

# Los villancicos policorales de Miguel de Irizar (1635–1684)

## Una aportación al estudio de la policoralidad en España

José López-Calo

EL PRIMERO que habló del significado de la policoralidad como elemento típico del Barroco musical español fue Miguel Querol,<sup>1</sup> quien, posteriormente—aparte de los varios volúmenes de música

<sup>1</sup>Miguel Querol, "La música religiosa española en el siglo XVII," *1º Congreso Internazionale di Musica Sacra*, Roma, 1950, 323–326. Lo publicó luego traducido al francés, con el título de "La Polyphonie Religieuse Espagnole au XVIIe siècle," con algunas añadiduras y cambios y con el importante coloquio que siguió a su lectura, en *Le Baroque Musical* (= "Les Colloques de Wégimont," iv, 1957), París, 1963, 91–105.

barroca española que lleva publicados, aunque no se trata, directamente, de música policoral—, aportó nuevos datos en su lección inaugural del curso 1972–73 del Conservatorio de Valencia.<sup>2</sup> La primera visión de conjunto de la policoralidad dentro de las características generales del Barroco musical español, con análisis de sus rasgos constitutivos, su proceso evolutivo, etc., fue la que yo mismo hice en

<sup>2</sup>Miguel Querol, "Los orígenes del Barroco musical español," *Memoria-Anuario del Conservatorio de Música de Valencia, 1972–73*, 9–14.

Not yet profiled in any English-language dictionary but nonetheless a key figure in the Spanish high Baroque, Miguel de Irizar was baptized at Artajona (Navarra) October 18, 1635, and died at Segovia shortly before August 23, 1684. His chief teacher was Tomás Micieces I (maestro de capilla at León Cathedral 1646–1650, and thereafter at Toledo Cathedral). On August 18, 1657, the collegiate church at Vitoria appointed Irizar maestro de capilla and on August 26, 1671, Segovia Cathedral received him in the same capacity. He remained at Segovia, where his large extant legacy of Latin and vernacular works is archived, until

death. López-Calo analyzed his Masses in "Las misas policorales de Miguel de Irizar," *Príncipe de Viana*, año XLVI, Núm. 174, January–April 1985, 297–313. In the present follow-up article, he deals with Irizar's dated Christmas villancicos running from 1657, the year of his appointment at Vitoria, to 1683, his thirteenth and penultimate year at Segovia. His dated Corpus Christi villancicos range from 1656 to 1684.

In all the polychoral villancicos, coro 1º comprises one to four soloists. Coro 2º (and 3º, if present) comprises ripieno singers and/or instrumentalists. Coro 3º, when called for, has even simpler music than coro 2º.



mi historia de la música en España en el siglo XVII. Pero la policaloralidad en España plantea tantos problemas, que no se podrá abordar, en su conjunto, si antes no se llevan a cabo estudios monográficos que aclaren un poco las numerosas dudas que todavía persisten. Por eso, en 1985, publiqué un primer intento con esta orientación.<sup>4</sup> Las notas que hoy publico pretenden proseguir en la misma línea.

Miguel de Irizar es un compositor clave para comprender el desarrollo del Barroco musical español.<sup>5</sup> En el citado libro sobre el siglo XVII explico cómo, en España, la gran eclosión del Barroco musical se

dio en torno a mediados del siglo XVII y que la segunda mitad de ese siglo debe ser considerada como lo que Bukofzer llama el "Alto Barroco." Esto justifica, creo yo, este segundo estudio sobre Irizar, que es estricta continuación del ya citado sobre sus misas policorales.

<sup>4</sup> José López-Calo, *Historia de la música española* bajo la dirección de Pablo López de Osaba, 3, *Siglo XVII*, Madrid, 1983, 25ss.

<sup>5</sup> José López-Calo, "Las misas policorales de Miguel de Irizar," *Príncipe de Viana*, año XLVI, Núm. 174, Enero-Abril 1985, 297-313.

<sup>6</sup> Los principales datos biográficos de Miguel de Irizar los publiqué en el estudio citado en la nota 4<sup>a</sup>, 298-300. Aquí recordaré solamente que nació en Artajona (Navarra) en octubre de 1635, siendo bautizado el 18 de ese mes y año; que recibió su formación musical principalmente de Tomás Micieces; que el 18

de agosto de 1657 fue nombrado maestro de capilla de la colegiata de Vitoria; que el 26 de agosto de 1671 fue recibido como maestro de capilla de la catedral de Segovia; y que en esta ciudad y en este puesto continuó hasta su muerte, acaecida algo antes del 23 de agosto de 1684.

Debo añadir aquí que la producción musical de Irizar es asombrosa: en los 13 años de magisterio de Segovia compuso más de 600 obras, que se describen, con toda minuciosidad, en el vol. I de mi *La Música en la Catedral de Segovia. I. Catálogo del Archivo de Música*, págs. 77-280, números 461-1.695, publicada por la Diputación de Segovia. Y aún se deberá añadir que de él tenemos la fortuna de poseer, además de las particellas que se hicieron de sus obras para su uso por los cantores e instrumentistas de la catedral, muchas de sus propias partituras autógrafas, copiadas en los reversos de las numerosas cartas que recibía, de toda España, las cuales cartas contienen una cantidad notable de datos de interés musical. Publiqué una selección de ellas en dos artículos en el *Anuario Musical* de 1963 y 1965.

