

Las misas policorales de Miguel de Irizar

JOSE LOPEZ-CALO, S.J.

1. Introducción

En el verano de 1959, durante unos estudios en la catedral de Segovia, encontré, en su archivo de música, una colección de cartas dirigidas al maestro de capilla de aquella catedral Miguel de Irizar, que éste había ido cosiendo en cuadernillos, para en su reverso escribir sus propias partituras. El interés grande de muchas de aquellas cartas me hizo concebir el proyecto de transcribir algunas de ellas. Un artículo de don Miguel Querol aparecido poco después me dio el modelo de cómo podría ser la publicación que yo pensaba hacer¹. De hecho, el título mismo de mi publicación estuvo inspirado en el suyo, como expliqué en la introducción al mismo (*Corresponsales de Miguel de Irizar*, en «Anuario Musical», XVIII, 1963, 197-222, y XX, 1965, 209-233).

En la introducción a la publicación de esa colección de cartas dirigidas a Irizar prometí, como complemento, la biografía de ese maestro y el catálogo descriptivo de sus composiciones. De hecho, cuando apareció el primero de mis dos artículos ya tenía recogidos los principales documentos que se encontraban en el archivo de la catedral de Segovia referentes a él y ese verano pasé varias semanas trabajando en el de la colegiata-catedral de Vitoria, donde Irizar había sido maestro de capilla antes de serlo de Segovia. Desde Vitoria me trasladé a Artajona (Navarra), pueblo natal de Irizar, para buscar el acta de su bautismo, que, efectivamente, encontré y transcribí². También hice el inventario descriptivo de sus composiciones, con vistas a la proyectada publicación. Pero diversas circunstancias personales hicieron que ésta se retrasara varios años, por lo que Lothar Siemens pudo, con toda justicia, escribir que, en 1975³, a pesar de los años transcurridos, aún no había yo cumplido mi promesa.

1. Véase Miguel Querol: *Corresponsales de Miguel Gómez Camargo*, en «Anuario Musical», XIV, 165-177.

2. Esa acta ha sido publicada recientemente por don Aurelio Sagaseta: *El polifonista Miguel de Irizar (S. XVII) era natural de Artajona*, en «Navarra Hoy», 16 de febrero de 1983.

3. Lothar Siemens Hernández: *El maestro de capilla palentino Tomás Micieces I (1624-1667): su vida, su obra y sus discípulos*, en «Anuario Musical», XXX, 1975, 67-96. Véanse las págs. 90-91 de ese artículo.

Lo hago hoy en parte, publicando su biografía como introducción al estudio que constituye el objeto del presente artículo. El catálogo completo de sus obras -es decir, de las que se conservan en la catedral de Segovia, que son la casi totalidad- verá la luz pública, Dios mediante, dentro de pocos meses, en el primer volumen del catálogo de ese archivo, que está en vías de publicación.

2. Biografía

Miguel de Irizar nació en Artajona (Navarra), casi ciertamente en octubre de 1635, pues fue bautizado el día 18 de ese mes y año⁴. Sagaseta (*loc. cit.*) supone, con todo fundamento, que los comienzos de la música los habrá aprendido Irizar en su pueblo natal, probablemente con los organistas de aquella iglesia parroquial Juan de Morales y Martín de Irurita y Colomo⁵.

Pero la verdadera formación musical la recibió de Tomás Micieces⁶. El primer dato musical que hasta el momento se conoce suyo es de 1650, en que aparece como niño de coro de la catedral de León, donde era maestro Micieces: al marcharse éste a Toledo, Irizar, con otro compañero, Matías Durango, piden al Cabildo permiso para seguir a su maestro a Toledo; el Cabildo no sólo les dio el permiso, sino también una ayuda de costa para el viaje.

Irizar conservó siempre un gran aprecio por su maestro, lo mismo que hizo Pedro Ardanaz, que en su correspondencia con él se firma siempre «condiscípulo» suyo. Lo prueba bien el número, relativamente elevado, de obras de Micieces que Irizar llevó consigo a Vitoria y luego a Segovia, y que dejó en esta catedral⁷. Incluso entre sus partituras autógrafas hay la de la «Misa de proporción mayor sobre los esdrújulos de Nuestra Señora, de mi maestro Tomás Micieces», copiada toda a mano por él.

El siguiente paso de su vida que yo conozca hasta ahora es de agosto de 1657, cuando fue recibido como maestro de capilla de la entonces colegiata de Vitoria, para suceder a Luis de Bonafonte, que se había despedido del Cabildo el 4 de ese mismo mes para ir a regentar el magisterio de la colegiata de Borja, que había ganado por oposición⁸. Justo una semana después de esa fecha, el día 11 del mismo mes, se presenta *Irizar* en Vitoria. El acta es vaga en su redacción y no permite deducir si vino él espontáneamente o si fue llamado:

«Diose comisión al señor canónigo Echevarri para que se informe si es suficiente para el magisterio de la capilla el maestro que ha venido a servir en esta iglesia por estar vacante dicho magisterio, y que, siendo suficiente, lo concierte como mejor convenga»⁹.

