

# Francisco Guerau y el «estilo español»

Francisco Guerau and the «Spanish style»

Schmitt, Thomas \*

BIBLID [0210-962-X(1995); 26; 113-119]

## RESUMEN

Aunque el Barroco conoce los estilos «francés» e «italiano» parece que haya también existido un «estilo español». Explícitamente lo encontramos mencionado en varios tratadistas, pero con poca información detallada. El *Poema Harmónico* de Francisco Guerau (1694) nos ofrece a través de la música, aunque sin más referencias, algunas particularidades como la progresión armónica hacia la subdominante en los *Pasacalles*, el repertorio en general (todo es variación) o el rechazo de técnicas «modernas» italianas (p. ej. *campanelas*) que nos permiten suponer un estilo evidentemente «español».

**Palabras clave:** Guerau, Francisco; Músicos; Compositores; Música barroca; Historia de la Música; España; S. 17.

## ABSTRACT

Though the Baroque period was familiar with the «French» and «Italian» styles, it also seems possible that a «Spanish style» existed. We find it mentioned by many theorists, but we have always lacked detailed information. The music of the *Harmonic Poem* by Francisco Guerau (1694) gives evidence of some characteristics of this style (but without any textual explanation), such as: the harmonic progression in the direction of the sub-dominant in the *Pasacalles*, the general aspect of the repertoire (made up entirely of variations), or the rejection of «modern» Italian techniques (for example, the *campanelas*). All these elements allow us to speak of an obviously «Spanish» style.

**Key words:** Guerau, Francisco; Musicians; Composers; Baroque music; History of music; Spain; 17th century.

La categoría del estilo es fundamental para el Barroco musical; existen numerosos estudios sobre los dos estilos dominantes, el italiano y el francés. Pero, ¿qué ocurre con el «estilo español», mencionado de vez en cuando tanto en tratados teóricos como en títulos musicales (p. ej. bajo el epígrafe «a lo español»)?<sup>1</sup> ¿Había en aquella época un «estilo español»? Y, ¿es posible deslindarlo de los otros?

En este artículo vamos a limitar nuestras consideraciones en cuanto al «estilo español» a un guitarrista del Barroco, Francisco Guerau, que publicó su única obra hoy en día conocida, el *Poema Harmónico*, en 1694.<sup>2</sup> La limitación a la música para guitarra tiene la ventaja de que se trata, normalmente, de música instrumental mediante la cual podemos concretar más puramente lo característico de dicho estilo; un texto siempre ofrece la posibilidad de describir

\* Departamento de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal. Universidad de Salamanca. 37008 Salamanca.

de manera costumbrista o realista «lo español», algo que queremos evitar. Además, en el extranjero, la guitarra evocaba a España: los compositores italianos siempre publican sus tratados para la «chitarra spagnola».

Por desgracia conocemos pocos guitarristas de aquella época, y, de ellos, sólo unas cuantas obras de las que podremos extraer el «estilo español»: por ejemplo, el ya mencionado Guerau, o las publicaciones de Gaspar Sanz y Santiago de Murcia <sup>3</sup>. Encontramos también los tratados, por mencionar algunos, de Juan Carlos y Amat, Luis de Briçeno, Nicolao Doisi de Velasco, Antonio de Santa Cruz, o el manuscrito «Libro de diferentes cifras de guitarra» <sup>4</sup>. Hubo más guitarristas, también en Madrid, pero sólo los conocemos por manuscritos o *Cancioneros* (José Marín, Juan Blas de Castro) <sup>5</sup> o por sus nombres (Suárez). En general, existen relativamente pocas obras publicadas para guitarra barroca en España, pero son de gran calidad.

Sin embargo, nos vamos a limitar sólo a un músico porque precisamente a través de su obra podemos observar un estilo que hasta ahora no ha sido concretado en la bibliografía sobre el tema <sup>6</sup>.

Es un repertorio, el del *Poema Harmónico*, que nos extraña en cierto modo. Sorprende que todavía, a finales del siglo xvii, un autor componga obras tan polifónicas y casi en contra de la moda como las de Guerau. Sus *Pasacalles*, p. ej., ya extraños por su larga duración, se muestran como música muy contemplativa, casi como si se hubiera conservado el espíritu del Siglo de Oro <sup>7</sup>. Las *suites* de los italianos, en cambio, no tienen nada en común con la música de Guerau; basta compararla con una publicación casi del mismo año, de Roncalli <sup>8</sup>: ésta sí que es música en la cima de su tiempo.

