



LA IDEA MUSICAL DE «BARROCO»: GENEALOGÍA Y CRÍTICA

DANIEL MARTÍN SÁEZ
Universidad Autónoma de Madrid

Fecha de recepción: 15-09-2018
Fecha de aceptación: 03-10-2018

Resumen: El término “barroco” no aparece con un sentido artístico hasta 1734, en una breve carta anónima publicada en mayo en el *Mercure de France*, donde se hace referencia a la ópera *Hippolyte et Aricie* de Rameau. A partir de entonces, los ejemplos operísticos y musicales son muy numerosos, apareciendo en autores como J.-B. Rousseau, Pluche, D’Alambert, F.-M. Grimm, Brosses o J.-J. Rousseau. En el XIX, sin embargo, el concepto se aplica sobre todo a las bellas artes, especialmente a partir de Wölfflin, y no aparece como categoría de la historiografía musical hasta principios del siglo XX, con las obras de Dent, Sachs, Grout o Bukofzer, llegando hasta Palisca, Buelow, Taruskin o Heller. Realizamos la genealogía del concepto y mostramos la vaguedad de las distintas posiciones historiográficas.

Abstract: *The term “baroque” only appears with an artistic sense in 1734, in a brief anonymous letter published in the Mercure de France, referring to Rameau’s opera Hippolyte et Aricie. Since then, there are many operatic and musical examples throughout the 18th century, in authors like J.-B. Rousseau, Pluche, D’Alambert, F.-M. Grimm, Brosses or J.-J. Rousseau. In the 19th century, however, the concept applies only to the fine arts (especially, Wölfflin), and does not appear as a category of music historiography until the early 20th century (Dent, Sachs, Grout, Bukofzer, Palisca, Buelow, and so on). We study the history of the concept and show the vagueness of the historiographical approaches.*

Palabras clave: Barroco, música, historiografía, estilo, ópera, Rameau, Rousseau, Bukofzer, Palisca, Buelow.

Key Words: *Baroque, music, historiography, style, opera, Rameau, Rousseau, Bukofzer, Palisca, Buelow.*

INTRODUCCIÓN: ORIGEN Y CONNOTACIONES METAFÓRICAS DEL TÉRMINO «BARROCO». El siglo XVII se ha comprendido a menudo bajo la categoría de «Barroco», como una época que se extendería hasta la segunda mitad del siglo siguiente. En su sentido artístico, la idea apareció por primera vez en francés, *baroque*, como un derivado del portugués *barroco*, utilizado en textos de joyería para nombrar una perla de forma irregular. En español, se puede encontrar como *barrueco* y como *berrueco*. En

Nebrija (1516) «berrueco» es derivado de «verruca», y en el *Vocabulario* (1570) de Cristóbal de las Casas aparece ya como «matre perla», dos elementos que encontraremos reunidos en las definiciones posteriores, empezando por el *Tesoro de la lengua castellana, o española* (1611) de Sebastián de Covarrubias:

BARRUECO, entre las perlas llaman barruecos unas que son desiguales, y dixeronse assi, quasi berruecos, por la semejança que tienen a las berrugas que salen a la cara.²

La conexión con las «berrugas» es recurrente en el *Tesoro*, como se puede comprobar en la propia definición de «berruga», lo que explica una acepción de «berrueco» que veremos más adelante:

BERRUGA, del nombre Latino verruca, que propiamente significa la cumbre levantada de algun monte, o peñasco: y de aqui por similitud se toma por lo que sale al hombre en la cara, o en otra parte del cuerpo. Plinio lib. 20. Cap. 12. Ocimum misto attramento sutorio verrucas tollit. Berrocal, tierra aspera, y llena de berruecos, que son peñascales levantados en alto: y de alli entre las perolas ay unas mal proporcionadas, y por la similitud las llamaron Berruecos.