4. He aquí el acta de bautismo: «Miguel de Erizar, hijo de Miguel de Erizar y Pascuala de Domenzáin, su mujer, se bautizó jueves, día de San Lucas, a diez y ocho de octubre de mil seiscientos treinta y cinco. Fueron compadres Miguel de Domenzáin, mozo, y María de Zabalegui, doncella, a quienes advertí el parentesco espiritual. -El Bachiller Don Miguel de Echague y Ceráin». Parroquia de Artajona, Libro 2.º de Bautizados (1610-1648), fol. 134.

5. Es de notar que ninguno de estos dos organistas figura en el documentadísimo estudio de Joaquín Goya Iraola: *Organos, organeros y organistas*, en «Navarra, Temas de Cultura Popular», n.º 61, Pamplona, s.a.

6. Lothar Siemens: *Op. cit.*, 90-92.

7. Números 1.386-1.417 de mi catálogo.

8. Colegiata-Catedral de Vitoria. Actas Capitulares (=AC), vol. de 1648 a 1660, fol.177 v.

9. *Ibid.*, fol. 178.

LAS MISAS POLICORALES DE MIGUEL DE IRIZAR

De hecho, lo encontraron suficiente y fue recibido el 18, con el salario de cien reales cada mes, que era el mismo que había tenido el maestro anterior.

Siguió en Vitoria hasta 1671. En 1664 se ordenó de sacerdote¹⁰; en 1668 hizo oposiciones a maestro de capilla de la catedral de Orense, que no ganó¹¹; el mismo año trató de ir a oponerse al magisterio de la catedral del Burgo de Osma, pero propuso al Cabildo que si éste le perpetuaba el salario de los 1.200 reales de vellón que al presente tenía dejaría de ir; el Cabildo aceptó «con condición que no pudiese gozar de dicho salario no asistiendo ni estando absente sin licencia del Cabildo»¹².

En 1669 tuvo un serio percance con el Cabildo, sin que sepamos cuál haya sido: el día 5 de octubre acordó el Cabildo

«que se dé por despedido a Miguel de Irizar, presbítero, maestro de capilla de este Cabildo, por justas causas».

Pero una semana después

«se leyó una petición de Miguel de Irizar, presbítero, en que pide con mucha humildad ser admitido, ofreciendo asistir como maestro de capilla y cantar con voz de contralto y enseñar a los músicos lo necesario. Decretaron fuese admitido con estas condiciones, y de no lo hacer lo despidirían luego, y que se le hiciese notorio»¹³.

El 26 de agosto de 1671 fue recibido como maestro de capilla de la catedral de Segovia. He aquí el acta de recibimiento:

«Leyóse el informe que se ha hecho de la suficiencia de D. Miguel de Irizar, maestro de capilla de la santa iglesia de Vitoria, y entendido por el Cabildo, por la mayor parte del voto secreto le eligió y nombró por maestro de capilla desta santa iglesia, con la media ración que tuvo el maestro D. Juan Pérez Roldán, y dello se le remita testimonio»¹⁴.

Es de notar que Pérez Roldán se había marchado -por cierto, no de forma del todo correcta- a finales de octubre de 1670. El Cabildo no mostró mucha prisa en nombrar sucesor, a pesar de que para fines de enero ya había recibido cartas de los maestros de las catedrales de Oviedo y de Valladolid solicitando la plaza; el 14 de febrero acordó «que por ahora se dilate la provisión»; el 22 de abril se dio cuenta en cabildo de que aspiraban al puesto los maestros de Murcia y de Valladolid; por mayoría de votos se eligió a éste último, que era Miguel Gómez Camargo, pero parece que no se presentó a tomar posesión; al menos no queda referencia alguna de ello en las Actas Capitulares.

La siguiente noticia es el acta citada del 26 de agosto. De ella se desprende que Irizar no vino a Segovia a hacer ninguna oposición o examen, sino que pretendió la plaza, que el Cabildo se informó y que, en vista de los informes recibidos, se le admitió por maestro de capilla, acordando, además, que «de ello se le remitiese testimonio», lo que significa que Irizar no estaba entonces en Segovia. Lo más probable parece que siguiera en Vitoria.

10. AC de Vitoria, vol. de 1661 a 1682, fol. 61v, Acuerdo Capitular del 30 de agosto de 1664.

11. *Ibid.*, fol. 131, Acuerdo del 7 de enero de 1668.

12. *Ibid.*, fol. 156, Acuerdo del 9 de octubre de 1668.

13. *Ibid.*, fols. 177 y 177v.

14. AC de Segovia, vol. n.º 14 (1668-1671), sin foliación.

No consta cuándo se trasladó a Segovia, pero debió de ser pronto, pues los villancicos de Navidad en Vitoria ya los compuso el organista Francisco Jiménez.

Trece años estuvo Irizar de maestro de capilla en Segovia, durante los cuales su vida debió de transcurrir tranquila, ya que en las Actas Capitulares no queda constancia de ningún hecho que motivara roce alguno con el Cabildo o con los músicos. Tan sólo en 1681¹⁵ acudió Irizar junto con los músicos pidiendo perdón «de la desazón que habían dado al Cabildo, que fue el motivo de haberles quitado los aumentos de salario que tenían». El Cabildo admitió la petición de los músicos y les devolvió los aumentos «desde el día en que se los quitaron».