Del mismo modo que cambió radicalmente la situación política con el paso de la dinastía de los Habsburgos a la de los Borbones, igualmente se transformó el estilo musical, desde una música más «española», como la que encontramos en la obra de Guerau, hasta los estilos de moda en la obra de Murcia y sus contemporáneos, los estilos italiano y francés. Lo que no significa, por supuesto, que desapareciera completamente el primero. Aunque es bastante superficial y peligroso catalogar las composiciones, y hablar para Francisco Guerau de un estilo «español», y, por ejemplo, para Santiago de Murcia de estilo «contemporáneo» (quiero decir «francés» e «italiano»), sin embargo, uso esta terminología para así tener una denominación de su tipo de música. Más adelante definiremos las características del «estilo español». Ya por estos hechos parece Guerau un compositor extraordinario, cuya obra merece ser estudiada en un futuro más detalladamente.

Hablemos un momento sobre la biografía de Guerau. Tenemos pocos datos de este guitarrista. Los trabajos recientes más profundos son el artículo de Gerardo Arriaga <sup>9</sup> sobre la vida, y un capítulo pequeño en la tesis de Craig H. Russell <sup>10</sup>. Según estas informaciones, podemos decir que Guerau nació probablemente en 1649 en Mallorca, entró en 1659 en Madrid como «cantorcico» en el Real Colegio de niños cantorcicos; recibido como contralto en la Real Capilla en 1669, publicó en 1694 su *Poema Harmónico* y, en el mismo año, comenzó su labor como Maestro de los niños cantorcicos; mayo de 1701 fue su último mes en el Colegio como Maestro de los «cantorcicos». La fecha de su muerte todavía no es conocida.

Guerau obtuvo en la jerarquía de la corte un puesto no muy alto. Aparte del Maestro de Capilla, del Organista, Rector, Teniente de Maestro, Maestro de Gramática, existía el cargo de

Maestro de música, ocupado durante muchos años por Guerau. Una vida dura, no sólo para el Maestro, sino también y sobre todo para los niños, según se deduce claramente de su horario: a las 5.30 se levantaban; después, clase de latín con el Maestro de Gramática; a las 7.30, desayuno; después iban al Palacio con el Teniente de música para cantar en el oficio; volvían al colegio a las 9 para tener clase de música, con el Maestro o Teniente, hasta las 11; seguía la comida, a las 12; de 13 a 15 siesta; después, de 15 a 16, prácticas de escritura y mejorar latín; otra vez clase de música de 16 a 19 en «contrapunto o madrigales»; de 19 a 20 lección de música y correcciones de los errores en los trabajos de los niños; a las 20, cena y otra vez iban a las 21 al oratorio para cantar «Salve en tono bajo». Por fin podían dormir ¡a las 22! <sup>11</sup>.

Como podemos ver, Guerau vivió, como niño cantor y como Maestro de los niños (*Mro. de Música* desde 6-6-1694-1700), en un ambiente bastante estricto y limitado, con poca flexibilidad. Además, no conocemos ningún viaje importante, si exceptuamos quizás uno a Italia. Parece ser que haya vivido toda su vida en Madrid. La razón por la que Guerau sólo escribió música para guitarra no la podemos decir hoy. ¿A qué público se dirigió Guerau con estas obras? Lo que es evidente es el hecho de que se trata de una música difícil de comprender y de ejecutar; es música para el especialista y conocedor, que exige todo lo posible del instrumento. Pero, ¿quién podía tocar unas composiciones de nivel tan alto? No lo sabemos, pero quizás ésa haya sido la única posibilidad en un ambiente relativamente restrictivo para expresarse como músico y como artista, para mostrar su habilidad compositiva. En este aspecto es casi una figura romántica, como la persona ficticia del maestro de capilla Kreisler <sup>12</sup>.