19

Una definición más sintética aparece en la *Grammatica spagnuola ed italiana* del florentino Lorenzo Franciosini, famoso por su traducción de *Don Quijote* al italiano: «Tra le perle chiamano barruecos, quelle che sono disuguali».³ En una edición del *Vocabolario italiano, e spagnolo* del mismo autor encontramos una acepción nueva, aparte de la gemológica:

Berrueco. *Cima di monte inaccessibile, e rupe.*
Berrueco, o barrueco. *Una perla disuguale.*⁴

La misma definición aparece en el *Diccionario nuevo de las lenguas española y francesa* (1721)⁵ y, con su consiguiente traducción al francés, en el *Dictionnaire nouveau des langues, françoise et espagnole* (1721),⁶ hasta llegar al primer *Diccionario de la lengua castellana* (1726)

² SEBASTIÁN DE COVARRUBIAS, *Tesoro de la lengua castellana, o española*, Luis Sánchez, Madrid, 1611.

³ LORENZO FRANCISIONI, *Grammatica spagnuola ed italiana*, Barezzi, Venecia, 1645.

⁴ *Vocabolario espanol e italiano, nuevamente sacado a luz y de muchos errores purgado*, II. Otra entrada relacionada es esta: «Cerro enciscado, o berrueco. *Monte alpestre, o precepitoso, inaccessibile*».

⁵ *Diccionario nuevo de las lenguas española y francesa*, I, Francisco Foppens, Bruselas, 1721: «Barruecos, m. perlas que no son redondas, *Baroques, perles comues & inégales*».

⁶ *Dictionnaire nouveau des langues, françoise et espagnole*, II, François Foppens, Bruselas, 1721: «Baroque, f. perle baroque, qui n'est pas parfaitement ronde. *Barrueco, perla que no es redonda*».

de la Real Academia, donde aparece el juicio axiológico que explica en parte su uso posterior. Lo barroco sería algo de «ínfimo valor»:

BARRUECO. s. m. Perla desigual, y de ínfimo valor, y lo mismo que Berrueco. Ov. Hist. Chil. Fol. 109. Y de esta manera volviese la armada del Occidente con las maderas, perlas, margaritas y *barruecos*.

La definición de «berrueco» que aparece en este mismo diccionario como primera acepción, que ya habíamos encontrado en el *Vocabulario* y en la acepción de «berruga» del *Tesoro*, repite la acepción telúrica:

BERRUECO. S.m. Peñasco, roca, peña levantada, desigual y áspera. Algunos quieren que salga del nombre Verruga; pero no constando ser seguro este origen se debe escribir con b, y no con v. Lat. *Rupes*.

BERRUECO. Se llama también cierta especie de perla irregular è imperfecta, formada de muchos granos juntos grandes y pequeños, pegados al modo de ovéra de gallina, que demuestra apariencia de mil figuras de buen parecer. Es de poca estimación. Lat. *Unio pluribus granulis constans*. SANDOY. Hist. De Ethiop. Part I. Lib. 3. Cap. 19. *Berruécós* son muchos granos juntos, grandes y pequeños.⁷

20

«Barroco», por tanto, además de ser una joya, puede tener un carácter negativo o, al menos, constituido por negaciones: semejante a las verrugas, los peñascos, las montañas inaccesibles o a la unión de granos de tamaños distintos, es des-igual, i-regular, im-perfecto, mal proporcionado, variado («de mil figuras»), áspero, no-redondo, de poco valor y poco estimado. Algunos autores siguen insistiendo en la existencia de otras acepciones posibles, como el silogismo en bArOco.⁸ Sin embargo, el primer uso artístico del término muestra claramente el origen gemológico de la metáfora, nacida en el contexto de las polémicas operísticas dieciochescas.⁹

PRIMER USO ARTÍSTICO DEL TÉRMINO: EL CONTEXTO DE LAS POLÉMICAS OPERÍSTICAS. Como se sabe desde hace tiempo,¹⁰ el término aparece por

⁷ «Barrueco», «berrueco» en *Diccionario de la lengua castellana*, tomo I, Francisco del Hierro, Madrid, 1726.

⁸ JAVIER PÉREZ BAZO, «El Barroco y la cuestión terminológica», en PEDRO AULLÓN DE HARO (ed.), *Barroco*, Verbum, 2013, Madrid, pp. 59-93.

⁹ Véase CLAUDE V. PALISCA, «Baroque», *Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press*. (Web. 14 Mar. 2016.)