Debió de morir algo antes del 23 de agosto de 1684, pues ese día acordó el Cabildo poner edictos para el magisterio de capilla y el 7 de noviembre del mismo año el canónigo Jerónimo de las Peñas, «testamentario del racionero Miguel de Irizar, maestro de capilla», hizo dejación de la casa en que había vivido el maestro.

3. Las misas policorales en España y en Segovia en tiempo de Irizar

La policoralidad, o música a varios coros, fue una de las manifestaciones más típicas del Barroco. En cierto sentido ya era conocida, de alguna manera, en el Renacimiento, pues los más grandes compositores renacentistas, incluidos Orlando de Lasso y Palestrina, escribieron obras a 8 voces, aunque, a lo que parece, no se trataba propiamente de obras policorales, ya que, aun en el supuesto -no del todo demostrado- que concibieran esas obras para dos «coros», éstos parece que cantaban uno junto a otro, con lo que esas obras, simplemente, prolongaban la tendencia que por entonces comenzaba a manifestarse, de aumentar el número de las voces de las composiciones. Es bien significativo que Palestrina, después de haber compuesto motetes a 8 voces entre 1570 y 1575, volvió, en los que compuso y publicó los años siguientes, a la forma tradicional de 4-6 voces.

Entre las formas en que los compositores barrocos usaron con más preferencia la policoralidad está la misa. Esto sucede en los de todas las naciones, aunque aquí, naturalmente, interesan tan sólo los españoles.

Cronológicamente, el primero que compuso misas para varios coros fue Victoria: en 1592 publicó una a 8 voces en dos coros, con órgano; y todas las que publicó en 1600 están escritas a 8 voces en dos coros, con órgano, más una a 9 voces en tres coros, también con órgano.

Sin embargo, es dudoso que Victoria pueda ser considerado un compositor de misas policorales en sentido estricto, ya que no parece que él concibiera los dos o tres «coros» como masas sonoras contrapuestas, que es uno de los principios fundamentales de la policoralidad auténtica, y mucho menos que conociera la colocación de cada «coro» en diversa parte de la iglesia, característica esencial a una concepción de la policoralidad tomada en su sentido estricto.

Diverso es el caso de Felipe Rogier. Aunque belga de nacimiento, puede ser considerado con toda justicia como músico español, puesto que en España se

15. AC de Segovia, vol. 16, sin fol., Acuerdos Capitulares del 5 y 10 de septiembre de 1681.

formó, desde que llegó a Madrid cuando tenía solos once años (1572) para servir de niño de coro en la capilla flamenca de Felipe II; y en Madrid se quedaría toda su vida, llegando, en 1588, a maestro de capilla de la capilla real, cargo que conservó hasta su muerte, acaecida en 1596, a solos treinta y cinco años de edad¹⁶. Actualmente se conservan de él tres misas policorales: una a 12 voces en tres coros con acompañamiento de tres órganos y dos a 8 voces en dos coros, la primera con acompañamiento de dos órganos y la segunda sin acompañamiento. Pero parece que compuso más: entre la música suya que se conservaba en la biblioteca del rey don Juan IV de Portugal y que pereció en el terremoto de Lisboa de 1755 había dos misas, una a 12 voces y otra a 8¹⁷. Pero al menos la de 8 voces se conserva (Misa «Domine in virtute tua», catedral de Valladolid). Las otras dos que se conservan están en El Escorial¹⁸, pero no se sabe si coinciden o no con las que había en Lisboa. Pues bien: juzgando por las otras composiciones a muchas voces que se conservan de Rogier, o por las descripciones de las desaparecidas, se puede decir con toda seguridad que él conocía la policoralidad en sentido estricto, y por tanto se puede suponer que al menos las misas a 12 voces eran concebidas en sentido estrictamente policoral.

El influjo de Rogier fue extraordinario. Entre los compositores que recibieron ese influjo, de forma inmediata, o casi inmediata, hay que citar a Mateo Rosmarín (Romero), llamado «Maestro Capitán», o simplemente «Capitán» († 1647), y a Juan Bautista Comes († 1643). Ambos compusieron mucha música policoral, entre la que se cuentan varias misas, y ambos ejercieron un gran influjo sobre los compositores de su tiempo. De Comes se sabe que, entre otras misas policorales, compuso, hacia 1625, estando de teniente de maestro de capilla de la capilla real -el maestro era Capitán-, una a seis coros, que cuando, con ocasión de una visita suya a su Valencia natal, la hizo cantar en la catedral, motivó, según un cronista contemporáneo, el siguiente comentario de Vicente García, entonces maestro de capilla de la catedral valenciana: «Bien parece, señor maestro Comes, ser de reyes esta misa»¹⁹.

Entre los autores de la segunda mitad del siglo XVII fue muy frecuente componer misas policorales, hasta el punto de que casi se puede decir que apenas si compusieron algunas a menos de ocho voces, salvo pocas excepciones (a no ser que compusieran «en estilo antiguo» o «a cuatro», que entonces eran a 4 o pocas más voces). He aquí una enumeración alfabética de los compositores que murieron antes de 1700 y de los que se conservan misas *a más de ocho voces*: Gracián Babán († 1675), de quien hay una a 14 voces y dos a 12 (las tres en la catedral de Valencia); Juan Durango († 1699), una a 12 (Escorial); Cristóbal Galán († 1684), una de difuntos a 12, con el primer coro instrumental (Valladolid); Miguel Gómez Camargo († 1690), una «de batalla» a 9 (Valladolid); José Hinojosa († 1673), una a 12 (Valencia); Jacinto Antonio Mesa (2.^a mitad del siglo XVII), una a 10 en tres coros (Segovia); Bartolomé de Olague (u

16. Paul Becquart : *Musiciens néerlandais à la cour de Madrid. Philippe Rogier et son école (1560-1647)*, Bruselas, 1967, 3-31.

