

Relaciones temáticas entre pasiones polifónicas de la Corona de Aragón y tientos para órgano de Cabanilles.

Miguel Bernal Ripoll (Real Conservatorio Superior de Música de Madrid).

Introducción/Resumen

La música para órgano del Barroco se desarrolla en un contexto eclesiástico, y responde a las necesidades de la actividad litúrgica o paralitúrgica, por lo que necesariamente debe estar relacionada con elementos que correspondan a este uso. Por otro lado, en el Barroco la música desarrolla su contenido semántico mediante analogías y códigos convencionales, para expresar unos afectos determinados.

En el presente trabajo se identifican en la música para órgano de Joan Cabanilles temas empleados en pasiones polifónicas de la Corona de Aragón. Se estudia el origen y difusión de estos temas, encontrándose que aparecen en distintos niveles: como tema principal, como tema ocasional, e incluso como elemento –más o menos oculto– generador de la construcción de una pieza.

Esta constatación, unida a otras características de su empleo, nos da una clave importante para comprender el sentido semántico de esas obras, lo que sin duda nos remite al contexto de la Pasión de Cristo. Por otro lado, esto también nos da una pista sobre su posible uso en el contexto de la música de iglesia, así como una información sobre los procedimientos constructivos en los que se fundamenta el arte compositivo de Joan Cabanilles.

Un tema recurrente en música relacionada con la Pasión: *contra sepulcrum / videbunt*

El origen de este trabajo fue la constatación del empleo por parte de Cabanilles de un tema que aparece en la Pasión según San Mateo de Joan Pujol. Aunque de esta correspondencia ya había dado noticia anteriormente (*cf.* Bernal, 2004), en este momento se presenta un estudio más completo, ampliado con nuevos hallazgos, incluyendo otros temas y, sobre todo, con un planteamiento del alcance y significado que tiene este empleo.

El primer tema objeto de este estudio, que muestra una relación entre la música vocal relacionada con la Pasión de Cristo y la música de órgano, aparece en la Pasión según San Mateo de Melchor Robledo (1510-1586): *Contra sepulcrum* (Melchor Robledo, 1986: 153-

154), y también en sendas pasiones de Joan Pujol (1570-1626): *Contra sepulcrum* de la Pasión según San Mateo, y *Videbunt in quem transfixerunt* de la Pasión según San Juan¹.

Ejemplo 1: Melchor Robledo. *Contra sepulcrum*. Pasión según San Mateo.

Ejemplo 2: Joan Pujol, *Contra sepulcrum*. Pasión según San Mateo.

Ejemplo 3: Joan Pujol, *Videbunt in quem transfixerunt*, Pasión según San Juan.

Estas piezas son las últimas, las que cierran el canto de la Pasión, por lo que tienen un estilo más desarrollado y complejo: son las únicas de construcción motetística, en lugar de la tendencia habitual a la homofonía de las *turbae*². En el caso de Robledo se trata además de una

¹ Gerona, Biblioteca Capitular, ms. 78/381 (González Valle, 1992: 156-157 y 172-173).

² Por sugerencia de José Sierra, a quien agradezco una lectura previa a su edición de este texto, señalo que en realidad habría tres niveles de polifonía: la puramente homofónica del *processus* o Cronista, la homofónica

pieza a cinco voces. Llamo aquí la atención del contratema empleado por Robledo, y que también encontraremos más adelante en la música de órgano (*vide* Ejemplo 1 *). En Pujol, la polifonía imitativa está construida sobre el *Cantus Firmus* correspondiente al melisma final del *cantus passionis*, el cual es más desarrollado en las Pasiones de la Corona de Aragón (González Valle 1992: 112-116).

Este es el tema al que me refiero, que como se observa es una variación del tetracordo frigio descendente³:



Ejemplo 4: Tema de Contra sepulcrum y Videbunt en Robledo y Pujol.

Calahorra, que ha tratado extensamente la temática en Melchor Robledo, no cita este tema, tan solo recoge la presencia del *cantus firmus* tradicional de la pasión, citando a González Valle (Calahorra, 1987: 59-97). Nótese también que todas estas piezas están en segundo tono.

El tema no es exclusivo de la corona de Aragón, encontramos su rastro en autores de otros reinos peninsulares, siempre en relación con el contexto de la muerte de Cristo. Lo encontramos en el *Stabat Mater* de Pedro Escobar (c. 1465 – d. de 1535). Si bien se admite hoy que este autor es un portugués activo en la Corona de Castilla, la obra fue conocida en la Corona de Aragón, puesto que la transmite un manuscrito de la catedral de Tarazona⁴. Por último, lo encontramos de nuevo entrado el siglo XVIII, como tema principal de una tocata del compositor portugués Carlos Seixas (*Portugiesische Orgelmusik*, 2025: 91-93). Es curioso, y posiblemente sea un detalle a investigar, que el primer compositor que lo emplea sea presumiblemente de origen portugués, y aflore más de doscientos años después también en Portugal.

pero algo más desarrollada de las *turbae* y de otros personajes, y la polifonía compleja o motetística de las piezas finales.

³ Este tema es llamado hoy corrientemente *lamento* por ser empleado en el madrigal de Monteverdi *lamento della ninfa*, aunque se trata de un tema mucho más antiguo.

⁴ Catedral de Tarazona, ms. 2 ff. 99v-100r. (*Autores hispanos...*, 1995: 89-95).