¹⁰ Véase e. g., CUTHBERT GIRDLESTONE, *Jean Philippe Rameau. His Life and Work*, Dover, New York, 1969, p. 482; cf. GEORGE J. BUELOW, «Baroque as a Historical Concept», en *A History of Baroque Music*, Indiana University Press, Bloomington & Indianapolis, 2004, p. 1.

primera vez con un sentido artístico¹¹ en una breve carta anónima publicada en el *Mercure de France* de mayo de 1734, donde se hace mención a *Hippolyte et Aricie* de Rameau, una ópera que suscitó muchas polémicas por su oposición al estilo de Jean Baptiste Lully.¹² Sólo esto ya resulta significativo, pues para muchos autores posteriores el barroco por antonomasia será justamente el de Lully.¹³ Esta carta lleva por título «Lettre de M.*** à Mlle *** sur l'Origine de la Musique», y se presenta como una respuesta a las demandas de su corresponsal, quien le habría pedido que le explicase «los diferentes tipos de Música». El pasaje referido a la ópera de Rameau es el siguiente:

Le Ballet fut dansé par les Nymphes de la suite de Venus, Danses indécentes [...] la confusion regnoit, la Musique n'avoit de raport à la Danse que par le mouvement plus ou moins vif, point de pensée par conséquent, point d'expression; on parcourait tous les tours avec rapidité, les disonances prodiguées sans cesse; quelquefois on s'obstinoit à rebattre deux Notes pendant un quart'heure beaucoup de bruit, force fredons; et lorsque par hazard il se rencontroit deux mesures qui pouvoient faire un Chant agréable, l'on changeoit bien vite de ton, de mode et de mesure, toujours de la tristesse au lieu de tendresse, le singulier étoit du baroque, la fureur du tintamare; au lieu de gayeté, du turbulent, et jamais de gentillesse, ni rien qui put aller au cœur.¹⁴

Como se puede ver, es una apelación polémica, donde los términos de indecencia, confusión, disonancia o barroco, sirven para descalificar la música del compositor.

Sólo cinco años después, el poeta Jean-Baptiste Rousseau escribe una carta a Louis Racine (Bruselas, 17 de noviembre de 1739), luego publicada en su *Lettres sur differents sujets de la littérature* (1750), donde se ataca igualmente «la ópera de Rameau» en una estrofa que (según indica en la carta) había ideado incluir en una «oda lírico-cómica» contra el músico. Esta es la estrofa:

Distillateurs d'accords baroques,
Dont tant d'idiots sont ferus,
Chez les Thraces et les Iroques

¹¹ Como único precedente, lo más antiguo que he encontrado es RENÉ JULES DUBOS, *Réflexions critiques sur la Poésie et sur la Peinture. Nouvelle édition revue*, II, Pierre Jean Mariette, París, 1733, que ya se refiere a «une perle baroque» (p. 54) en un contexto poético.

¹² Para un recorrido general sobre el término «barroco» ligado al fenómeno musical, véase CLAUDE V. PALISCA, «Baroque as a Music-Critical Term», en GEORGIA COWART (ed.), *French Musical Thought, 1600-1800*, UMI, London, 1989, pp. 7-22.

¹³ Véase JAMES R. ANTHONY, *French Baroque Music from Beaujoyeux to Rameau* [1973], Amadeus Press, Portland, 1997; JOHN HAJDU HEYER (ed.), *Jean-Baptiste Lully and the Music of the French Baroque: Essays in Honor of James R. Anthony*, Cambridge University Press, Cambridge, 1989.

¹⁴ *Mercure de France*, mayo de 1734, pp. 861-70.

Portez vos opéras bourrus.
Malgré votre art hétérogène,
Lully de la lyrique scène
Est toujours l’unique soutien.
Fuyez, laissez-lui son partage,
Et n’encorchez pas davantage
Les oreilles des gens de bien.¹⁵

La aparición del término «barroco» en plena querrela de lullistas y ramistas, una vez más, resulta muy significativa, y nos servirá para comprender algunas limitaciones del término aplicado a épocas previas, especialmente por lo que se refiere a la ópera, ya que se utiliza para un siglo posterior (justo en el momento en que solemos poner fin al barroco), y para distinguirlo de la música de Lully de finales del XVII (para muchos, el paradigma del barroco). Estas menciones ganan relevancia para nosotros si tenemos en cuenta que la mayoría de historiadores musicales del siglo XX ligan el término de barroco al nacimiento de la ópera, el estilo recitativo y las teorías de los primeros compositores y libretistas florentinos, como ahora veremos.