17. *Ibid.*, 36-47.

18. Samuel Rubio: *Catálogo del Archivo de Música del Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial* Cuenca, 1976, 111 y 440.

19. José Climent Barber y Joaquín Piedra Miralles: *Juan Bautista Comes y su tiempo*, Madrid, 1977, pág. 83.

Olaegui) († 1658), una a 9 (Escorial); Carlos Patiño († 1675), varias a 12 en varios archivos; Juan Pérez Roldán (2.^a mitad del siglo XVII), dos a 12, una de las cuales es «de batalla» (ambas en Segovia); Alonso Suárez (2.^a mitad del siglo XVII), una a 11 «sobre el Tota Pulchra» (Cuenca); Pedro de Tafalla († 1660), una a 12 (Escorial); Diego de Torrijos († 1691), cuatro a 12 (Escorial); Urbán de Vargas († 1656), una a 12 (Burgos) y una a 14 (Zaragoza).

Esta lista, aunque incompleta, puede dar una idea del ambiente que reinaba en España en tiempos de Miguel de Irizar respecto a las misas policorales. Repito que esa lista sólo se refiere a las misas a más de ocho voces de autores que murieron antes de 1700 de que yo tengo conocimiento actualmente.

En cuanto a Segovia, además de los datos de los autores que figuran en esa lista, y que se refieren a obras que aparecen en el catálogo del archivo de música de esa catedral, y de las misas de Irizar, de que hablaré más en detalle a continuación, hay que decir que el mismo Irizar copió *de su mano*, en partitura, varias misas, *todas policorales*, de las que las principales son las siguientes (entre paréntesis la signatura de cada una): Misa «In cymbalis» de Juan Pérez Roldán, a 8 voces (18/4); Misa a 12 voces, sin título, también de Pérez Roldán (18/6); Misa de batalla, a 12 voces, de Carlos Patiño (18/11); Misa «Benedicam Dominum in omni tempore», a 16 voces, de Patiño (18/13); y «Missa de proporzion mayor sobre los esdrújulos de Nuestra Señora, de mi maestro Thomas Micieces», a 8 voces (18/14).

Es evidente que el hecho de que todas estas misas hayan sido copiadas por Irizar en partitura, en los mismos cuadernillos que él hacía con las cartas que recibía y que luego utilizaba para sus propias composiciones, adquiere una gran importancia para comprender lo que las misas policorales significaban para él. Y aun creo deber recordar que Pérez Roldán -del que, como se ve, Irizar copió dos misas- había sido su predecesor inmediato en el cargo de maestro de capilla de la catedral de Segovia, como ya queda dicho. Por supuesto, ni una sola de esas misas copiadas por Irizar es a menos de ocho voces en dos coros.

4. Las misas policorales de Irizar. A) Catálogo

a) Misas en papeles sueltos

Ante todo presentaré las misas que se encuentran en papeles sueltos en el archivo, tomando su descripción del ya varias veces citado catálogo. Al final de cada ficha descriptiva se da, entre paréntesis, la signatura y el número del catálogo. Prescindo de las misas de difuntos, que presentan planteamientos litúrgicos, técnicos y estéticos diversos.

1. *Misa a 6 voces* (ST, SATB) y acompañamiento general. El bajo del 2.^o coro no tiene texto (13/1, 457).

Hay dos copias. De ambas se encuentran sólo las particellas, manuscritas. En una de ellas (la que parece más antigua) el acompañamiento general es para el órgano.

2. *Misa a 8 voces* (SSAT, SATB) y acompañamiento general. Sólo las particellas, manuscritas. La del acompañamiento es de copista diverso del que escribió el resto de la misa (13/2, 458).

LAS MISAS POLICORALES DE MIGUEL DE IRIZAR

3. *Misa «De lamentatione»*, a 12 voces (SSAT, SATB, SATB), «órgano 2.º y 3.º coro» y acompañamiento general. Sólo las particellas, manuscritas (13/6, 459).

4. *Misa «fa-re-ut-fa-sol-la»*, a 8 voces (SSAT, SATB) y acompañamiento general. El bajo del 2.º coro no tiene texto. Sólo las particellas, manuscritas (13/3, 460).

5. *Misa «In exitu Israel»*, a 8 voces (SATB, SATB) y acompañamiento general. Ninguno de los dos bajos tiene texto. Sólo las particellas, manuscritas (13/4, 461).

6. *Misa «In virtute tua»*, a 8 voces (SATB, SATB) y acompañamiento general. Ninguno de los dos bajos tiene texto. Sólo las particellas, manuscritas (13/5, 462).