In the Corpus villancico *a 8* dated 1656, the coro 1° quartet of soloists is accompanied by an unfigured bass line, while the ripienists lack any *acompañamiento* whatsoever. The situation changes soon after Irizar started at Vitoria—from 1658 onward each coro usually having its own unfigured accompaniment. The highest number of parts in any Irizar villancico is 12, but he starts writing those *a 12* only after being appointed maestro at Segovia in 1671. He composed seven Christmas villancicos in 1672, nine in 1673, seven in 1674, nine in 1675, nine in 1676, nine in 1677, and nine in 1678. Each set includes one villancico *a 12*, and one only. This is always the *calenda* villancico that ushers in the Christmas season.

Apart from the coplas of a Corpus villancico composed in 1658 at Vitoria that call for harp accompaniment, the named instruments in subsequent villancicos form in each instance a complete coro that always consists of two bajoncillos = small dolcian = curtal, and a bajón = dolcian = curtal (Christmas villancicos for Segovia, 1672, 1673, 1675, 1677, 1679, 1681-1683).

The last musical example accompanying López-Calo's present article is a fragment from a Christmas *calenda* villancico *a 12* for which Irizar provided three accompaniments—those for coros 2° and 3° being

duplicate organ parts. These duplicates imply that coros 2° and 3° were each stationed in a tribune with its own organ. Meanwhile, coro 1° soloists (SSAT) stood around the choirbook stand on the main floor. A "general" accompaniment bound the whole ensemble together.

In his footnote 7, López-Calo agrees with Noel O'Regan, who in "The Early Polychoral Music of Orlando di Lasso. New Light from Roman Sources," *Acta Musicologica*, LV1/2 (1984), 234-251, pointed to the absence of 6/4 chords in either choir as a polychoral trait of Victoria's *Alma Redemptoris, Ave Regina*, and *Dixit Dominus* (each *a 8*) published in his *Hymni totius Anni* of 1581. Henceforth, all Victoria's polychoral works were written for "harmonically independent choirs." But in a comment on Thomas F. Taylor's "The Spanish high Baroque motet and villancico, style and performance," *Early Music*, XII/1 (February 1984), 64-73, López-Calo warns against accepting the ground plan of Segovia Cathedral published in G. E. Street's *Some Account of Gothic Architecture in Spain* (London, 1869), opp. p. 194, as affording any clue to the placement of performers in organ tribunes high above the main floor.



CRONOLOGÍA Y ESTADÍSTICAS

Un buen número de las obras de Irizar, y en concreto de sus villancicos, están datadas, por lo que es fácil seguir la evolución artística del maestro. Sus villancicos se mueven en las siguientes fechas: los de Navidad van desde 1657 hasta 1683, y de este largo lapso de tiempo se conservan prácticamente íntegros, casi todos datados, pues solamente 8 no tienen fecha, según las particellas de los mismos; los del Corpus desde 1656 hasta 1684, pero con un gran número—157—sin datar, según los datos que arrojan las particellas, aunque en no pocos de ellos esta deficiencia se puede salvar con la ayuda de las partituras originales, como se ha hecho en el presente estudio. Aun así, quedan muchos cuya fecha no puede fijarse, pues las partituras que se conservan comienzan en 1673, faltando las del año 1678 y estando incompletas las de algunos otros años. Los villancicos que compuso para otras festividades no están datados, fuera de raras excepciones, por lo que no pueden entrar en consideración en el trabajo presente.

He aquí, pues, los datos que ofrecen estos villancicos, desde este punto de vista de la policoralidad:<sup>6</sup>

*Villancicos de Navidad*

- 1657: dos villancicos a 5 voces, los dos con un tiple en el primer coro y SATB en el 2º; dos a 6: uno para ST, SATB y otro incompleto; y uno a 8, de calenda, para S, SAT, SATB.
- 1658: tres a 4 v. (SSAT); uno a 5 (T, SAT—incompleto); uno a 6 (ST, SATB); dos a 7: uno “a dúo y a 7” (SST, SAT—incompleto) y otro para SAT, SATB; y uno a 8 (SSAT, SATB).
- 1659: tres a 4 (SSAT); uno a 5 (T, SATB); uno a 6 (ST, SATB); y tres a 7 (los tres para SAT, SATB).
- 1660: dos a 4 (SSAT); y cuatro a 8 (los cuatro para SSAT, SATB, pero uno de ellos es descrito como “solos y a 8”).
- 1661: tres a 4 (SSAT); dos a 7: uno para SAT, SATB y otro para SST, SATB; y tres a 8: dos para

SSAT, SATB, y uno, de calenda, para S, SAT, SATB.