Una tercera aparición del término barroco, siguiendo con los ejemplos musicales, aparece en la obra de Noel Antoine Pluche, *Spectacle de la nature* (1741). En primer lugar, lo encontramos referido a la perla barroca:

Les grandes & les petites prennent une forme régulière comme celle d’une petite poire, d’une olive, d’un globe, ou bien une forme anguleuse & baroque, selon que le premier peloton de suc durci ou caillé, qui a servi de noyau & de base aux couches postérieurement appliquées, étoit lui-même régulier, ou irrégulier dans sa figure.¹⁶

En el tomo VII (1746), utilizará este mismo término para proponer (como indica en la didascalia) una «Division de la Musique», que no será la tan común en su época entre música francesa e italiana, sino una más amplia que atraviesa ambas geografías:

Distinguons plutôt deux musiques qui ont leurs partisans en-deçà & au-de là des Monts. L’une prend son chant dans les sons naturels de notre gosier, & dans les accens de la voix humaine, qui parle pour occuper les autres de ce qui nous touche; toujours sans grimace; toujours sans efforts; presque sans art. Nous la nommerons *la musique Chantante*. L’autre veut surprendre par la hardiesse des sons & passer pour chanter en mesurant des vitesses & du bruit: nous la nommerons *la musique Barroque*. Au lieu de détruire l’une pour établir l’autre; essayons de les mettre à profit

¹⁵ *Oeuvres de J. B. Rousseau. Nouvelle édition*, vol. V, Lefèvre, París, 1820, p. 104.

¹⁶ *Le spectacle de la nature ou en tretiens sur les particularitez de l’histoire naturelle*, parte II, tomo III, Amsterdam, 1741, p. 236.

toutes deux, & d'en faire voir les avantages respectifs, si elles en ont de réels.¹⁷

Una vez más, «barroco» denota un conjunto de notas ambiguas, contrapuesto a «cantante», sin que ninguno de ellos se refiera de manera específica al siglo XVII, aplicándose además a dos estilos musicales coetáneos. La distinción realizada por Pluche entre las interpretaciones de Jean-Pierre Guignon (1702-74) y Jean-Jacques-Baptiste Anet (1676-1755) no puede ser más abstracta. El primero sería *barroco*, centrado en la agilidad y el virtuosismo; el segundo, *cantante*, acorde a los acentos de la voz humana. Al tratar este ejemplo, Palisca concluye que «tácitamente, Pluche muestra conocer ante el lector la etimología de 'barroco', una palabra a la que deliberadamente daría un nuevo sentido».¹⁸ (En realidad, podemos asegurar que la conoce perfectamente, pues aparece en el propio *Spectacle*, como acabamos de ver.)¹⁹

A mediados de siglo, el sentido metafórico parece haber absorbido ya cualquier otra significación. En el *Dictionnaire universel françois et latin* (1752), el término barroco se ha transformado ya en una categoría estética:

BAROQUE, adj. m. & f. Se dit aussi au figuré, pour irrégulier, bizarre, inégal. Un esprit *baroque*. Une expression *baroque*. Une figure *baroque*. Il n'y a point de langue si *baroque*, qui n'ait trouvé des partisans zélés. *Mém. de Trév.*²⁰

Ese mismo año, la voz «Compositeur» de la *Encyclopedie* de Diderot y D'Alambert (firmada además por éste último), sigue utilizando el concepto de barroco para definir aspectos musicales:

Ce que j'entens par génie, n'est point ce goût bizarre et capricieux qui seme par-tout le baroque et le difficile, et qui ne sait embellir ou varier l'harmonie qu'à force de bruit ou de dissonances, c'est ce feu intérieur qui inspire sans-cesse des chants nouveaux et toujours agréables; des expressions vives, naturelles et qui vont au cœur; une harmonie pure, touchante, majestueuse. C'est ce divin guide qui a conduit Corelli, Vinci, Hasse, Gluck et Rinaldo di

¹⁷ *Le spectacle de la nature*, tomo VII, *Contenant ce qui regarde l'homme en société*, Veuve Estienne & Fils, París, 1746, pp. 128-9.

¹⁸ CLAUDE V. PALISCA, «Baroque as a Music-Critical Term», p. 12.

