterio de la Pasión. En este sentido el tratamiento lingüístico del *Christe* puede aparecer enmarcado entre un primer *Kyrie*, escrito con una caracterología de signo pre-anunciador, que puede ser interpretada, siguiendo el calendario litúrgico, como una referencia simbólica a la Natividad del Señor, y un último *Kyrie* que contrasta precisamente con el anterior —y especialmente con el *Christe*

que le antecede— por su lenguaje solemne y de signo triunfal, que obviamente podríamos identificar como una nueva analogía simbólica para sugerir el misterio de la Resurrección de Cristo. El *Kyrie* completo ofrecería así una visión sintética del propio memento litúrgico y, a su vez, simbólico de la misa ¹⁹.

III. *Kyrie eleison*

Joan Pujol acostumbra a estructurar el último *Kyrie* en dos partes, la primera abierta con una batería de diálogos entre los dos coros —que ofrece un notable impacto contrastante respecto a la ambientación intimista de la sección central precedente— mientras hace uso en una segunda parte casi simétrica, de un recurso de fusión de densidades que en su aproximación al *supplementum* final es sometido a un proceso de desaceleración rítmica ²⁰.

Con el objeto de reforzar su carácter conclusivo, Pujol otorga al último *Kyrie* una extensión que raramente ultrapasa la mitad de la que suele destinar al primero.

Obviamente, un análisis pormenorizado de la voluntad semántica de Pujol a través del género de la misa, haría que nos detuviéramos en el probable cariz simbólico con que trataría aquellos conceptos que configuraban el cuerpo recipiendario de la inversión expresiva ²¹.

El afán pedagógico y la comprensión teológica de aquellos compositores que, como Joan Pujol, vivían bajo los efectos del impulso contrarreformista, permitían que la relación entre el texto y la música franqueara la simple tradición, convertida ya en normativa, de una correcta adecuación prosódica y rítmica, para alcanzar profundas formulaciones expresivas en su búsqueda de la plasticidad sonora y de la encarnación oratoria de los conceptos, a través de la multiplicidad de recursos retórico-simbólicos.

NOTAS

1. Véase BONASTRE, Francesc; CORTÉS, Francesc; COSTA, Francesc; GREGORI, Josep Maria y PAVÍA, Josep. *Joan Pau Pujol: La música d'una època*. Barcelona, Alta Fulla, 1994, donde desarrollamos algunos de los aspectos que aquí presentamos.

2. ANGLÈS, Higiní. «Historia de la música española», en WOLF, Johannes. *Historia de la Música*. Barcelona, Lábora, 1944, p. 398.

3. En el sentido del *sub oculis subiicere* de M. F. Quintiliano, o del *rem quasi actam ante oculos ponendo* de S. Quickelberg cuando alababa el ingenio de O. Lasso para encarnar musicalmente los conceptos. Véase al respecto PALISCA, Claude V. «Ut oratoria musica: the Rethorical Basis of Musical Mannerism». *The Meaning of Mannerism*, Hannover, N. H., 1972, pp. 40 y 47.

4. ANGLÈS, Higiní. *Johannis Pujol. Opera Omnia*. Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 1926, I, pp. 70-72.

5. *Ibidem*, p. 77.

6. *Ibidem*, p. 87.

7. Cabe considerar, por otra parte, que quizás sea más apropiado hablar de simbología al tratar ciertos aspectos expresivos del repertorio litúrgico, precisamente a causa de la propia naturaleza simbólica que caracteriza a la liturgia; símbolo y liturgia han convivido, en nuestro acervo religioso y cultural, íntimamente entrelazados en su noble misión de sugerir y recordar.

8. Véase la doxología del salmo *Dixit Dominus* en ANGLÈS, Higiní. *Johannis Pujol...*, I, pp. 6-8.

9. Aun así, en el repertorio iconográfico medieval acostumbraba a ser sugerida a través de la claridad, la pureza y el brillante esplendor del sol y del oro. De estas imágenes se servía santo Tomás de Aquino para ilustrar el tercer requisito estético de la belleza, la *claritas*, mediante su comparación con la luminosidad que desprendía un cuerpo glorioso, ejemplificado por excelencia en la Transfiguración. Véanse al respecto los comentarios de COOMARASWAMY, Ananda K. *Teoría medieval de la belleza*. Barcelona, J. J. Olañeta, ed., 1987, p. 33.

10. ANGLÈS, Higiní. *Johannis Pujol...*, I, p. 132.

11. Véanse, a guisa de ilustración, los *Magnificat* de segundo y octavo tono de la edición de ANGLÈS, Higiní. *Johannis Pujol...*, II, pp. 49-50 y 61-66, respectivamente.

12. Véanse editadas, la versión a 4, por ANGLÈS, Higiní. *Ibidem*, pp. 153-157 y por PAVÍA, Josep. *La música a la catedral de Barcelona durant el segle XVII*. Barcelona, Fundació Salvador Vives Casajuana, 1986, pp. 326-332; y la versión a 8, en ANGLÈS, Higiní. *Ibidem*, II, pp. 76-81.

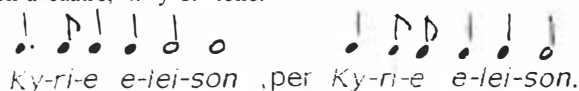
13. Misas de 6.º y 8.º tono, esta última con *hypallage*.

14. Misas de 2.º y 4.º tono.

15. Misa de 6.º tono, compases (= c.)18-20.

16. Misa de 6.º tono, c. 20-24:

17. Misas de 2.º, en su versión a cuatro, 4.º y 8.º tono.



18. Obsérvese, por ejemplo, el triple tratamiento que otorga Josquin Desprez al *Kyrie* en su misa *Pange lingua*.

19. Para una aproximación entre música y teología en relación al tema que tratamos véase LABIE, Jean-François. *Le visage du Christ dans la musique baroque*. Paris, Fayard/Desclée, 1992, pp. 220-237.

20. Misa de 2.º tono, c. 9-12; de 4.º tono, c. 6-10; de 6.º tono, c. 56-60; de 8.º tono, c. 6-12.

21. Así, sería necesario detenerse en el estudio de la sonorización del *Jesu Christe* en el *Gloria*; o en la manera como trata los conceptos que sugieren los misterios de la Encarnación, de la Pasión y de la Resurrección, o las alusiones al Antiguo Testamento, en el *Credo* de sus misas.