- 1663: uno a 6 (ST, SATB); y dos a 7, los dos incompletos: uno para SST, SAT, y otro para SAT, SAT.
- 1664: uno “a dúo” (AT); tres a 4 (SSAT); y dos a 5 (los dos para T, SATB).
- 1665: tres a 4 (SSAT); dos a 7 (los dos para SAT, SATB); y tres a 8 (los tres para SSAT, SATB, aunque uno de ellos viene titulado “a dúo y a ocho”).
- 1666: uno a 4 (SSAT); uno a 5 (S, SSAT); y dos a 6, uno para ST, SATB, y otro para SAT, SAB, aunque el tiple del primer coro de éste es “solo y a 6.”
- 1667: uno a dúo (ST); uno a 4 (SSAT); uno a 5 (S, SSAT); uno a 7 (SAT, SATB); y dos a 8, uno de ellos de calenda (los dos para SSAT, SATB).
- 1668: uno a 3 (SST); dos a 4 (SSAT); y tres a 8, uno de ellos de calenda (los tres para SSAT, SATB).
- 1669: uno a 3 (SST); y uno a 8 (SSAT, SATB).
- 1670: dos a 8 (SSAT, SATB).
- 1671: uno a 3 (SST); uno a 4 (SSAT); uno a 5 (S, SSAT); dos a 9 (uno para T, SATB, SATB, y otro para S, SSAT, SATB); y cuatro a 12 (los cuatro para SSAT, SATB, SATB), de los cuales uno es de calenda y dos estrictamente son a 8 (SSAT, SATB), pero añaden “duplicado,” y de hecho el 2º coro está duplicado para un tercer coro.
- 1672: tres a 4 (los tres para SSST); dos a 8 (uno para SSAT, SATB, y otro “de instrumentos,” “solo y a 8,” para S, SAB, SSAT, con el 2º coro instrumental—dos bajoncillos y un bajón); uno a 9 (“solo y a 9”: T, SSAT, SATB); y uno, de calenda, a 12 (SSAT, SATB, SATB).
- 1673: uno a 3 (SST); dos a 4 (SSAT); dos a 8 (uno para SSAT, SATB, y otro “con instrumentos”: S, SAB, SSAT, siendo el tiple del primer coro “a 8 y solo” y el segundo coro dos bajoncillos, uno tiple y otro contralto, y un bajón); dos a 9 (uno para T, SATB, SATB, y otro para A, SSAT, SATB, que lleva la anotación de que es para “solo y a 9”); uno a 10 (ST, SATB, SATB); y uno, de calenda, a 12 (SSAT, SATB, SATB).
- 1674: uno a 4 (SSST); uno a 6 (SA, SSAT); dos a 8 (SSAT, SATB); dos a 9 (los dos ponen “solo y a 9”); uno es para S, SATB, SATB, y otro para T, SATB, SATB); y uno, de calenda, a 12 (SSAT, SATB, SATB).

<sup>6</sup> Represento las voces por las siglas habituales: S = soprano, tiple, cantus; A = alto, contralto; T = tenor; B = bajo. Los diversos coros se separan con una coma. Prescindo de los acompañamientos o del hecho—habitual—de que el bajo de alguno de los coros, o de varios, sea instrumental.