7. «*Misa sobre el primer kyrie*», a 12 voces (SSAT, SATB, SATB) «acompañamiento de primero coro», «acompañamiento de 2.º y 3.º coro» y acompañamiento general. Sólo las particellas, manuscritas (13/7, 463).

8. «*Misa a 12 sobre el seculorum de sexto tono*»: SSAT, SATB, SATB, «acompañamiento 1.º coro», «acompañamiento 2.º y 3.º coro» y acompañamiento general. Ninguno de los dos bajos tiene texto. Sólo las particellas, manuscritas (13/8, 464).

b) Misas en partitura

Irizar utilizaba, como ya queda dicho, los reversos de las cartas que recibía para componer en ellos sus propias obras. A veces incluso aprovechaba parte de las páginas de las mismas cartas, trazando en ellas los pentagramas. Todas estas composiciones están, naturalmente, escritas en partitura y, por supuesto, son todas autógrafas. Entre ellas están las de las misas.

Solía coser varias de esas cartas en cuadernillos. El grosor de éstos varía ligeramente de unos a otros. Dentro de cada cuadernillo no sigue orden alguno, sino que escribía, una tras otra, las obras según las iba componiendo, aprovechando el papel hasta límites inverosímiles. Pero hay un hecho que importa subrayar: que cosía las cartas apenas tenía un número suficiente de ellas para hacer un cuadernillo y las utilizaba inmediatamente. De modo que, por ejemplo, las «Fiestas del Corpus» suelen estar escritas en las cartas recibidas en los primeros meses del año respectivo, lo mismo que las de Navidad lo suelen estar en las recibidas en el verano o en el otoño. Este hecho nos permite establecer, con bastante seguridad, la cronología aproximada de sus misas y de otras obras suyas que en las particellas respectivas no llevan fecha alguna.

Cuando hice la primera versión de las fichas para el catálogo, en el verano de 1973, no inventarié individualmente las piezas de todos estos cuadernillos, a causa de las dificultades que ello hubiera entrañado en aquel momento por estar las composiciones escritas casi sin solución de continuidad, en borrador, con correcciones, etc., por lo que creí, como explico en el prólogo del catálogo, que tal trabajo era más propio de un estudio monográfico sobre Irizar que de un catálogo general como el que he pretendido hacer. Por eso me he limitado a recoger todos esos cuadernillos en un legajo (el 18), numerándolos correlativamente.

Estas partituras son muy importantes para conocer el modo que Irizar tenía de componer. Pero eso, lo mismo que diversos otros datos que se obtienen del

estudio de estas partituras, tendrán lugar adecuado en otra ocasión. Ahora sólo haré mención de uno: que Irizar debía de ser un compositor de inspiración muy fértil y segura, y un contrapuntista formidable: sus «borradores» tienen muy pocas correcciones, e impresiona ver aquellas partituras de obras altamente contrapuntísticas, como son varias de las misas y muchos motetes, en que con frecuencia utiliza simultáneamente dos temas, en composiciones a ocho e incluso a doce voces, sin que apenas tenga que corregir más que alguna que otra nota.

He aquí, pues, la relación de esas partituras, por orden probable de composición de cada misa, a juzgar por las fechas de las cartas que integran el respectivo cuadernillo. Entre paréntesis, al final de cada una, la signatura dentro del legajo.

1. «*Missa a 8 yn debozione*»: SATB, SATB y acompañamiento (con algunas cifras). Primavera de 1672 (18/8).

2. *Misa a 12 voces*. Es la «Sobre el saeculorum de sexto tono» de 13/8. El acompañamiento tiene mucha cifra. Verano de 1673 (18/17).

3. «*Missa a 8 fa re do fa sol la*»: SSAT, SATB y acompañamiento (con cifra). Es la misma de 13/3. Comienzos de 1674 (18/9).

4. «*Missa a 8 in cinbalis*»: SATB, SATB y acompañamiento (con bastante cifrado). Primavera de 1674 (18/2).

5. «*Missa a 8, 5.º tono, punto alto*»: SSAT, SATB y acompañamiento. El acompañamiento no tiene cifra alguna. Fines de 1674 o comienzos de 1675 (18/1).

6. «*Missa a ocho sobre el in exitu*». Es la misma de 13/4. Primavera de 1677 (18/12).

7. «*Missa a doze de tercero tono*». Es la «De lamentatione» de 13/6. Es para SSAT, SATB, SATB y acompañamiento (que tiene bastantes cifras, incluso algunas que no fueron copiadas en la particella del «acompañamiento general»). Primavera-verano de 1678 (18/15).

8. «*Missa a doze de proporcion mayor sobre el Et exultavit de el M.º Patino*»: SSAT, SATB, SATB y acompañamiento (sin cifrar). Primavera-verano de 1681 (18/7).

9. *Misa a 12 voces* (SSAT, SATB, SATB) y acompañamiento. Es la «Sobre el primer kyrie» de 13/7. Fines de 1682 o comienzos de 1683 (18/5).

10. «*Misa a 8 sobre Ecce Saçerdos magnus*»: SATB, SATB y acompañamiento. Incompleta. Termina en *sedet ad dexteram Patris*. Parece de juventud, aunque es muy hermosa. El cuadernillo no tiene cartas, sino que está hecho de hojas limpias (18/16).