Pero volvamos sobre nuestra idea principal, la del «estilo español». Para entender mejor este estilo conviene analizar la forma más frecuente de los tratados para guitarra y también de la obra de Guerau, el *Pasacalles*. A comienzos del siglo xvii el *Pasacalles* era un tipo de *ritornello*, un esquema armónico que se repetía dentro de una canción o baile varias veces, normalmente en el compás 3/4 y en menor, con la progresión armónica I-IV-V-(I). Hoy en día lo llamamos una cadencia. Este modelo armónico sirve como base de variaciones: sólo la armonía es lo más importante. Por ejemplo, Luis de Briçño nos ofrece muchos ejemplos de *Pasacalles* en su *Método mui facilissimo* (1626) para acompañar cualquier tipo de música. Él escribe: «Estos son los Pasacalles contenidos en la Guitarra con ellos se cantaran toda suerte de tonos Españoles y Françeses graues y agudos» <sup>13</sup>.

Gaspar Sanz incluye también varios *Pasacalles*; el tercer libro de su *Instrucción* contiene exclusivamente esta forma, ahora mucho más elaborada <sup>14</sup>; no tiene nada que ver con el esquema armónico de Briçño. Un buen ejemplo sería el *Pasacalles sobre la D* de Sanz (fol. 21 r).

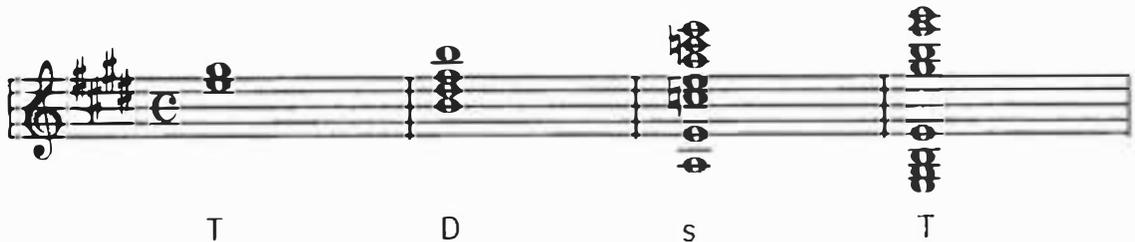
t (D) s ----- s D t

Sanz, *Pasacalles sobre la D* (fol. 21 r, comienzo, adornos omitidos)

Lo más importante en este *Pasacalles* «español» de Sanz es el desarrollo hacia la subdominante (mediante muchas doble-dominantes) dentro de los cuatro compases de cada diferencia: t-(D)-s-D-t; es decir, la subdominante tiene un papel esencial<sup>15</sup>. Sanz afirma por eso en este *Pasacalles sobre la D* dos veces la subdominante mediante su dominante, ¡dos veces la-mayor con la séptima y la solución re-menor!

¿Por qué tiene la subdominante esta importancia? ¿Qué efecto produce como armonía?

Es, en general, el «efecto de la sentimentalidad», algo que ya hace muchos años mencionó el teórico alemán Moritz Hauptmann<sup>16</sup>. Él habla de una nueva tonalidad de mayor-menor en la que la subdominante se sustituye por un acorde de menor; el empleo de esta «nueva» tonalidad, según Hauptmann, ocurre principalmente en géneros musicales sentimentales de la música moderna. (Si queremos un ejemplo musical que quizás Hauptmann haya tenido en mente, sólo hay que citar el comienzo del *Sueño de una noche de verano* de Félix Mendelssohn-Bartholdy.



F. Mendelssohn Bartholdy, *Sueño de una noche de verano* (comienzo)

La progresión armónica es t D s t; también en este caso ocupa la subdominante el momento más importante, produciendo sentimentalidad o añoranza de los tiempos pasados: para los románticos, el tiempo perdido del paraíso.

La subdominante en el Barroco, especialmente en el «estilo español», tiene probablemente una función semejante, produce sentimentalidad, está más cerca de la «música pura y sacra» de los polifonistas de la época medieval, como dirían los románticos; o con una justificación más técnica, este efecto procede de la influencia de la modalidad.

La subdominante y su importancia para el «estilo español» la encontramos, por supuesto, en Guerau (especialmente en obras de menor), como por ejemplo en el *Pasacalles de 1.º tono*, en la segunda variación, pero también en otros *Pasacalles*<sup>17</sup>.