- 1675: tres a 4 (uno para SSST, otro para SSAT, y otro "de instrumentos," para tiple y tres bajoncillos: dos triples y un tenor); uno a 7 (SAT, SATB, aunque se dice que es "a dúo y responsión"); dos a 8 (los dos para SSAT, SATB); uno a 9 (S, SATB, SATB); uno a 11 (SST, SATB, SATB); y uno, de calenda, a 12 (SSAT, SATB, SATB).
- 1676: uno a dúo (ST); uno a 4 (SSST); cuatro a 8 (SSAT, SATB); uno a 9 (T, SATB, SATB); y uno, de calenda, a 12 (SSAT, SATB, SATB).
- 1677: dos a 4 (uno para SSST, y otro para tiple e instrumentos—dos bajoncillos triples y uno tenor); cinco a 8 (SSAT, SATB); uno "a 9 y solo" (T, SATB, SATB); y uno, de calenda, a 12 (SSAT, SATB, SATB).
- 1678: uno a 4 (tiple y tres bajoncillos: dos triples y tenor); cuatro a 8 (tres para SSAT, SATB, y uno para SSST, SATB); uno a 9 (T "1º coro, solo y a 9," y tiene el nombre del intérprete, "Hidalgo," puesto por el copista original de los papeles, SATB, SATB); dos a 10 (uno para AT, SATB, SATB, y otro para TB, SSAB, SATB, y en éste el tenor del primer coro pone "Tenor, Jirón, a dúo y a 10," y el bajo "bajo voz, a dúo y a 10"); y uno a 12, de calenda, para SSAT, SATB, SATB.
- 1679: uno a 4 (alto y tres bajoncillos: dos triples y tenor); uno a 5 (SSAAT); tres a 8 (dos para SSAT, SATB, y uno para SSST, SSTB); uno a 9 (T, SATB, SATB); uno a 10 (ST, SATB, SATB); y dos a 12, uno de ellos de calenda (los dos para SSAT, SATB, SATB).
- 1680: dos a 4 (uno para SSAT y otro incompleto); tres a 8 (dos para SSAT, SATB, y uno para SSST, SSSB); y uno a 12, de calenda (SSAT, SATB, SATB).
- 1681: uno a 4 (SSAT); cuatro a 8 (tres para SSAT, SATB, y uno para SSST, SSSB); uno a 10 (SAT, SATB, SSB, con el tercer coro instrumental: dos bajoncillos y bajón); y uno a 12, de calenda (SSAT, SATB, SATB).
- 1682: dos a 4 (SSAT); tres a ocho (dos para SSAT, SATB, y uno para SSST, SSTB); uno a 9 (SAT, SAT, SSB, con el tercer coro para instrumentos: dos bajoncillos y bajón); uno a 11 (SAT, SATB, SATB); y uno, de calenda, a 12 (SSAT, SATB, SATB).
- 1683: uno a 4 (SATT); tres a 8 (dos para SSAT, SATB, y uno para SATB, SATB); uno a 11 (SSAT, SATB, SSB, con el tercer coro para instrumentos: dos bajoncillos y bajón); y dos a 12, uno de ellos de calenda (los dos para SSAT, SATB, SATB).
- Villancicos del Corpus*
- 1656: uno a 8 v. (SSAT, SATB).
- 1658: uno a 4 (SSAT); dos a 5 (los dos para S, SATB, uno de los cuales pone, en las coplas, en la particella del tiple del primer coro: "Coplas, solo, al arpa"); uno a 6 (ST, SATB); y dos a 8: uno para ST, SAT, SAB (con el tercer coro para instrumentos), y uno, "solo y a 8," para T, SAT, SATB.
- 1659: tres a 4 (SSAT); uno a 5 (S, SATB); uno a 7 (SST, SATB); y uno a 8, titulado "¿ndechas," para solo de tiple y responsión a 8 v. (SSAT, SATB).
- 1660: uno a 4 (SSAT); uno a 6 (ST, SATB); y uno a 7 (SST, SATB).
- 1661: uno a 4 (SSAT); uno a 6 (ST, SATB); y uno a 7 (SST, SATB).
- 1664: uno a 4 (SSAT); y dos a 7 (SAT, SATB).
- 1665: uno a 7 (SAT, SATB).
- 1666: dos a 4 (SSAT); y uno a 7 (SAT, SATB).
- 1667: uno a 3 (SST); dos a 4 (SSAT); y uno a 8 (SSAT, SATB).
- 1668: tres a 4 (SSAT); y dos a 8 (SSAT, SATB).
- 1669: uno a 4 (SSAT).
- 1671: dos a 4 (SSAT); y uno a 8 (SSAT, SATB).
- 1673: uno a 3 (SST); tres a 4 (dos para SSST, y uno para SSAT); uno a 5 (SSATB); tres a 8 (dos para SSAT, SATB, y uno para S, SAB, SSAT); dos a 9 (los dos para S, SATB, SATB, y los dos ponen "solo y a 9"); uno a 10 (ST, SSAB, SATB); y uno a 12, "para la salida" (SSAT, SATB, SATB).
- 1674: dos a 4 (SSAT); uno a 6 (SA, SSAT); seis a 8 (cuatro para SSAT, SATB, otro "solo y a 8": S, SAT, SATB, y otro para "dúo y responsión," para SATB, SATB); y uno a 12, "para la salida" (SSAT, SATB, SATB).
- 1675: cuatro a 4 (SSAT); uno "a 5 y solo" (T, SATB); dos a 8 (SSAT, SATB), uno de ellos "para la salida"; y tres a 9: uno para T, SSAT, SATB, y dos que ponen que son para "solo y a 9" (uno para S, SATB, SATB, y otro para T, SATB, SATB).
- 1676: dos a 8 (SSAT, SATB).
- 1677: cuatro a 4 (dos para SSAT, otro para SSST,



- y otro incompleto); cuatro a 8 (SSAT, SATB); y uno a 10 (ST, SATB, SATB).
- 1678: tres a 8 (SSAT, SATB); dos a 9 (uno para S, SATB, SATB, y otro para T, SSAT, SATB, siendo el tenor del primer coro para "Hidalgo"); uno a 10 (ST, SSAT, SATB); uno a 11 (SST, SATB, SATB); y uno a 12, "para la salida" (SSAT, SATB, SATB).
- 1679: uno a 3 (SST); tres a 4 (SSAT); uno a 5 "de instrumentos" (ST y dos bajoncillos tiples y uno tenor); uno a 7 (SST, SATB); tres a 8 (SSAT, SATB); dos a nueve: uno para A, SATB, SATB, y uno "solo y a 9" (T, SATB, SATB); y uno a 12 (SSAT, SATB, SATB).
- 1680: uno a 3 (SAT); dos a 4 (SSAT); dos a 7 (uno para SST, SATB, y uno para SAT, SATB); cuatro a 8 (tres para SSAT, SATB, y uno para SATB, SATB); y uno a 12, "para la salida" (SSAT, SATB, SATB).
- 1681: dos a 3 (SAT); dos a 4 (uno para SSAT, y uno para SATT); seis a 8 (cinco para SSAT, SATB, y uno "de instrumentos, solo y a 8," para A, SSAT, SSB, siendo el tercer coro instrumental: dos bajoncillos y un bajón); uno a 9 (SAT, SAT, SSB, con el tercer coro de instrumentos: dos bajoncillos y un bajón); y uno a 12 (SSAT, SATB, SATB).
- 1682: uno a 3 (SAT); dos a 4 (SSAT); ocho a 8 (los ocho para SSAT, SATB, uno de ellos "para la salida de la fiesta catorcena de San Martín"); uno a 10 "de instrumentos" (SAT, SSB, SATB, siendo el 2º coro instrumental: dos bajoncillos y un bajón); y uno a 12, "para la salida" (SSAT, SATB, SATB).
- 1683: uno a 3 (SAT); uno a 4 (SSAT); uno a 7 (SAT, SATB); uno a 8 (SSAT, SATB); uno a 11 (SAT, SATB, SATB); y uno a 12, "para la salida" (SSAT, SATB, SATB).
- 1684: uno a 4 (SSAT); uno a 7 (SAT, SATB); cuatro a 8 (SSAT, SATB); uno a 10 (SAT, SATB, SSB, con el tercer coro instrumental: dos bajoncillos y un bajón); y uno a 12 (SSAT, SATB, SATB).