5. Las misas policorales de Irizar. B) Estudio

De un modo muy general, las misas de Irizar se pueden dividir en tres grupos: las que están compuestas prevalentemente según una concepción contrapuntística, las que están compuestas según una concepción prevalentemente vertical y las que alternan los pasajes contrapuntísticos con los verticales u homorrítmicos. Esta división, no obstante ser tan genérica, es fundamental para poder estudiar las misas policorales de Irizar, es decir, *las misas de Irizar*, puesto que, si se prescinde de la de a seis voces -de la que, significativamente,

no existe la partitura autógrafa- todas son a dos o tres coros, y aun ésa lo es, en cierto sentido, puesto que también ella es a dos coros, si bien el primero está constituido por solas dos voces.

Por supuesto, en las dos primeras categorías es muy importante lo de *prevalentemente*, ya que las escritas *exclusivamente* en uno u otro de los dos estilos casi no existen. Ciertamente, no existe ninguna en estilo exclusivamente contrapuntístico, y menos en el contrapuntístico-imitativo. Usa, sí, mucho del contrapunto imitativo, pero se le nota una inclinación hacia un nuevo tipo de contrapunto, el que podríamos llamar, aproximadamente, «libre», como en este fragmento del *Gloria* de la *Misa de 5.º tono, punto alto*:

The image shows a handwritten musical score for a Gloria from a Mass in D major. The score is written on four staves. The top two staves are for the vocal parts, labeled '1.º coro' and '2.º coro'. The bottom two staves are for the organ accompaniment, labeled 'Ac.'. The music is in D major and 4/4 time. The lyrics are: 'En-mi-am tu to-lus san-ctus, tu-lus, tu-lus, tu-lus'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

En cambio, sí existen dos que son *casi exclusivamente* verticales : la *Misa in cymbalis* y la *Misa sobre el In exitu*. En la primera sólo el *Kyrie II* es un poco contrapuntístico y en la segunda tan sólo el comienzo del *Sanctus*; pero en ambos casos, después de esbozado un ligero contrapunto, vuelve a los acordes verticales.

Como queda dicho, no hay ninguna exclusivamente contrapuntística, y menos contrapuntístico-imitativa. Pero sí hay varias *prevalentemente* contrapuntísticas, en las que, sin embargo, introduce con frecuencia pasajes verticales. Es decir, la tercera categoría o clase de nuestra división, que son las más.

Por lo general, reserva los pasajes contrapuntísticos para los *Kyries*, *Sanctus* y *Agnus*, así como para los comienzos del *Gloria* y del *Credo*, el cuerpo de los cuales suele estar escrito en concepción vertical, excepto en algunos momentos —*Iesu Christe, Incarnatus...*

Pero hay que advertir que, por el contrario, aun en los pasajes verticales aparece el gran contrapuntista que era Irízar: tiene, sí, momentos, incluso frecuentes, en acordes verticales homorrítmicos, en los que todas las voces cantan con el mismo ritmo; pero son muy frecuentes también los pasajes «verticales» en los que asoma su no pequeña parte de melodiosidad independiente en las diversas voces. Véase este ejemplo del *Sanctus* de la misa *De lamentatione*:

The image shows a musical score for the Sanctus of the Mass De lamentatione. It consists of six staves. The top four staves are for the vocal parts: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The fifth staff is for the basso continuo (A.). The score is written in a single system with a common time signature. The lyrics are 'Do-mi-nus de-us sa-ctus'. The music is characterized by vertical chords and melodic lines for the voices, with some homorhythmic passages.

Handwritten musical score for a polyphonic mass. The score consists of several staves. The top staff is a vocal line with lyrics: "mi - - - - - tunc cae - - - - - li et ter - - - - - ra". Below it are other staves, including a bass line with lyrics: "Re - - - - - mi tunc cae - - - - - li et ter - - - - - ra". The music is written in a style characteristic of the late 16th or early 17th century, with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature.

(Sonidos reales, pero que, por estar escrita la misa en *chiavette*, deben ser leídos una 4.^a más baja).

Los temas son, como se ve por el simple enunciado de las misas, o de libre invención, o bien tomados del canto llano. Hay también, como se ha visto, uno tomado de las «voces musicales» y uno «parodia». Hace de ellos un uso sapientísimo, con un dominio de la técnica verdaderamente impresionante. A veces los somete a transformaciones muy interesantes, como, por ejemplo, en la misa *De lamentatione*. El *cantus firmus* de esa misa, según la práctica de entonces, sería

A short musical fragment on a single staff, likely representing the *cantus firmus* mentioned in the text. It consists of a few notes on a treble clef staff, with a key signature of one sharp (F#).