Sta - bat ma - - - ter

Sta - bat ma - - - ter do - lo -

Sta - bat ma - - - ter - - -

Ejemplo 5: Pedro Escobar, *Stabat mater* (inicio).

Dicho tema no tiene que ver con el canto llano de la secuencia, para el que se encuentran en España varias melodías, de las que a continuación se aporta un par de ejemplos. En El Escorial⁵, por ejemplo, se emplea la misma melodía que para la secuencia *Lauda Sion* transmite Correa de Arauxo (2005: 158, f. 199 del original de 1626), cuya prosodia es similar:



Ejemplo 6: *Stabat mater*, El Escorial, Cantoral 177 sin foliación (imagen facilitada por José Sierra).

Andrés Lorente proporciona otra melodía para esta secuencia (Lorente, 1672: 126). A pesar de la similitud en sus primeras notas con el tema en cuestión, no creo que aquel haya sido el origen de este.

⁵ El Escorial, Cantoral 177, sin foliación. Agradezco a José Sierra la búsqueda de este material.



Ejemplo 7: *Stabat Mater*. Andrés Lorente (1672) p.126.

Tampoco tiene nada que ver con la melodía del cantoral romano. No parece, por tanto, que se trate de un tema inspirado en un canto llano determinado sino, como se ha dicho más arriba, una transformación del tetracordo frigio descendente, tema empleado desde mucho antes para la música que expresa afectos dolorosos.

Una vez más encontramos el mismo tema en el Motete *Per tuam crucem* de Cristóbal de Morales (1953: 36-41), pieza para la adoración de la cruz el Viernes Santo. El tema en cuestión aparece en la segunda parte (*Miserere...*), una sola vez en el tiple, para las palabras *Jesu benigne* (c. 80).

Ejemplo 8: Cristóbal de Morales, motete *Per tuam crucem*, cc. 79-83.

En este caso, con esta aparición aislada en un momento determinado de la pieza, desde el punto de vista retórico estaríamos ante una figura llamada *exemplum* o alusión, que es la forma enfática del ejemplo, lo que se tratará más adelante al encontrar un procedimiento similar en una obra para órgano de Cabanilles.

Se puede concluir que el tema que nos ocupa, construido a partir del tetracordo frigio descendente (tema por otra parte siempre asociado al dolor y al sacrificio), aparece en la

polifonía hispana en el contexto de la Pasión, y además en un momento muy concreto: justo inmediatamente después de la muerte de Cristo.

El tema en cuestión, sin embargo, no lo he vuelto a encontrar en el verso final de otras pasiones polifónicas, al menos en las consultadas hasta el momento. En las que se han conservado en la corona de Aragón, falta generalmente ese último verso, acabando las Pasiones según San Mateo en el texto *Vere filius Dei erat iste*. Esto ocurre en las conservadas en la Catedral de Valencia⁶, Catedral de Zaragoza⁷ y Cançoner de Gandia⁸. La pasión según San Juan de Robledo carece del *Videbunt*. De una Pasión según san Marcos conservada en Segorbe tenemos solo el *Processus*, y en las pasiones según Marcos y Lucas de Albarracín no aparece el tema en cuestión en el verso final (*Hierosolyman* y *Haec videntes* respectivamente)⁹, que por otra parte es más sencillo debido a que estas pasiones son para días menos importantes de la Semana Santa.

Tampoco lo he encontrado en la Corona de Castilla. En Toledo, en una Pasión según san Mateo, no se encuentra dicho tema en el *contra sepulcrum*¹⁰. En el archivo del Real Monasterio del Escorial se conservan una docena de pasiones polifónicas, de las que solo están publicada las de Villanueva (1997) y Guerau (2023). A pesar de que todas ellas, excepto dos, sí tienen el verso final (*Contra sepulcrum* / *Videbunt...* / *Hierosolyman* / *Haec videntes* en los casos respectivos de Mateo, Juan, Marcos y Lucas), en ninguna se encuentra el tema en cuestión¹¹. Por supuesto, esta búsqueda no es exhaustiva, habría que verificar pasiones conservadas en otros archivos.

Correspondencias en la música de órgano

En la música de órgano, lo encontramos por primera vez como tema de un tiento lleno de segundo tono por gesolreút de Pedro de Tafalla (1606-1660), organista formado en El Escorial, donde se conserva su música¹². La pieza está incompleta, se conservan solo 55

⁶ Valencia BC 183, Comes, *Mathaeum* (González Valle, 1992: 187-208).

⁷ Zaragoza AMC C3 ms. 5 y ms. LS, *Ibid.* pp. 174-186.

⁸ Anónimo, Pasión según San Mateo, *Cançoner de Gandia*, Bbc M 1967 ff. 116-122. En línea <<https://mdc.csuc.cat/digital/collection/partiturBC/id/55821>> (consulta 3/02/2023).

⁹ Segorbe AMC ms. 0-9 y Albarracín BC ms. 9 (González Valle, 1992: 127-135).

¹⁰ *Passio secundum Mathaeum*, anónimo, BC ms. 22. *Ibid.* pp. 209-219.

¹¹ Rubio, 1976: 3-5 y 16-17. Sierra, 2021. Agradezco a José Sierra la ayuda y guía para abordar este tema en el propio archivo, así como su generosidad por haberme dejado consultar su transcripción de la Pasión de Guerau previamente a su edición.