## MORFOLOGÍA

Una doble constatación salta inmediatamente a la vista ante los datos ofrecidos por esa lista: en primer lugar, un cambio, más que cuantitativo cualitativo, que se observa al pasar Irizar de Vitoria a Segovia:

evidentemente, una colegiata, y no precisamente de las más importantes de España, cual era la de Vitoria, tenía unas posibilidades que no admitían paragon con las de una de las catedrales más ricas, como la de Segovia, donde, sin duda, el maestro disponía de un coro notablemente más nutrido y de un buen conjunto instrumental.

La segunda constatación es el escalonamiento que se da en los últimos años de vida de Irizar hacia obras cada vez más complejas. Es verdad que él, ni en estos villancicos ni en ninguna otra obra, sobrepasa el límite de las 12 voces, por lo general divididas en tres coros; pero incluso en Segovia se ve que el policoralismo estaba en una fase de expansión entre 1670 y 1685.

Más interesantes son los datos que arroja la música misma. Ante todo, uno, que toca uno de los puntos esenciales de la policoralidad barroca: la diferenciación cualitativa entre el primer coro y los demás: el 1º era siempre para solistas, mientras el 2º—o el 2º y 3º, cuando eran tres—era para "la capilla." Esto se ve claro ya desde el primer villancico que se conserva de él, *Comamos y bebamos*, al Santísimo, del año 1656 (nº 753 del catálogo citado en la nota 5). En él esa diferenciación entre los coros 1º y 2º aparece neta y decidida.<sup>7</sup> En 1656 Irizar era un joven de 21 años, y todavía no maestro de capilla de Vitoria (quizá lo fuera ya de alguna otra iglesia, aunque es dudoso, pero no se sabe con certeza, pues faltan sus datos biográficos anteriores a su llegada a Vitoria); pero que la obra fue compuesta para ser cantada, y precisamente en una iglesia importante, con toda seguridad una colegiata o incluso catedral, lo demuestra el hecho de que las cuatro voces del primer coro están destinadas, según consta claramente en las particellas respectivas, para "señor racionero Chirinos" (tiple 1º), "José" (tiple 2º), "señor don Francisco" (alto) y "señor Ignacio" (tenor). Ese primer coro, pues, está destinado específicamente para cuatro solistas; el 2º era, evidente-

<sup>7</sup>Noel O'Regan, en "The Early Polychoral Music of Orlando di Lasso. New Light from Roman Sources," *Acta Musicologica*, vol. LVI, 1984, 234-251, analiza diversos aspectos de la música española respecto de la policoralidad, en particular en algunas obras de Victoria. O'Regan se fija sobre todo, para establecer el grado de policoralidad real de un autor o de una composición, en la autonomía armónica de cada uno de los coros. Suscribo enteramente esa opinión. Por supuesto, no es el único factor que deba tenerse en cuenta, y quizá para la música del tiempo de Irizar ni siquiera sea el más importante. Pero hay que tenerlo presente.



mente, para "la capilla." Tiene un único acompañamiento, que no contiene ninguna cifra. Pero ese acompañamiento no es, propiamente hablando, para los dos coros, sino solamente para el primero, pues durante las intervenciones del 2º *tacet*. Y el dato es importante para definir algunos aspectos de la polioralidad en España en torno al año 1650, fecha clave, como ya queda dicho, para la eclosión de la música barroca española.

También la importancia relativa de los dos coros aparece bien diferenciada: el 2º se limita a breves intervenciones, en estilo armónico-vertical, de comentario a lo que canta el 1º. También éste comienza con un coro homoritmico, de 14 compases de duración, durante los cuales el 2º coro *tacet*, siguiendo a continuación el comentario de éste, de cinco compases de duración. Viene luego una 2ª sección, en compás ternario, de carácter contrapuntístico, en que interviene exclusivamente el primer coro, uniéndose al final los dos coros en un breve diálogo, con música homoritmica en ambos. Se ofrecen, a modo de ejemplo, algunos compases de este villancico (Ej. 1º).

Eso de que el acompañamiento fuera solamente para el primer coro fue un hecho que terminó muy pronto: en los villancicos de los años inmediatamente siguientes aún se le encuentra, pero cada vez menos, para desaparecer en seguida, y de modo definitivo, imponiéndose—me refiero exclusivamente a los villancicos de Irizar, pues el fenómeno, aunque fue general, tuvo matices en los diferentes autores o catedrales—la costumbre de que cada coro tuviese su propio acompañamiento, costumbre que se afianzó año tras año. En primer lugar, porque el bajo del 2º o 3º coro (o de los dos, cuando los dos lo tenían) solía ser instrumental, sirviendo ya de acompañamiento; y luego porque, además de él, frecuentemente aparece un acompañamiento propio de ese coro, o de esos coros.