He aquí algunas de las transformaciones a que lo somete:

(Kyrie I, tiple 1^o de 1^{er} coro)

(Kyrie I, tiple de 3^{er} coro)

(Id., tiple de 2^o coro)

(Id., alto de 2^o coro)

(Christe, tiple 1^o de 1^{er} coro)

Et in terra... (tenor de 1^{er} coro)

...ti - ti, propter magnam gloriam... (tenor de 2^o coro)

Incluso llega a usarlo insistentemente y simultáneamente en varias voces, sometiéndolo siempre a diversas transformaciones, como en el comienzo del *Sanctus* (sólo se copian las voces que cantan el *cantus firmus*):

1^{er} coro

2^o coro

3^{er} coro

Usa mucho el bitematismo, sobre todo en la forma de un tema de carácter ascendente al mismo tiempo que lo invierte, generalmente transformado, en forma descendente. Véase, como ejemplo, este comienzo del *Gloria* de la *Misa sobre el primer kyrie*, que es particularmente significativo por ser de tema o *cantus firmus* fijo:

6. Las misas policorales de Irizar. C) La policoralidad

La policoralidad en España está todavía por estudiar de manera monográfica. El primero que le ha dedicado atención ha sido don Miguel Querol²⁰. Luego yo mismo he tratado este tema en varias ocasiones²¹. Pero en realidad aún espera un estudio completo. Aquí tocaré dos temas concretos, referidos, naturalmente, a las misas de Irizar: el uso que él hace de los «coros» y la posible colocación de éstos en la catedral.

En cuanto al primer punto, hay que decir dos cosas: una, que Irizar usa generalmente los «coros» alternándolos entre sí, siendo raras las ocasiones en que los une, excepto, naturalmente, en los finales. Y esto por igual en las misas a ocho voces como en las a doce. Pasajes como el siguiente, de la *Misa de proporción mayor sobre el Et exultavit de Patino*, son raros, aunque no faltan:

20. Miguel Querol: *La música religiosa española en el siglo XVII*, en «Atti del I° Congresso Internazionale di Musica Sacra, Roma, 1950», 323-326; *Los orígenes del Barroco Musical español*, lección magistral en la inauguración del curso 1973-74 del Conservatorio de Valencia, en «Conservatorio Superior de Música y Escuela de Arte Dramático de Valencia. Memoria-Anuario, Curso 1972-1973», Valencia, 1974, 9-17; y sobre todo los varios volúmenes de «Música Barroca Española», publicados por él en el Instituto Español de Musicología, del C.S.I.C., Barcelona, 1970-.

21. José López-Calo: *La Música Religiosa en el Barroco español. Orígenes y características generales*, en Emilio Casares, «La Música en el Barroco», Oviedo, 1977, págs. 147-189, sobre todo págs. 162-167; Francisco Valls: *Misa «Scala Aretina»*, Londres, 1978 (introducción); *El Siglo XVII*, en «Historia de la Música Española», dirigida por Pablo López de Osaba, vol. 3, Madrid, 1983, sobre todo págs. 25-36 y todo el capítulo 3.º (págs. 81-122).

The image shows a musical score for a Kyrie, consisting of two systems of vocal parts and a basso continuo line. The vocal parts are labeled S (Soprano), A (Alto), T (Tenor), and B (Bass). The lyrics are: "fra-ctus a-g-nus ti-ri, propter magnam glo-ri-am tu-am". The music is written in a style that is consistent across the different vocal parts, illustrating the author's approach to writing for multiple choirs.

La segunda observación que hay que hacer respecto al uso de los «coros» es que Irizar no diferencia, estilísticamente, un coro de otro, sino que escribe de la misma manera para el coro 1.º que para el 2.º o, eventualmente, para el 3.º Naturalmente, me refiero a las misas, pues en otros tipos de composiciones sí establece diferencia, escribiendo las partes del primer coro más ornadas que las del 2.º ó 3.º

Hay una razón fundamental para este diverso modo de hacer de nuestro autor: para él las misas estaban, por lo común, escritas *en estilo antiguo* o *severo*, mientras que otras obras, por ejemplo los villancicos, lo estaban en *estilo moderno*. Lo normal, pues, en las misas, es que repita, aproximadamente, las mismas melodías en los diferentes «coros». Véase este ejemplo del *Kyrie* de la misma misa, que puede ser considerado como típico:

LAS MISAS POLICORALES DE MIGUEL DE IRIZAR

The image shows a page of handwritten musical notation for a polyphonic mass. It consists of several systems of staves. The top system includes vocal parts for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B), along with piano accompaniment. The lyrics "Ky-ri-e..." and "e-lei-se" are written under the vocal lines. The second system shows the Soprano and Alto parts with "Tacet" markings. The third system shows the Tenor and Bass parts with "Tacet" markings. The fourth system shows the piano accompaniment with "Tacet" markings. The fifth system shows the Soprano and Alto parts with "Tacet" markings. The sixth system shows the piano accompaniment with "Tacet" markings. The seventh system shows the Tenor and Bass parts with "Tacet" markings. The eighth system shows the piano accompaniment with "Tacet" markings. The ninth system shows the Soprano and Alto parts with "Tacet" markings. The tenth system shows the piano accompaniment with "Tacet" markings. The eleventh system shows the Tenor and Bass parts with "Tacet" markings. The twelfth system shows the piano accompaniment with "Tacet" markings.

En cuanto a la colocación de los diversos «coros», hay que decir lo siguiente: en general, son muy escasos los datos seguros que tenemos sobre ese problema -los *cori spezzati* venecianos- respecto a España, si bien esos pocos que tenemos nos permiten asegurar, con toda certeza, que también aquí se practicó el colocar los varios «coros» en diversos lugares de las catedrales, incluso bastante distantes entre sí, y que esta práctica era de uso general en España en la segunda mitad del siglo XVII.