¹⁹ Sobre este asunto, nos parece significativo que Paolo Fabbri, en uno de los mejores estudios sobre la ópera del siglo XVII, utilice el título de «il secolo cantante» para dicho siglo, reforzando el argumento de que «barroco» y «cantante» son términos metafóricos que sirven para propósitos variados y contradictorios. Véase PAOLO FABBRI, *Il secolo cantante. Per una storia del libretto d'opera in Italia nel Seicento*, Bulzoni, Roma, 2003.

²⁰ «Baroque» en *Supplément au Dictionnaire universel françois et latin*, I, Pierre Antoine, Nancy, 1752.

Capua dans le sanctuaire de l’harmonie; Leo Pergolese et Terradellas dans celui de l’expression et du beau chant.²¹

Curiosamente, a continuación, encontramos juntos a Lully y Rameau, pero justamente por *no* ser barrocos:

C’est lui qui inspira Lully dans l’enfance de la musique, et qui brille encore en France dans les opéras de M. Rameau, à qui nos oreilles ont tant d’obligation.²²

El concepto gemológico no ha desaparecido. Un artículo posterior de la *Enciclopedia* dedicado a la pesquería sigue mostrando esa referencia, como se puede ver en el siguiente fragmento:

Enfin les pêcheries d’Europe, qui sont les moins considérables, sont le long des côtes d’Ecosse; mais ces dernières perles sont la plus grande partie baroques.²³

24

Al año siguiente, otro autor fundamental, Frédéric-Melchior Grimm, defensor de la ópera italiana frente a la francesa, en su panfleto *Le petit prophète* (1753), una vez más refiriéndose a Rameau, utiliza el término «baroque» para referirse a la reacción del público ante las nuevas obras del músico francés: «Et ils appelleront baroque ce qui est harmonieux, comme ils appelleraient simple ce qui est plat. Et quand ils t’auront appelé barbare pendant quinze ans, ils ne pourront plus se passer de ta musique, car elle aura ouvert leur oreille».²⁴

Es en estos años cuando aparece la primera utilización del término en la obra de Rousseau, concretamente en su «Lettre sur la musique françoise» (1753), para distinguir la música italiana y la francesa:

Les Italiens prétendent que notre mélodie est plate et sans aucun chant, et toutes les nations neutres confirment unanimement leur jugement sur ce point; de notre côté, nous accusons la leur d’être bizarre et baroque.²⁵

Como indica Palisca, esta curiosa utilización del término barroco aplicado a los italianos (y no a los franceses), pudo haber sido moneda

²¹ *Encyclopédie de Diderot et d’Alembert* (1751-72). En red: <http://xn--encyclopedie-ibb.eu/> (Última consulta: 16/03/2016.)

²² *Encyclopédie de Diderot et d’Alembert* (1751-72). En red: <http://xn--encyclopedie-ibb.eu/> (Última consulta: 16/03/2016.)

²³ «Pêcherie», en *Op. Cit.* Véase también la voz «mangle» (1675): «Les racines et les branches qui baignent dans la mer sont chargées d’une multitude innombrable de petites huitres vertes qui n’excèdent guère la grandeur des moules ordinaires: leurs écailles sont baroques, inégales, difficiles à ouvrir, mais l’intérieur est très-délicat et d’un goût exquis».

²⁴ FRÉDÉRIC-MELCHIOR GRIMM, *Le petit prophète de Boehmischbroda. Le correcteur des bouffons et la guerra de l’opera*, 1753, p. 33.

²⁵ Cit. en CLAUDE V. PALISCA, «Baroque as a Music-Critical Term», p. 15.

común en las conversaciones, pues aparece poco en la literatura, aunque también la encontramos en unas cartas publicadas en 1755, donde el erudito Charles de Brosses (que utiliza el término en otro lugar para referirse a la arquitectura) menciona el recitativo operístico italiano tildándolo de barroco:

Le récitatif italien deplaît souverainement à ceux qui n'y sont pas habitués. On dit qu'on le goûte quand on y est accoutumé: il est vrai que je commence à m'y faire; mais les gens du pays n'y sont peut-être pas encore faits; car dès qu'ils savent la pièce, ils ne l'écoutent plus, si ce n'est dans les scènes intéressantes. J'admirais au commencement, comment il peut être à la fois si baroque et si monotone. Je demandai un jour à un Anglais, qui devait être sans prévention sur cet article, s'il était possible que le récitatif de nos opéras fût aussi plat et aussi ridicule.²⁶