Ya en los primeros villancicos aparece también una nueva diferenciación entre los varios coros: cuando había tres—en estos primeros villancicos sólo se da esto cuando el primer coro es para un solista—, el 2º solía tener mayor importancia que el 3º. Si cogemos, por ejemplo, el villancico al Santísimo *En el hilo de la vida*, de 1658 (nº 756 del catálogo), encontraremos que, aunque es para 8 voces, es para tres coros: T, SAT, SATB y acompañamiento; siendo el primer coro "1º coro, solo y a 8. Tenor," y el acompañamiento "1º coro, acompañamiento." Empieza con una frase del tenor

solista, de carácter conceptuoso, muy en el estilo gongorino de la época, referente al misterio eucarístico: *En el hilo de la vida un nudo ciego se dio*, a que responden los otros dos coros: *¿Quién le dio?*, continuando el solista con la pregunta: *¿La fe o el amor?*, y explicando el sentido del "nudo": *Porque el amor hizo el lazo y la fe el nudo apretó*. Pues bien: a continuación es el 2º coro el que continúa, él solo, el diálogo: *Desátale tú*, etc. Véase la música de este fragmento en el ej. 2º.

En este villancico el acompañamiento es aún para el primer coro solamente, pero otros villancicos de este mismo año 1658 ya tienen "acompañamiento general," que servía, por tanto, para todos los coros, y cuya práctica se intensificaría sin parar los años siguientes. Pero es de notar que algunos villancicos de estos primeros años, cuando el bajo es instrumental, no tienen acompañamiento, parece que porque el bajo instrumental hacía sus veces: una manifestación más de la evolución del acompañamiento en los comienzos del Barroco musical español, aunque aquí no entraré en su estudio pormenorizado.

El principio básico de la diferenciación relativa de la importancia de los coros lo mantuvo Irizar—como los demás compositores españoles de su tiempo—inalterado. Puede variar, con el paso de los años, el grado de diálogo entre los varios coros, pueden variar otros elementos, pero no éste. En cambio, sí se hacen a veces más vivos esos diálogos entre los coros. Véase en el ej. 3º el comienzo del villancico al Santísimo *Al galán más amante y valiente*, de 1661 (nº 769 del catálogo).

El gran paso vuelve a notarse a partir de su llegada a Segovia. Un paso que, como ya queda dicho, más que cuantitativo fue cualitativo. Se mantendrán, sí, las diferencias entre los varios coros, pero cada vez se exige más al 2º, y aun al 3º; cada vez es más vivo el diálogo, con un neto sentido de "estereofonía natural," que llenara las naves de aquella inmensa catedral.

Ilustraré todo esto con tres villancicos de Navidad del año 1673: *Vuestros ojos, Infante divino* (nº 665 del catálogo), *El amor, sin duda, ha nacido* (nº 658) y *Mortales, que en calabozos* (nº 662). El primero es para A, SSAT, SATB y acompañamiento; el alto del primer coro es "1º coro, alto solo y a 9"; el 2º coro no tiene connotaciones particulares; en el 3º el bajo es instrumental; el acompañamiento es "general a 9." Comienza con una frase del solista *Vuestros ojos, Infante divino, lloran amantes; decídmelo por qué*. Contestan los otros dos coros; pero con



[Ej. 1]

1<sup>o</sup> Coro

Tiple 1<sup>o</sup>  
Sr. R<sup>o</sup> Chirinos

Tiple 2<sup>o</sup>  
Joseph

Alto  
Sr. D. F.<sup>o</sup>

Tenor  
Sr. Ygnacio

Tiple

Alto

Tenor

Bass

2<sup>o</sup> Coro

Acompañamiento

Co - ma - mos, co - ma - mos, co - ma - mos y be - ba - mos... etc.

Co - ma - mos, co - ma - mos, co - ma - mos y be - ba - mos... etc.

Co - ma - mos, co - ma - mos, co - ma - mos y be - ba - mos... etc.

Co - ma - mos, co - ma - mos, co - ma - mos y be - ba - mos... etc.

Compás 12

pe - ro con tien - to.

pe - ro con tien - to.

pe - ro con tien - to.

pe - ro con tien - to.

Co - ma - mos, co - ma - mos y be - ba - mos, pe - ro

Co - ma - mos, co - ma - mos y be - ba - mos, pe - ro

Co - ma - mos, co - ma - mos y be - ba - mos, pe - ro

Co - ma - mos, co - ma - mos y be - ba - mos, pe - ro



Que hay más que pien - san en el cor - de - ro, que hay más que  
 Que hay más que pien - san, que hay más que  
 Que hay más que pien - san en el cor - de - ro,

con tien - to.  
 con tien - to.  
 con tien - to.  
 con tien - to.

Compás 31

en el cor - de - ro. Cui - da - do, se - ño - res, cui - da - do; cui - etc.  
 en el cor - de - ro. Cui - da - do, se - ño - res, cui - da - do; cui - etc.  
 en el cor - de - ro. Cui - da - do, se - ño - res, cui - da - do; cui - etc.  
 en el cor - de - ro. Cui - da - do, se - ño - res, cui - da - do; cui - etc.