¹² El Escorial, LP 29 ff. 10-10v, (*Música para Órgano...*, 2001: 61-63).

compases. La identidad del tema no está en cuestión, aunque a veces se modifica la última nota para que encaje en el contrapunto (ver * en ejemplo 9).

The image shows a musical score for Pedro de Tafalla's 'Tiento de segundo tono', measures 1-22. The score is in G minor, 3/4 time, and consists of five systems of grand staff notation. Red lines labeled 'A' and blue lines labeled 'B' highlight specific melodic themes in both hands. Measure 19 contains an asterisk (*) above a note in the right hand, indicating a modification for counterpoint.

Ejemplo 9: Pedro de Tafalla, *Tiento de segundo tono*, cc. 1-22.

El tema aparece en estrecho y en combinación con un contratema, por cierto idéntico al empleado por Robledo (*vide supra* ejemplo 1), dándose la circunstancia de que si unimos ambos tema y contratema, obtenemos el *Stabat mater* en canto llano que edita Lorente (ejemplo 10). No se puede asegurar, sin embargo, que este resultado no sea fruto de la casualidad.

Ejemplo 10: Relación entre el *Stabat mater* transmitido por Lorente y el tiento de Tafalla.

Es especialmente interesante el hecho de que Cabanilles emplee este tema en tres de sus tientos, en dos de ellos como tema principal, y en otro apareciendo de repente en el curso de la pieza (de manera similar a lo que hemos visto más arriba que sucedía en el motete de Morales). El tratamiento de dicho tema es «en paso», expresión que significa que se trata de una construcción polifónico-imitativa (*cf.* Bernal, 2004: 154-156 y 367-368). En los tientos en los que este tema es el principal, este sufre las transformaciones rítmicas típicas del tiento monotemático. Está siempre empleado en obras de segundo tono, que en el caso del órgano es segundo tono por Gesolreút, que es la manera habitual en la que se emplea dicho tono en los tientos (en los versos suele sin embargo ser transportado a Elami, es mucho menos habitual que sea por Gesolreút). Dichas piezas tienen siempre otros elementos que también nos remiten de forma directa o indirecta a la Pasión de Cristo.

En el tiento de falsas de segundo tono (Cabanilles *Opera Omnia* vol I: 41-43), aparece este tema entre los compases 50 y 88. Se trata de un tiento con gran riqueza temática y de construcción, que se resume en una sinopsis en el ejemplo 11. Comienza este tiento con una sección no imitativa, con los retardos y disonancias propias de este género de falsas, con movimiento de las voces principalmente por grados conjuntos (1). Sigue en c. 10 una exposición de un tema en estrecho (2), para volver a la polifonía no imitativa con retardos y falsas¹³ en c. 26 (3). Tras una clara exposición del lamento en la voz superior en cc. 43-48, en c. 50 aparece el tema que estamos tratando (4), que se expone dieciséis veces. En algunas ocasiones el tema

¹³ El concepto de falsa lo define la teoría española del siglo XVII como disonancia tratada correctamente según las reglas del arte de la composición (*cf.* Bernal, 2020).

tiene una variante, consistente en que el último intervalo es de tono, no de semitono, perdiendo así su similitud con el tetracordo frigio. Esto, que por otra parte ocurre también en la música vocal correspondiente, es debido a los límites del sistema hexacordal y del contexto modal. Nuevamente vuelven los retardos o falsas desde c. 88 (5) hasta el final de la pieza, donde encontramos el quiasmo o figura de la cruz (6), cuya relación con el tema de la Pasión ya he aclarado suficientemente en un trabajo anterior (Bernal, 2020). Dicho motivo aparece dos veces, en las dos voces superiores, además cruzándose, lo que no deja de remitirnos de nuevo a la cruz (¡Cómo no recordar aquí los oboes al principio de la Pasión según San Juan de J. S. Bach!).

The image displays a musical score for a piece in second mode, divided into six numbered sections. Section (1) shows a melodic line with a tritone interval. Section (2) is marked 'c. 10' and shows a continuation of the melodic line. Section (3) is marked 'c. 43' and 'Lamento', showing a more expressive melodic line. Section (4) is marked '(4)' and shows two instances of a 'Tema' (theme) marked with a bracket. Section (5) is marked 'c. 85' and shows a 'Tema' marked with a bracket. Section (6) is marked 'c. 118' and shows two instances of a 'Quiasmo' (cross figure) marked with a bracket. The score is written in a single system with a treble and bass clef.

Ejemplo 11: Sinopsis del Tiento de Falsas de segundo tono.

La aparición de un nuevo tema en el curso de la obra, como se ha visto más arriba respecto del motete de Morales (ejemplo 8) nos remite al procedimiento retórico llamado ejemplo, (*exemplum, paradeigma*), que es una figura de pensamiento (*figurae sententiae*),

consistente en «pensamientos auxiliares hallados (*inventio*) por el hablante para la elaboración de la materia» (Lausberg, 1983: 177). Se cuenta entre las figuras por adición (*figurae per adjectionem*). Según Bice Mortara Garabelli, sería la «narración de un episodio con el fin de ratificar lo que se trata» (Garabelli, 2000: 289). Para Lausberg «consiste en un hecho fijado histórico (mitológica o literariamente), que es puesto en comparación con el pensamiento propiamente dicho» (Lausberg, 1983: 204), «el énfasis del *exemplum* se llama alusión» (*Ibid.* 205). En nuestro caso, la alusión es musical. Tratando el tema de que Cristo nos salva por la cruz, la música nos trae otro aspecto de la pasión, ¿la visión piadosa del buen Jesús (*Iesu benigne*), muerto por nuestra salvación? La música aclara aquí lo que el texto no dice explícitamente, realizaría por tanto una hermenéutica del texto, como dice González Valle, una «*explicatio textus*» (González Valle, 2002).