La voz «Baroque» que encontramos en el famoso *Dictionnaire de musique* (1768) de J.-J. Rousseau sigue esta tradición, de la cual no es posible obtener ningún rasgo específico aplicable sólo o especialmente al siglo XVII. Significativamente, ha desaparecido el origen gemológico de la metáfora, que Rousseau ya muestra desconocer, atribuyendo su uso a la influencia de la tradición lógica:

Une Musique *Baroque* est celle dont l'Harmonie est confuse, chargée de Modulations & de Dissonances, le Chant dur & peu naturel, l'Intonation difficile, & le Mouvement contraint.

Il y a bien de l'apparence que ce terme vient du *Baroco* des Logiciens.²⁷

Aunque han pasado inadvertidas, son mucho más interesantes las voces «Expression», «Compositeur» y «Naturel» del mismo diccionario, donde vemos claramente cómo Rousseau sigue utilizando el concepto para referirse a la música de su tiempo, ya muy alejado del periodo que los historiadores actuales llaman barroco. En «Expression» mantiene que el encanto de la música («le charme de la Musique») no consiste sólo en la imitación, sino en una «imitación agradable», por la cual la declamación ha de estar subordinada a la melodía, pero evitando la exageración, de nuevo con un claro cariz polémico dirigido contra la ópera francesa:

Et ceci est encore très-conforme à la Nature, qui donne au ton des personnes sensibles je ne sais quelles inflexions touchantes & délicieuses que n'eut jamais celui des gens qui ne sentent rien.

²⁶ *L'Italie il y a cent ans ou lettres écrites d'Italie à quelques amis en 1739 et 1740*, Alphonse Levasseur, París, 1836, p. 379. Sobre la datación véase CLAUDE V. PALISCA, «Baroque as a Music-Critical Term», p. 13.

²⁷ «Baroque» en JEAN-JACQUES ROUSSEAU, *Dictionnaire de musique*, Veuve Duchesne, París, 1768.

N'allez donc pas prendre le baroque pour l'expressif, ni la dureté pour de l'énergie; ni donner un tableau hideux des passions que vous voulez rendre, ni faire en un mot comme à l'Opéra François, où le ton passionné ressemble aux cris de la colique, bien plus qu'aux transports de l'amour.²⁸

La voz «Compositeur» está tomada, por lo que se refiere al fragmento sobre «barroco», de la voz homónima de la *Enciclopedia* que acabamos de ver (excepto por la lista de compositores citados, que cambia mínimamente) y por tanto prosigue con el uso polémico, al explicar qué entiende por compositor y qué *no* entiende por tal. De nuevo, cita como no-barrocos a muchos compositores considerados hoy, justamente, barrocos, como Corelli:

Ce que j'entends par génie n'est point ce goût bizarre & capricieux qui sème par-tout le baroque & le difficile, qui ne sait orner l'Harmonie qu'à force de Dissonances de contrastes & de bruit. C'est ce feu intérieur qui brûle, qui tourmente le *Compositeur* malgré lui, qui lui inspire incessamment des Chants nouveaux & toujours agréables ; des expressions vives, naturelles & qui vont au coeur ; une Harmonie pure, touchante, majestuese, qui renforce & pare le Chant sans l'étouffer. C'est ce divin guide qui a conduit Corelli, Vinci, Perez, Rinaldo, Jomelli, Durante plus savant qu'eux tous, dans le sanctuaire de l'Harmonie; Leo, Pergolese, Hasse, Terradéglias, Galuppi dans celui du bon goût & de l'expression²⁹

26

En la voz «Naturel» aparece otra oposición (natural *vs* barroco) que puede ser útil recordar para entender la escala a la que se manejan los términos. Rousseau enumera cuatro características propias de lo *naturel*, que opone a barroco en la tercera de ellas:

3º. *Naturel* se dit encore de tout Chant qui n'est ni forcé ni baroque, qui ne va ni trop haut ni trop bas, ni trop vite ni trop lentement.³⁰