Guerau, *Pasacalles de 1.º tono* (p. 23, 2.ª variación, adornos omitidos)

En general, casi todos los *Pasacalles* de Guerau destacan este momento de la sentimentalidad y de la añoranza, lo que puede ser indicio del «estilo español».

El *Pasacalles* es en España una composición suelta, mucho más larga que en el repertorio de los guitarristas franceses, es una obra más seria y no sólo una composición dentro de una *suite*. El esquema armónico, como hemos dicho, está estandarizado (al contrario de los *Pasacalles* de los italianos y franceses) y tiene normalmente 4 compases para cada variación, en la cual

Guerau, *Pasacalles de 4.º tono, proporción* (p. 34, adornos omitidos)

domina la subdominante. Entre los *Pasacalles* de Guerau encontramos también una obra en el cuarto tono —un tono muy español— que no existe ni en la obra de Murcia ni en los compositores de Italia o Francia.

Si analizamos un momento este *Pasacalles del 4.º tono*, parece poseer una estructura, a primera vista, muy sencilla (quizás también un hecho del «estilo español»), pero la variabilidad la encontramos en el detalle, por ejemplo, en la segunda parte de dicho *Pasacalles*, en la «Proporción» del compás trinario. Aquí Guerau juega con los acentos: la primera vaciación lleva el acento en la 2.<sup>a</sup> nota (*alzar*), que correspondería a la proporción menor. La segunda variación tiene el acento en la primera nota (*dar*): es la proporción mayor. La tercera variación

produce efecto distinto mediante hemíolas; la agrupación de seis notas en dos compases no es 3 + 3, como sería lo «normal», sino 2 + 2 + 2. La cuarta variación con el estrecho de las voces deja entrar el tema en el compás 3 antes de lo que esperamos (en cambio Sanz siempre sigue el esquema). Las variaciones cinco y seis están agrupadas juntas; Guerau quiere componer un complejo más grande rompiendo así el esquema de cuatro compases. La novena variación podría ser de Sanz, sólo hay una combinación del mismo motivo; pero es el momento de la tranquilidad, de la contemplación antes de un movimiento melódico, rítmico y armónico que sigue después y que va a finalizar esta obra. Así, esta composición parece a primera vista sencilla y homogénea; pero por detrás, diríamos, de la música ocurren las irregularidades, los detalles que evitan, en una obra tan larga, el aburrimiento.

Si intentamos caracterizar ahora la obra de Guerau en general —una obra en la que domina la linealidad de las voces de tal manera que nos hace pensar en la polifonía— y buscamos hechos particulares para el «estilo español», podemos señalar los siguientes: no hay en Guerau ningún alfabeto; toda su obra consiste en diferencias. Además, falta en absoluto el efecto de campanelas, algo que contradiría a una música polifónica. Guerau escribe en los 8 tonos y emplea también el tono más español de todos, el cuarto. Por supuesto, son muy típicas las fórmulas del *obstinato* para el repertorio español, como las de la Folia, Jácara, Marizápalos, Villano, etc.; en cambio las danzas modernas (Minué, Rigodon, etc., y la agrupación en forma de Suite) faltan totalmente. La misma calidad de ornamentos como el trino y el mordente podría ser otro hecho del estilo. Y, finalmente, la existencia de algunas irregularidades dentro de un contexto muy sencillo, como se puede observar al comienzo de la segunda parte del *Pasacalles* o, con otras palabras, lo inesperado en lo conocido, también podría ser un elemento del «estilo español». De vez en cuando encontramos algunos momentos «modernos» en Guerau, que normalmente pertenecen a la música italiana, como por ejemplo la *appoggiatura* y el uso de las disonancias, pero son pocos. En general domina el «estilo español», que nos permite decir que Guerau es, probablemente, el guitarrista más «español» de todos.

## NOTAS

1. Joseph de Torres Martínez Bravo habla de un «estilo riguroso de España», en *Reglas Generales de acompañar en órgano, clavicordio, y arpa...* Madrid, 1736; Madrid, Arte Tripharia, 1983, p. 97.