En este sentido se expresaría este tiento de falsas. Asociado presumiblemente este género a la Elevación (*cfr.* Bernal 2020), parte de la misa en la que se rememora la pasión de Cristo, se introduce en el curso de la pieza una alusión musical, mediante el tema que se viene tratando. Este tema tendría una indudable relación con la Pasión, como prueba su empleo en las obras polifónicas antes citadas, y nos remite concretamente al momento en que Cristo acaba de morir, o a la visión de Cristo muerto.

El tiento de dos tiples de segundo tono (Cabanilles *Opera Omnia* vol. IV: 31-39) presenta la construcción típica del tiento partido en la escuela aragonesa: exposición del tema, contraexposición del mismo, y sucesión de progresiones sobre diversos motivos. En este caso el tema es respondido con una mutación (Sol-Fa se convierte en Re-Sib en la respuesta):



Ejemplo 12: Cabanilles, tiento de dos tiples de segundo tono.

Esta obra tiene un carácter más tradicional y menos desarrollado que las otras dos que se están consignando. Se mantiene en los límites del sistema hexacordal, sin salidas del ámbito modal (como si sucede en la tercera obra que se va a presentar), y no parece tener la intención expresiva y retórica de las otras que estamos tratando. Quizás se trate de una obra más temprana, o quizás una obra interpretada ocasionalmente, y transmitida por algún alumno, lo que nos lleva al problema de las atribuciones, que también he tratado anteriormente (Bernal, 2004: 56). Resultan interesantes en cualquier caso los cruces de voces empleando el quiasmo, figura

asociada a la Cruz, en cc. 64-65, procedimiento que sí nos remite a la técnica compositiva de Cabanilles (veíamos una situación similar al final del tiento de falsas discutido anteriormente):



Ejemplo 13: cruces de coces empleando el quiasmo en el tiento de dos tiples de segundo tono de Cabanilles.

El tiento de mano izquierda de segundo tono es la más interesante de las tres obras en las que Cabanilles emplea este tema. Aunque parte del mismo tipo de construcción que el tiento anterior, típico de la escuela aragonesa, es una obra mucho más desarrollada. Además de la riqueza de la elaboración melódica, rompe la unidad estilística por el contraste entre las secciones, como se verá a continuación. Por último, asistimos a la fractura de las fronteras de la modalidad y del sistema hexacordal, al salir de tono empleando el La bemol en varias ocasiones¹⁴.

En mi opinión, lo más interesante y significativo en este tiento es el contraste entre la expresión grave del inicio, y la heroica que aparece hacia la mitad de la pieza, como se muestra en el ejemplo 14. El tema (1) es claramente el que nos ocupa (*contra sepulcrum/vidēbunt*). Tras la doble exposición, se suceden diferentes temas secundarios en progresión. Es significativo que, en el curso de la pieza, el estilo grave deja paso al estilo de batalla, el cual se prefigura ya con la *repercussio*¹⁵ contenida en el motivo que comienza en c. 80 (2), y que aparece claramente a partir de c. 89 (3). La sección ternaria vuelve a emplear, transformado rítmicamente, el tema inicial, en este caso con un contratema similar al que se ha visto más arriba empleado por Robledo y Tafalla (4), aunque la correspondencia podría ser casual, pues un mismo tema es lógico que genere similares contrastes.

¹⁴ En el sistema hexacordal, con un bemol en la armadura solo se podrían emplear como alteraciones Do#, Fa#, Si natural y Mi bemol. El empleo del La bemol implica emplear un hexacordo suplementario, y por lo tanto transgredir los límites del sistema, procedimiento en cualquier caso previsto por la teoría (*cf.* Bernal 2004: 140 ss).

¹⁵ El término *repercussio* es empleado por Walther para denominar estas notas repetidas en los temas (Walther, 1732: 520-521 y también Fig. 8 en Tab. XIX).

The image shows a musical score for a piece in G minor, 3/4 time. It consists of four systems of music, each with a treble and bass staff. System (1) starts with a 'Tema' in the bass staff and a 'Tema' in the treble staff. System (2) is marked 'c. 80' and features a 'Repercussio' in the bass staff. System (3) is marked 'c. 89' and features a 'Batalla' in the bass staff. System (4) is marked 'c. 124' and features a 'Tema' in the treble staff, a 'Contratema' in the bass staff, and a 'Tema' in the treble staff. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Ejemplo 14: Tiento partido de mano izquierda de segundo tono, resumen.

Es cierto que este tipo de construcción, en la que se empieza con valores lentos y se va animando paulatinamente con valores más disminuidos, es la habitual en el tiento ibérico, siendo incluso descrita por Nassarre¹⁶. Pero en este caso el contraste es más violento, pues resalta la gravedad del tema inicial, asociado inequívocamente a la Pasión, con el estilo de batalla, asociado a la victoria. Véase (ejemplo 15) la similitud de la *repercussio* y del motivo en otros tientos intitulados expresamente como de batalla por Bruna¹⁷ y Cabanilles¹⁸. En este último el motivo es prácticamente idéntico.