En definitiva, «barroco» no menta aún ningún periodo histórico, ni siquiera un estilo de música o una geografía dada. Es un concepto utilizado para descalificar la música considerada de poco valor, en un contexto polémico marcado por las querellas operísticas, sin que haya un mínimo acuerdo sobre qué rasgos estilísticos caracterizan lo barroco, ligado a apreciaciones ambiguas (como «falta de naturalidad») e imprecisas (como «cargada de disonancias»), sin ningún valor heurístico, que además están dirigidas contra muchos autores que hoy no consideramos barrocos.³¹

²⁸ «Expression» en *Ib.*

²⁹ «Compositeur» en *Ib.*

³⁰ «Naturel» en *Ib.*

³¹ Esto vale igual para el resto de artes y continúa así hasta finales del siglo. Véase, e. g., «Barocco» en FRANCISCO MILIZIA, *Dizionario delle belle arti del disegno, estratto in*

Pero, ¿qué ocurrió para que esta etiqueta, utilizada con diversos fines por autores tan influyentes como Jean-Baptiste Rousseau, Pluche, D'Alambert, Grimm, Bosses o J. J. Rousseau, se convirtiese en una idea central para la historiografía del arte y, sobre todo, de la música? Resulta esencial contestar a esta pregunta para dilucidar si el término dejó de ser alguna vez una idea equívoca, utilizada con fines ideológicos determinados.

DE LO BARROCO A EL BARROCO: UNA CATEGORÍA DE LA HISTORIOGRAFÍA ARTÍSTICA. La concepción metafórica o polémica del barroco, propia del siglo XVIII, sólo fue sustituida por concepciones historiográficas a partir del siglo XIX, ya fueran de tipo estilístico (aplicada sobre todo a las bellas artes), cultural (barroco como una constante histórica), e incluso religioso (la que liga el barroco al catolicismo)³² o político (al absolutismo), que convertían el adjetivo de *lo* barroco en un sustantivo con entidad propia: *el* Barroco. La más importante de ellas, por ser también la primera, y de la cual dependen todas las demás, es la concepción estilística, que cristaliza a finales del siglo XIX en el ámbito de la historia del arte.

27

Aunque Jacob Burckhardt fue uno de los primeros en hablar de «estilo barroco» (*Barockstyl*) en su *Der Cicerone* (1885),³³ la concepción más conocida e influyente se encuentra en la obra de su discípulo Heinrich Wölfflin, *Renaissance und Barock* (1888), desarrollada después en *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* (1915). En la primera de ellas, Wölfflin recogía nítidamente el uso peyorativo de la idea dieciochesca de barroco. Su objetivo era reconocer «la ley que permitiría vislumbrar la vida interna del arte», tomando como punto de partida una hipotética «historia de los estilos» (contrapuesta a una «historia de los artistas» que podemos remontar, *grosso modo*, a las *Vidas* de Vasari), donde el barroco aparecía como una «decadencia» dentro de esa historia, y al mismo tiempo como «la transformación más completa y más radical del Renacimiento». Wölfflin llegaba a afirmar que, durante la nueva época, «toda huella del sentimiento anterior ha desaparecido».³⁴

En su segundo libro, sin embargo, Wölfflin matizaría que «el arte barroco no es ni una decadencia ni una superación del clásico: es, hablando de un modo general, otro arte».³⁵ Sólo a principios del siglo XX, por tanto, el Barroco aparecía como una época pretendidamente neutral, aunque aún lo hacía a costa de entender el Barroco *desde* el

gran parte della enciclopedia metodica, I, Bassano, 1797, donde se define el barroco como «il superlativo del bizzarro, l'eccesso del ridicolo».

³² E. g., WERNER WEISBACH, *Der Barock als Kunst der Gegenreformation*, Paul Cassirer, Berlin, 1921 [trad. como *El Barroco. Arte de la Contrarreforma*, Espasa-Calpe, Madrid, 1948].

³³ JACOB BURCKHARDT, *Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens*, vol. I, Basilea, 1855, p. ix.

³⁴ HEINRICH WÖLFFLIN, *Renacimiento y Barroco*, trad. de Alberto Corazón, Paidós, Barcelona, 1991, p. 11-4.

³⁵ IB., *Conceptos fundamentales de la historia del arte*, Espasa-Calpe, Madrid, 1952, p. 19.