Cui - da - do, se - ño - res, cui - da - do; cui - da - do, se - etc.  
 Cui - da - do, se - ño - res, cui - da - do; cui - da - do, se - etc.  
 Cui - da - do, se - ño - res, cui - da - do; cui - da - do, se - etc.  
 Cui - da - do, se - ño - res, cui - da - do; cui - da - do, se - etc.





[E]. 2]

1º Coro. Solo y a 8. Tenor

Acompañamiento

En el hi - lo de la vi - da, en

el hi - lo de la vi - da un nu - do cie - go se

dio. ¿La fe, la fe o el a - mor? Por que el a -

¿Quién le dio?

¿Quién le dio?

¿Quién le dio?

¿Quién le dio?

¿Quién le dio?

¿Quién le dio?

¿Quién le dio?



mor hi - zo el la - zo y la fe el nu - do a - pre - tó.

Des - á - ta - le tú.

Des - á - ta - le tú.

Des - á - ta - le tú.



[Ej. 3]

Tiple  
1<sup>o</sup> Coro  
Tenor  
Acompañamiento general

Al ga - lán más a - man-tey - va - lien - te.  
Al ga - lán más a - man-tey - va -

al ga - lán más a - man-tey - va - lien - te etc.  
lien - te, al ga - lán más a - man-tey - va - lien - te etc.  
Al ga - lán más a - man-tey va - lien - te de los etc.  
Al ga - lán más a - man-tey va - lien - te de los etc.  
Al ga - lán más a - man-tey va - lien - te de los etc.  
Al ga - lán más a - man-tey va - lien - te de los etc.



una diferencia: el 2º canta una frase de 7 compases, homorritmicos, sobre una melodía basada, sustancialmente, en la del alto solista, mientras el 3º se limita a dos simples compases. Luego el diálogo se hace más vivo, con intervención del solista y de los dos coros, hasta que, por fin, el solista retoma de nuevo la importancia, con una larga frase de 16 compases, durante la cual los dos coros *tacent*. En el ej. 4º se puede ver la música de este fragmento.

Las coplas son "solo" con "respuesta a 8," aunque también en la respuesta canta primero el solista 16 compases, en los que los otros dos coros *tacent*, cantan luego éstos once compases, en los que el solista *tacet*, y al final se juntan todos. Son cuatro coplas.

El segundo villancico es, en cierto sentido, similar al anterior, pero lo he escogido por ser representativo de otros muchos: es a 10 voces en tres coros: ST, SATB, SATB y acompañamiento. Los bajos de los coros 2º y 3º son instrumentales; el acompañamiento es "general a 10." Comienzan los dos solistas en un vivo diálogo, que dura 16 compases: *El amor, sin duda, ha nacido, pues dicen que es Dios y miran que es Niño. Ay, Niño Dios; ay, amor mío; ay, Jesús, qué Niño tan lindo.* Esta última frase la dicen los dos solistas juntos. Sigue luego la misma frase, en diálogo entre los coros 2º y 3º, pero siempre con mayor importancia en aquél que en éste, que se limita siempre a las respuestas. Véase el ejemplo 5º.

El tercero es más complejo. Se trata de un villancico "de calenda," que siempre era más solemne que los demás, pues era con el que, oficialmente, comenzaba la celebración de la Navidad. Es a 12 voces en tres coros: SSAT, SATB, SATB. Los bajos de los coros 2º y 3º son instrumentales. Los acompañamientos son tres: uno para el 2º coro, para órgano ("2º coro, acompañamiento al órgano, bajo"), otro para el tercer coro, también para órgano ("3º chº, acompañamiento al órgano, bajo") y "general." Los acompañamientos de los coros 2º y 3º duplican cada uno al bajo del coro respectivo.

A lo largo de buena parte de este villancico quien realmente interviene es el coro 1º, limitándose los

otros dos a simples comentarios homorritmicos (aunque no faltan luego intervenciones algo más sustanciosas), según un esquema muy utilizado por Irizar: una frase musical que repiten sucesivamente los varios solistas, para los varios versos o estrofas. Pero hay que advertir que el efecto sonoro es imponente, y más si se piensa en la grandiosa catedral de Segovia, para la que él lo concibió. Más aún: el hecho mismo de que los bajos de los coros 2º y 3º, ya de por sí instrumentales, estuvieran repetidos para dos órganos significa que esos dos coros cantaban en las tribunas de los dos órganos principales, colocados encima del coro, uno a cada lado. El maestro y el primer coro no podían cantar, como sucedía en otras catedrales, en la parte central del corredor alto sobre el coro, que tiene forma de U, pues esa parte es estrecha, mientras las dos partes largas tienen corredores amplios, en los que están también las tribunas de los dos órganos, y en cada uno de esos corredores caben holgadamente 8 ó 10 personas. Cada una de esas tribunas tiene acceso independiente. Parece, pues, que el maestro, con el primer coro y el "acompañamiento general," estarían sobre el suelo del coro, cerca del facistol. Al menos, ésa es la conclusión a que se llega tras el análisis de los hechos que se conocen.<sup>8</sup>

Véase la música del comienzo de este villancico en el ej. 6º.