¹⁶ «En cuanto al orden que se debe guardar en los principios de las composiciones músicas, es, que sean con movimientos tardos, comenzando a espacio, no con movimientos acelerados de las partes, o voces...» (Nassarre, vol. 2, 1723: 268).

¹⁷ Batalla de sexto tono (Pablo Bruna, 1993: 179-188).

¹⁸ Partido de mano derecha de batalla (Cabanilles *Opera Omnia* Vol. V, 1986: 160-164).

Bruna, Batalla

c. 5

repercussio

.../...

tema de batalla

c. 30

.../...

Cabanilles, Partido de mano derecha de batalla

c. 6

tema de batalla

.../...

Ejemplo 15: Temas de batalla en Bruna y Cabanilles.

Salvando la distancia geográfica, temporal y confesional, encontramos el mismo procedimiento en la Pasión según San Juan de J. S. Bach. En el aria *Es ist vollbracht* (*Johannes-Passion*, 1863: 104), cuando Cristo está a punto de morir, el texto glosa las últimas palabras de Cristo: «todo está consumado». La música se desarrolla en un contexto doloroso, de gran gravedad, dado por el ritmo lento, los intervalos expresivos en sextas menores ascendentes y descendentes, y el empleo de la viola de gamba (instrumento asociado a lo fúnebre, como muestra su empleo en la cantata 106 y en la oda fúnebre del mismo Bach, además de los *tombeau* en la música francesa).

ARIA.
Molto Adagio.

Viola da gamba. Solo.

Alto.

Organo e Continuo.

Es ist vollbracht, es ist voll-bracht, o Trost für

piano

Ejemplo 16: J. S. Bach, Aria *Es ist vollbracht*, Pasión según San Juan (inicio).

En un determinado momento, esta música es interrumpida por una música heroica, con toda la cuerda en arpeggios, mientras el texto dice «El héroe de Judá triunfa con fuerza».

The image shows a musical score for J.S. Bach's Aria 'Es ist vollbracht' (Passion according to St. John), section 'Ala breve'. The score is for Violino I, Violino II, Viola, Viola da gamba, Alto, and Organo e Continuo. The tempo is 'Ala breve'. The music features a contrast between a somber, slow section and a more heroic, faster section. The lyrics are: 'Held aus Juda siegt mit Macht, der Held aus Ju - da siegt mit Macht,'.

Ejemplo 17: J. S. Bach, *Aria Es ist vollbracht, Pasión según San Juan, sección intermedia alla breve.*

Este contraste entre temas asociados a un contexto doloroso, y una música triunfante en estilo de batalla, que vemos tanto en Cabanilles como en Bach, representa, desde el punto de vista retórico, una *antithesis* o *antitheton*, figura retórica que consiste en una «contraposición de ideas en expresiones que, de distintos modos, se ponen en relación mutua» (Garabelli, 2000: 277), y en la que «se requiere construcción simétrica de los miembros contrapuestos». También se define como «Contraposición de dos pensamientos» (Lausber, 1983: 190). También la retórica musical ha recogido esta figura: Athanasius Kircher, en su *Musurgia Universalis* de 1650, la describe como «un período armónico en el que expresamos emociones opuestas, como en Jacobo Carissimi, cuando Heráclito denomina llanto a la risa de Demócrito, o la de León Leoni: Duermo, mi corazón está despierto»¹⁹. En ocasiones se confunde esta figura con el oxímoron y el paradojismo, aunque este último es propio de la retórica francesa moderna, pero no de la clásica (Lausberg, 1983: 280).

La estructura podría ser la de un quiasmo, que no es sino una abreviación de la antítesis (*Ibid.* 183), tratándose en este caso del así denominado quiasmo complicado. En cualquier caso,

¹⁹ «*Antitheton* [al margen: *Αντιθετον*], sive *Contrapositum*, est *periodus* *harmónica*, quã *oppositos affectus exprimimus*, sicut *illud Iacobi Carissimi*, quem *Heracliti risum* - *Democriti planctum intitulat*, - *illud Leonis Leonij*. *Ego dormio*, - *cor meum vigilat*» (Kircher, 1650, Parte segunda, libro octavo, capítulo VII *Musurgia Rhetorica*, §VIII *Explicatio figurarum*, p. 145).

el pensamiento sería quiástico²⁰. Es necesario recordar que quiasmo es una denominación moderna, siendo las clásicas *Antimetábole*, *commutatio*, *permutatio* (Lausberg, 1983: 196). Aquí el quiasmo se da en el plano semántico, no necesariamente en el morfosintáctico (un razonamiento cruzado, lo que nos remite de nuevo a la cruz).

En mi opinión, la música expresa claramente que Cristo, aunque está aparentemente muriendo, en realidad está venciendo. Se asocia generalmente el triunfo de Cristo a la resurrección, pero la teología ha visto ya en su propia muerte el triunfo. Así lo recoge San Agustín: «Por nosotros se hizo ante ti vencedor y víctima y, por eso, vencedor por ser víctima; por nosotros sacerdote y sacrificio ante ti, y, por eso, sacerdote por ser sacrificio» (*Confesiones*, X, 43, 69, pág. 545)²¹. Este pensamiento agustiniano, *victor quia victima* (vencedor por ser víctima), parece inspirar la antítesis que encontramos tanto en el tiento de Cabanilles como en la Pasión de Bach²². La misma catequesis (situar la victoria de Cristo en su propia muerte) está recogida en un cuadro que se conserva en la iglesia de Santa María Magdalena de Torrelaguna, y que representa a San Francisco levitando ante Cristo crucificado, a cuyos pies hay un esqueleto caído (la muerte derrotada) y la leyenda *DESTRVCTA EST MORS IN VICTORIA*²³.