2. GUERAU, Francisco. *Poema Harmónico*. Madrid, 1694; Londres, Tecla, 1977.

3. SANZ, Gaspar. *Instrucción de música sobre la guitarra española*. Zaragoza, 1674; Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 1979; MURCIA, Santiago de. *Resumen de acompañar la parte con la guitarra*. Madrid, 1714; Mónaco, Chanterelle, 1979; *idem*. *Saldívar Codex No. 4*, s. l., ca. 1732 (ed. por Michael Lorimer, Santa Bárbara, 1987); *idem*. *Passacalles y Obras*, s. l., 1732; Mónaco, Chanterelle, 1979.

4. AMAT, Joan Carlos. *Guitarra Española de cinco órdenes*. Lérida, 1626; Mónaco, Chanterelle, 1980. La primera edición de la *Guitarra Española* (1596) está perdida; BRICEÑO, Luis de. *Método muy facilísimo para aprender a tañer la guitarra a lo español*. París, 1626; Ginebra, Minkoff, 1972; DOIZI DE VELASCO, Nicolao. *Nuevo modo de cifra para tañer la guitarra*. Nápoles, 1640; Madrid, Biblioteca Nacional, R40-42; SANTA CRUZ, Antonio de. *Livro donde se verán Pazacalles de los ocho tonos*, s. l., 1650; Madrid, Biblioteca Nacional, Ms. M2209; *Libro de diferentes cifras de guitarra [sic] esjoidas de los mejores autores*, s. l., 1705; Madrid, Biblioteca Nacional, Ms. M.811.

5. Véase por ejemplo ROBLEDO, Luis. *Juan Blas de Castro (ca. 1561-1631). Vida y Obra musical*. Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1989.

6. Louise Stein, p. ej., habla también de un «estilo español» pero más bien por parte del bajo continuo. STEIN, Louise K. «Accompaniment and Continuo in Spanish Baroque Music». *Actas del Congreso Internacional «España en la música del Occidente»*, 1985. Madrid, 1987, I, pp. 357-384.  
En mi artículo sobre la ornamentación enfoco «lo español» en cuanto a los adornos. Cfr. SCHMITT, Thomas. «Sobre la ornamentación en el repertorio para guitarra barroca en España (1600-1750)». *Revista de Musicología*, XV, n.º 1, 1992, pp. 107-138.
7. Semejante, en cuanto a este aspecto, es el repertorio de Antonio de Santa Cruz, aunque de inferior calidad.
8. RONCALLI, Ludovico. *Capricci armonici sopra la chitarra spagnola*. Bergamo, 1692; Mónaco, Chanterelle, 1979.
9. ARRIAGA, Gerardo. «Francisco y Gabriel Guerau, músicos mallorquines». *Revista de Musicología*, VII, n.º 2, 1984, pp. 253-297.
10. RUSSELL, Craig Henry. *Santiago de Murcia: Spanish Theorist and Guitarrist of the Early Eighteenth Century*. North Carolina at Chapel Hill, Universidad, 1981, pp. 57-60.
11. BEGOÑA, Lolo. *La música en la Real Capilla de Madrid: José de Torres y Martínez Bravo (h. 1670-1738)*. Madrid, Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, 1988, pp. 55 y ss.
12. E. T. A. Hoffmann inventó este maestro de capilla para criticar irónicamente a la sociedad y hablar a través de su voz sobre asuntos musicales.
13. BRICEÑO, Luis de. *Método...*, fol. 14.
14. SANZ, Gaspar. *Instrucción de música...*, fol. 38 r, fol. 21 r y fols. 49 r y ss.
15. Russell describe en su tesis el mismo fenómeno, pero sin sacar una conclusión. Cfr. RUSSELL, Craig H. *Santiago de Murcia...*, vol. 1, pp. 215-220.
16. HAUPTMANN, Moritz. *Die Natur der Harmonik und der Metrik*. Leipzig, 1853, p. 40.
17. Ejemplos de la subdominante destacada en GUERAU, Francisco. *Poema Harmónico...: Pasacalles de 1.º tono, 2. variación* (p. 23); *Pasacalles de 3.º tono, comienzo* (p. 30); *Pasacalles de 7.º tono, comienzo* (p. 39); *Pasacalles de 7.º tono punto alto* (p. 53); *Pasacalles de 2.º tono punto bajo* (p. 55).