Aún seguiría evolucionando Irizar en su concepción de los villancicos policorales. Pero, dada la extensión que ya han alcanzado las presentes notas, y lo complejo y extenso de este nuevo tema, parece que será preferible dejarlo para otra ocasión.

<sup>8</sup> Thomas Taylor estudió importantes aspectos de los villancicos barrocos españoles en su artículo "The Spanish high Baroque motet and villancico. Style and performance," *Early Music*, 12, 1984, 64-73. En la pág. 65 publica un plano de la catedral de Segovia, con el coro en forma de U en el centro, tomado de G. E. Street, *Some Account of Gothic Architecture in Spain*; pero hay que advertir que el problema que plantean los corredores en la parte alta del coro, a los que aludo en el texto, no aparece reflejado en ese dibujo, que sólo reproduce la colocación de los siales y asientos del coro mismo.



[Ej. 4]

1° Coro, Alto,  
solo y a 9

General a 9

Vues-tros o - jos, vues-tros o - jos, in - fan - te di - vi - no,

llo - ran, a - man - tes; de - cid - me por qué.

Vues-tros o - jos, vues-tros  
Vues-tros o - jos, vues-tros  
Vues-tros o - jos, vues-tros  
Vues-tros o - jos, vues-tros  
Vues-tros o - jos,  
Vues-tros o - jos,  
Vues-tros o - jos,  
Vues-tros o - jos,



Llo - ran a - man - tes, llo - ran,  
 o - jos, in - fan - te di - vi - no, llo - ran, llo - ran, a - man - tes,  
 o - jos, in - fan - te di - vi - no, llo - ran, llo - ran, a - man - tes,  
 o - jos, in - fan - te di - vi - no, llo - ran, llo - ran, a - man - tes,  
 o - jos, in - fan - te di - vi - no, llo - ran, llo - ran, a - man - tes,  
 in - fan - te di - vi - no, llo - ran,  
 in - fan - te di - vi - no, llo - ran,  
 in - fan - te di - vi - no, llo - ran,  
 in - fan - te di - vi - no, llo - ran,  
 in - fan - te di - vi - no, llo - ran,

 The piano accompaniment consists of a right-hand part with a treble clef and a left-hand part with a bass clef. The right hand plays a simple harmonic accompaniment with quarter and eighth notes. The left hand provides a steady bass line with quarter notes. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4.



llo - ran, a - man - tes; de - cid - me por qué. Mas,

a - man - tes; de - cid - me por qué.

a - man - tes; de - cid - me por qué. *durante*

a - man - tes; de - cid - me por qué. 15 compases

a - man - tes; de - cid - me por qué.

llo - ran, a - man - tes; de - cid - me por qué, por qué.

llo - ran, a - man - tes; de - cid - me por qué, por qué. *durante*

llo - ran, a - man - tes; de - cid - me por qué, por qué. 14 compases

llo - ran, a - man - tes; de - cid - me por qué, por qué.

Piano accompaniment for the first system.

mas ya sé, que llue - ven al - jófar...

Piano accompaniment for the second system.



[Ej. 5]

Tiple

1° Coro, a 10

Tenor

General a 10

El a - mor, sin du - da, ha na - ci - do, pues di - cen que es

Ay, Ni - ño Dios, ay,

Dios y mi - ran que es ni - ño. Ay, a - mor mí - o,

Je - sús, ay, Je - sús, qué ni - ño tan

ay, Je - sús, ay, Je - sús, qué ni - ño tan





pausa de 29 compases

pausa de 36 compases

lin - do.

lin - do.

S Ay, Je - sús; el a - mor, sin du-da, ha na - ci - do,

A Ay, Je - sús; el a - mor, sin du-da, ha na - ci - do,

T Ay, Je - sús; el a - mor, sin du-da, ha na - ci - do,

B

S Ay, Je - sús; el a - mor, sin etc.

A Ay, Je - sús; el a - mor, sin etc.

T Ay, Je - sús; el a - mor, sin etc.

B

etc.



[Ej. 6]

Musical score for a choir and organ accompaniment. The score is divided into four systems, each with vocal parts and organ accompaniment.

**System 1:**

- Tiple:** Mor - ta - les, que en ca - la - ba - zos os tie - ne la cul - pa ra -
- Alto:** (Empty staff)
- 1° Coro, calenda a 12:** (Empty staff)
- Tenor:** (Empty staff)
- Bajo:** (Empty staff)

**System 2:**

- Tiple:** (Empty staff)
- Alto:** (Empty staff)
- 2° Coro, calenda a 12:** (Empty staff)
- Tenor:** (Empty staff)
- Bajo:** (Empty staff)

**System 3:**

- 2° Coro, acompañamiento al órgano, Bajo:** (Empty staff)
- Tiple:** (Empty staff)
- Alto:** (Empty staff)
- 3° Coro, calenda a 12:** (Empty staff)
- Tenor:** (Empty staff)
- Bajo:** (Empty staff)

**System 4:**

- 3° Coro, acompañamiento al órgano, Bajo:** (Empty staff)
- General calenda a 12:** (Empty staff)

The organ accompaniment in the bottom system shows a rhythmic pattern in the bass clef, starting with a quarter note followed by eighth notes.