Ilustración 1: Levitación de San Francisco ante el crucificado, pintura atribuida a Luis de Vargas. Iglesia de Santa María Magdalena de Torrelaguna. Foto de Miguel Bernal.

²⁰ Sobre la estructura quiástica *cfr.* <https://hmn.wiki/es/Chiastic_structure> (consulta 7/2/2023).

²¹ Agradezco a Juan Manuel Ramos Berrocoso, profesor de teología, el asesoramiento en este campo.

²² Otras citas confirman este pensamiento agustiniano: San Pablo, carta a los Filipenses 2,5-11: «Cristo se rebaja hasta lo más dramático de la encarnación pasando por la muerte de cruz y, por eso, es exaltado sobre todo recibiendo el nombre sobre todo nombre ante el que toda rodilla se dobla en señal de adoración». Tomás de Aquino: «con su pasión, mereció la exaltación» (*Suma de Teología III*, cuestión 49, artículo 6, respuesta).

²³ La pintura se atribuye a Luis de Vargas (fines del siglo XVI). La expresión viene de San Pablo, aunque la expresión literal original es “*absorta est mors in Victoria*” (I Cor. 15-54). Agradezco esta información a Teresa Varé y Mariano Cid.

yuxtaposición de cuatro secciones de construcción muy contrastante. La primera sección es del tipo llamado «sin paso» (*cfr.* Bernal, 2004: 378), en este caso con una polifonía compleja no imitativa, ornamentada con escalas y trinos, a modo de una tocata. Sin embargo, si se observa detenidamente el inicio de la pieza, se descubre que no se trata de una construcción atemática, pues encontramos el tema en cuestión oculto como principio constructivo:

Ejemplo 20: Cabanilles, tiento de segundo tono, cc. 1-9.

Acabada esta sección, se sucede otra en valores más largos, más pausada, construida con el mismo tema y su inversión y retrogradación, en una polifonía fuertemente imitativa. Se da aquí una construcción racional, exageradamente maquinal, donde nada puede escapar a esa extraordinaria simetría. El efecto de una tal estructura, que apabulla al oyente, desconcertándole, incluso «vejándole», ha sido señalado por Stefan Schmitt (2001:101), y citado por mí en un trabajo anterior (Bernal, 2020: nota al pie 14). Por este carácter sorprendente, se asemeja este fragmento a un tiento de falsas, aunque en este caso se llama la atención del oyente más por la extraordinariamente simétrica construcción que por las disonancias. A riesgo de ser anacrónico, no puedo aquí dejar de recordar el concepto de *le charme des impossibilités* (el encanto de las imposibilidades), formulado por Olivier Messiaen: el oyente percibe la imposibilidad de salirse de una estructura cerrada, y se sorprende por ello:

Este encanto, al mismo tiempo voluptuoso y contemplativo, reside particularmente en determinadas imposibilidades matemáticas de las áreas modal y rítmica. Los modos, que no se pueden transponer más allá de un número de transposiciones porque caemos otra vez en las mismas notas; los ritmos, que no pueden retrogradarse porque encontramos el mismo orden de los valores: he ahí dos imposibilidades notables...²⁴.

²⁴ «Ce charme, à la fois voluptueux et contemplatif, réside particulièrement dans certains impossibilités mathématiques des domaines modal et rythmique. Les modes, qui ne peuvent se transposer au-delà d'un certain nombre de transpositions parce que l'on retombe toujours dans les mêmes notes; les rythmes, qui ne peuvent se

Ejemplo 21: Cabanilles, tiento de segundo tono, cc. 40-53.

En el ejemplo 22, se observa cómo esta sección alcanza su punto máximo con la aparición del quiasmo, o figura de la cruz (1). Tras este momento empieza una nueva sección con un tema enérgico, con saltos y polifonía más disminuida (2), en la que además el ritmo armónico es más rápido, al valer los retardos una mínima (lo que los teóricos llaman «nota negra»²⁵). Aquí también reconocemos el tema que genera toda la pieza (3), aunque pronto aparece un nuevo motivo (4), basado en la *multiplicatio* (disolución de valores largos en notas repetidas), mientras los valores largos realizan unos retardos disonantes mediante cláusulas remisas (5).

rétrograder parce que l'on retrouve alors le même ordre de valeurs: voilà deux impossibilités marquants...» (Messiaen, 1944, Vol. I: 5).

²⁵ Nassarre 1723, Vol. II: 271. Lorente, 1672: 282. Cfr. Bernal, 2004: 409, 410 y 285.

La última sección comienza con un nuevo motivo, que resulta también energético debido al ritmo con puntillos. Nótese en * el golpe en la 5ª aumentada, situación armónica que nos remite a un contexto expresivo.



Ejemplo 24: Cabanilles, *tiento de segundo tono*, cc. 91-94.