En cuanto a su posible práctica por parte de Irizar, hay dos datos ligeramente contradictorios entre sí: por un lado los acompañamientos a las misas, que, como vimos, especifican a veces si son para uno u otro «coro», o para dos, y en este caso para cuáles de ellos, lo cual implica que esos «coros» estaban separados y probablemente distantes uno de otro, por lo que necesitaban cada uno su acompañamiento, o, en el caso de que dos estuvieran cerca uno de otro, pero separados del tercero, esos dos necesitaban *su* acompañamiento, diverso del del otro coro. Pero, como dato opuesto, está la estructura de las balconadas de los dos órganos en la catedral de Segovia, que plantea el siguiente problema: generalmente, los cantores de la capilla de música de nuestras catedrales cantaban, en esta época, en las balconadas de los órganos, que estaban colocadas, y colocados, sobre el coro y que estaban comunicadas entre sí por la balconada sobre la parte interior del altar del «trascoro» formando una U todo a lo largo de la parte superior del coro y mirando al altar. Incluso hay buenos motivos para pensar que, en el caso de obras a tres coros, el maestro de capilla con el coro 1.º y el arpa se colocaba en la parte central de la U, mientras los coros 2.º y 3.º se colocaban en las laterales, cada uno junto al respectivo órgano. Ahora bien: en Segovia esto no era posible, porque la balconada de lo que podríamos llamar «parte central de la U» es muy estrecha, de modo que apenas es posible comunicarse a través de ella las dos balconadas laterales. Estas sí que son amplias y en cada una de ellas podía muy bien instalarse un «coro» de 4, 6 u 8 personas. Estas dos balconadas laterales tenían fácil acceso, cada una por una escalera independiente, que llevaba a ella y al órgano respectivo.

Ante estos hechos, uno se pregunta cuál sería la práctica de Irizar para sus misas policorales. Salvo mejor opinión, y a reserva de que aparezcan datos nuevos que hagan modificar el parecer, yo opino que sí practicaba, también él, los *cori spezzati*, colocando, probablemente, uno de los «coros», y precisamente el primero, con el maestro, dentro del coro, o sea, en el recinto donde se sentaban los beneficiados y los mismos músicos para cantar el canto llano. Desde él el maestro podría dirigir perfectamente el otro coro, o los otros dos coros, que se colocarían junto a los dos órganos²².

22. Esta opinión se confirma con otros muchos datos, no sólo de otras catedrales, sino precisamente de la de Segovia, también del tiempo de Irizar: ante todo con las indicaciones -numerosas- que, en este sentido, contienen otras obras del mismo Irizar. Y luego con las composiciones de otros maestros contemporáneos, que él pidió y obtuvo de los mismos a cambio de enviarles las propias. Para no recargar demasiado con citas, he aquí la descripción de una obra de Juan Navarro, maestro de capilla de la catedral de Córdoba y muy buen amigo de Irizar, con quien se intercambiaba las composiciones: se trata del villancico *Ay, cuando de tanta noche*, «a 10, con el arpa, instrumentos», y cuya descripción, según el catálogo (n.º 3.503) es: primer coro: «tiple 1.º coro, corneta o bajoncillo» (instrumental), «alto solo y a 10 con el arpa» (con texto), «tenor 1.º coro, a 10 con el arpa» (con texto), «tenor bajoncillo 1.º coro, a 10 con el arpa» (instrumental); segundo coro: «tenor 2.º coro, a 10 con el arpa» (con texto); el tercer coro, todo con texto, es para SSAT, y todas las partecillas ponen «a 10 con el arpa»; «bajo 1.º, acompaña-

LAS MISAS POLICORALES DE MIGUEL DE IRIZAR

Éstas son las conclusiones a que, por el momento, he llegado, y que expongo con carácter provisional, en espera de que ulteriores estudios las confirmen o las desmientan.

Post scriptum: Después que este trabajo había sido enviado a la revista, apareció publicada la *Misa de Difuntos* de Cristóbal Galán, de que se habla en la página 301. Véase *Obras Completas de Cristóbal Galán. 1 parte: Misa de Difuntos*, editada por John H. Baron, Institute of Medieval Music, 1982. Además de la transcripción completa de la misa, incluye una amplia introducción, en español y en inglés, sobre la música en España en el siglo XVII, lista de las obras de Galán (pero sin citar los archivos donde se encuentra cada una) y notas sobre la misa objeto de la edición. La cual misa es muy hermosa y presenta un enorme interés histórico y estético, aunque la transcripción deja mucho que desear, sobre todo por los compases que emplea y por otros criterios de edición.

miento al tenor a 10 con el arpa», «bajo 3.º coro a 10 con el arpa» (instrumental) y arpa. Las particellas, que Navarro envió a Irizar, parecen, sometidas a un detenido cotejo con las cartas que él escribía desde Córdoba al maestro segoviano, autógrafas de Navarro. Del mismo hay también las particellas para un tiple y un alto de 2.º coro «a 8 con el arpa» y un «bajo acompañamiento a los dos coros», que parecen una acomodación para cantarse la composición a 8 voces en dos coros.

Todo esto ya se ve que no es comprensible a no ser que los diversos «coros», o quizá incluso algunos de sus elementos aislados, se colocasen separados de los demás.