Esta sección acaba, y con ella la pieza, con una sección tocatística similar a la del inicio, en la que por última vez encontramos el tema:

Ejemplo 25: Cabanilles, *tiento de segundo tono*, cc. 103-112.

Esta manera de estar toda la pieza basada en un único tema como principio, incluso a veces oculto, generador de toda la construcción, es inédita en la obra de Cabanilles, y en la música ibérica en general. Por supuesto hay obras basadas en un mismo tema, pero este aparece explícitamente como *ostinato*, o se desarrolla en imitación con sucesivas transformaciones rítmicas.

Conclusiones, significado y alcance de las correspondencias encontradas, retos que se presentan

A partir de la investigación realizada, se puede constatar que en la música para órgano de Cabanilles aparecen temas que tienen una clara relación con la Pasión de Cristo, puesto que

son a su vez empleados en música vocal con esta temática. Dichos temas están basados en el tetracordo frigio descendente (siempre asociado a la música que expresa afectos dolorosos), y aparecen siempre en segundo tono (en el caso del órgano, en segundo tono por Gesolreút). Destaca entre estos un tema que se emplea en *Contra sepulcrum* y *Videbunt* de pasiones polifónicas de la Corona de Aragón, y cuyo rastro se encuentra en obras anteriores en la Corona de Castilla.

Por otro lado, estos temas aparecen combinados con otros elementos que también nos remiten a la Pasión, como son el género de falsas, así como motivos asociados a la cruz, como el quiasmo. El modo en el que se emplean evidencia además la intención de emplear diversas figuras retóricas como *exemplum*, *antítheton*, o *multiplicatio*.

Algunos de estos elementos, así como la manera de emplear determinadas figuras retóricas, tienen una clara correspondencia con música de otras latitudes, a saber la música luterana del norte de Alemania (Bach y Buxtehude). Lógicamente, dicha similitud no se ha podido producir por imitación directa —lejos de mi intención está postular una influencia— sino por pertenecer a unos planteamientos culturales comunes en el occidente cristiano, más allá de las diferencias temporales, geográficas y confesionales.

Es cierto que la música de órgano se desarrolla en un ambiente eclesiástico, por lo que cabe la posibilidad de que hayan aparecido de forma casual, sin una intención determinada, pues sería natural emplear temas similares a los de la música vocal para un momento litúrgico determinado, pero incluso en ese caso quedaría clara la relación semántica. En mi opinión, sin embargo, a la vista de los resultados de la presente investigación, a los que se pueden incorporar también los de anteriores trabajos (Bernal 2020), se puede concluir son muchas las coincidencias como para suponer un uso casual. Además, como se ha dicho más arriba, se da el hecho de que siempre aparecen coordinados con otros elementos que nos remiten al tema de la Pasión. Por ello, mi hipótesis es que estos temas y estos procedimientos retóricos se han empleado conscientemente, para expresar el contenido semántico correspondiente. La música no ha querido solo destacar elementos pictóricos o sentimentales de la pasión de Cristo, sino ideas teológicas y catequéticas más profundas que conducen a la problemática de la salvación, como el pensamiento agustiniano de *victor quia victima*. El organista, en tal caso, no solo debe producir música agradable que adorne la liturgia, sino que debe cumplir los tres objetivos del orador: *docere, delectare et movere* (enseñar, deleitar y mover). Esta obligación de la música de iglesia, a saber que debe tener una dimensión semántica, lo recoge Pablo Nassarre, quien

señala que «no es lícito el canto, cuando es con el fin de deleitar con él a los oyentes» (Nassarre 1723, Vol. 1: 301).

Este hecho, a saber que Cabanilles emplea esta dimensión simbólica de la música, mediante procedimientos retóricos, tiene un gran alcance. Tratando de la música de Bach, González Valle ha afirmado que, en la música barroca religiosa, «el discurso musical traduce, por analogía, el contenido de las palabras del texto en figuras y símbolos musicales. Se elabora, pues, una técnica musical significativa que sirve de hermenéutica para la *explicatio textus*» (González Valle, 2002). Esta dimensión simbólica de la música es considerada por González Valle más característica de la música del área protestante, mientras que la católica tendría un componente más teatral:

(González Valle 2002) La tradición católica desarrolla en el barroco una nueva relación música/lenguaje, según la cual, el compositor no se apoya tanto en la búsqueda de analogías musicales con el discurso oratorio, sino que, fijándose más en la acción escénica, intenta reproducir plástica o visualmente el modo de actuar en el escenario (de comportarse exteriormente) el actor al declarar el texto, es decir, el acento, la actitud, el gesto, la dicción y grado de emoción del actor, de la persona que actúa, que está interpretando un papel.

Ampliando este análisis de González Valle, tenemos que admitir que, a la luz de los resultados obtenidos, el mundo analógico y retórico no sería exclusivo del ámbito protestante, vista la intención de Cabanilles de expresar de manera simbólica el contenido del texto. Esto demuestra que también en el área católica está presente –y no con menor profundidad y calidad– ese mundo simbólico-conceptual.

Finalmente, se señala que quedan abiertos varios retos para futuras investigaciones, principalmente dos. En primer lugar, encontrar más fuentes de estos temas en cantorales litúrgicos monódicos o polifónicos, especialmente del *contra sepulcrum/videbunt*, con el fin de aclarar mejor su filiación. Por otro lado, dilucidar la vigencia del pensamiento *victor quia victima* en la teología de la época de Cabanilles del ámbito católico, para poder reafirmar la relación entre música y catequesis.

Bibliografía

AGUSTÍN DE HIPONA (1955): *Obras, Tomo II*, Agustín Custodio Vega (ed.), Madrid, B.A.C.

Autores hispanos de los siglos XV-XVI de los Ms. 2 y 5 de la Catedral de Tarazona, Pedro Calahorra (ed.), Zaragoza, Fernando El Católico, 1955.

BERNAL RIPOLL, Miguel (2004): *Procedimientos constructivos en la música para órgano de Joan Cabanilles*, Madrid, UAM ediciones.

BERNAL RIPOLL, Miguel (2020): «El tiento de falsas como tiento de *figurae*: Retórica en la música para órgano de Cabanilles», *Revista de Musicología*, XLIII, 1, 109-130.

Pablo Bruna (1611-1679). Obras completas para órgano, Carlo Stella (ed.), Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1993.

CALAHORRA, Pedro (1987): «La temática de las composiciones de Melchor Robledo». *Nassarre*, III, 59-97.

Cristóbal de Morales (†1553). Opera Omnia. Vol II. Motetes I-XXV (M.M.E. Vol XIII), Higinio Anglés (ed.), Roma, C.S.I.C., 1953.

Cristóbal de Morales (†1553). Opera Omnia. Vol. VIII, Motetes LI-LXXV (M.M.E. Vol. XXXIV), Higinio Anglés (ed.), Barcelona, C.S.I.C., 1971.

Francisco Correa de Arauxo (1584-1654): Libro de tientos y discursos de música práctica y teórica de órgano, intitulado Facultad orgánica (Alcalá, 1626), Miguel Bernal Ripoll (ed.). 3 vols., Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2005.

Fr. Martín de Villanueva (†1605). Obras completas, José Sierra Pérez (ed.), San Lorenzo del Escorial, Ediciones Escorialenses, 1997.

GARABELLI, Bice Mortara (2000): *Manual de retórica*, Madrid, Cátedra.

GONZÁLEZ VALLE, José Vicente (1992): *La tradición del canto litúrgico de la Pasión en España*, Barcelona, CSIC.

GONZÁLEZ VALLE, José Vicente (2002): «J. S. Bach: Técnica de composición como *explicatio textus*», *Anuario Musical*, 57, 157-174.

Johann Sebastian Bachs Werke (Bach Gesellschaft Ausgabe). Band 12.1. Passionsmusik nach dem Evangelisten Johannes, Wilhelm Rust (ed.), Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1863.

KIRCHER, Athanasius (1650): *Musurgia Universalis*, Roma, Francesco Corbelletti.

LORENTE, Andrés (1672): *El porqué de la música*, Alcalá de Henares, Nicolás de Xamares.

LAUSBERG, Heinrich (1983): *Elementos de retórica literaria*, Madrid, Gredos.

Melchor Robledo (†1586). Opera Polyphonica. Vol. I, Misas, Pasiones, Motetes. Pedro Calahorra (ed.), Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1986.

MARAVALL, José Antonio (2002): *La cultura del barroco*, Barcelona, Ariel (1ª ed. 1975).

MESSIAEN, Olivier (1944): *Technique de mon langage musical*, Paris, Leduc.

Miguel de Guerau (1578-1639). Pasión según San Juan. José Sierra Pérez (ed.). Madrid, Dairea, 2023.

Música para Órgano (Siglo XVII) I-1, José Sierra Pérez (ed.), San Lorenzo de El Escorial, Ediciones Escorialenses, 2001.

Musici organici Iohannis Cabanilles (1644-1712). Opera omnia, vol. I, Higinio Anglés (ed.), Barcelona, Diputació de Barcelona, 1983 (1ª ed. 1927).

Musici organici Iohannis Cabanilles (1644-1712). Opera omnia, vol. IV, Higinio Anglés (ed.), Barcelona, Diputació de Barcelona, 1983 (1ª ed. 1956).

Musici organici Iohannis Cabanilles (1644-1712). Opera omnia, vol. V, José Climent (ed.), Barcelona, Diputació de Barcelona, 1986.

NASSARRE, P (1724 y 1723): *Escuela música según la práctica moderna*, 2 vol., Zaragoza, herederos de Diego de Larumbe.

Portugiesische Orgelmusik 1540-1834, Miguel Bernal y Gerhard Doderer (ed.), Kassel, Bärenreiter, 2025.

RUBIO, Samuel (1976): *Catálogo del Archivo de Música del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial*, Cuenca, Ediciones del Instituto de Música Religiosa.

SIERRA PÉREZ, José (2021): «Las Pasiones Polifónicas en el Monasterio del Escorial: ¿tradicón castellana y aragonesa?», *Estudios sobre recuperación de patrimonio musical histórico*, Ezquerro Esteban y Luis Antonio González Marín (ed.), Valencia, Euterpe, Vol I, 389-425.

SCHMITT, Stephan (2001): «Vexierklänge. Anmerkungen zu einem *tiento de falsas* von Juan Cabanilles», *Anuario Musical*, 56, 115-130.

TOMÁS DE AQUINO (2010): *Suma de Teología. V. Parte III e Índices* [J. L. Espinel et al. (eds.)], Madrid, BAC.

WALTHER, Johann Gottfried (1732): *Musicalisches Lexicon*, Leipzig, Wolfgang Deer.