Renacimiento. La obra de Wölfflin de 1915 se fundamenta, de hecho, en una tipología de diez notas generales contrapuestas dos a dos, la primera de las cuales sería siempre *renacentista* y la segunda, *barroca*: lineal *versus* pictórico, superficial *versus* profundo, forma cerrada *versus* forma abierta, múltiple *versus* unitario, claridad absoluta *versus* claridad relativa. Cada capítulo del libro está dedicado a una de estas oposiciones.

Que estas etiquetas sirviesen para hacer «historiografía» sólo se comprende desde la postura idealista y formalista de Wölfflin, que suponía una idea de sujeto que capta el mundo (en consonancia con la teoría de la *Einfühlung*) desde formas dadas explicables *a priori*, según cambios de percepción determinados por cada época. El Barroco sería simplemente el periodo en el que habrían predominado una serie de formas, coincidiendo de manera sorprendente con una inversión de las tesis renacentistas. En palabras de Valverde, claramente wölffliniano en su famoso monográfico de 1980, el Barroco sería «el Renacimiento vuelto del revés».³⁶ Esta tesis no sólo hipostatiza un conjunto de notas formales dadas, según un sencillo método comparativo, sino también al hombre, cuyos estados de percepción se suponen perfectamente definidos *a priori*, y a las propias artes, que se conciben desde una hipotética unidad previa (tesis que merecería el nombre de *esteticismo*), como fenómenos unívocos y establecidos de antemano, sin perjuicio de que sus cambios se pretendan explicar por razones históricas. Fuera de este idealismo esteticista de herencia kantiana, el contenido de los términos «Renacimiento» y «Barroco» carece de fundamento, con el inevitable resultado de que cualquier obra puede ser unitaria y múltiple, lineal y pictórica, etc., o todo ello a la vez, según se precisen los conceptos de una forma u otra, a falta de una precisión antropológica o psicológica que no se ha probado de ninguna forma, sino que se ha dado por supuesta circularmente, sin verdaderos argumentos científicos o filosóficos. En el fondo, no se ha logrado salir del reino de la metáfora de las polémicas operísticas.

Este idealismo, a su vez, estaba envuelto por un espiritualismo histórico típico de su tiempo, fabricado *ad hoc* y dirigido a explicar los cambios, dado que la pura psicología no puede explicar por qué el arte cambia. Se supone que cada época se limita a activar (sin que Wölfflin nos explique cómo) unas formas previas frente a otras. El historiador suizo distingue el estilo individual (*individuellem Stil*), el nacional (*Volksstil*) y el epocal (*Zeitstil*),³⁷ siendo este último el que configura la visión (*Sehen*) de cada momento histórico. Wölfflin lo define como un esquema óptico (*optisches Schema*), apelando a «formas básicas» (*Grundformen*),³⁸ «representaciones» (*Darstellungsformen*), o «formas de intuición»

³⁶ JOSÉ MARÍA VALVERDE, *El barroco: una visión de conjunto*, Montesinos, Barcelona, 1980, p. 10.

³⁷ HEINRICH WÖLFFLIN, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, Hugo Bruckmann, Munich, 1917, p. 10.

³⁸ *Ib.*, p. 14.

(*Anschauungsformen*)³⁹ para explicar la unión de diferentes autores u obras, suponiendo que el sujeto ya ha prefigurado aquello que la historia puede o no hacerle sacar de sí, según cierto «proceso psicológico racional» (*rationellen psychologischen Prozeß*)⁴⁰:

Ciertas formas de la intuición están prefiguradas, sin duda, como posibilidades: si han de llegar a desarrollarse y cuándo, eso depende de las circunstancias históricas.⁴¹

Este mismo idealismo le lleva a considerar una supuesta recurrencia de cambios entre «renacimiento» y «barroco» (con minúscula) a lo largo de la historia, que harían de los periodos «Renacimiento» y «Barroco» (con mayúscula) un mero caso radical de otros muchos cambios renacimiento-barroco, entendidos como «constantes» culturales:

Lo verdaderamente indiscutible es que por el mundo occidental han pasado varias veces, con una amplitud de onda más o menos grande, ciertas evoluciones equivalentes, de lo lineal a lo pictórico, de lo riguroso a lo libre, etc. La historia del arte antiguo corresponde a los mismos conceptos que la del moderno, y –bajo relaciones esencialmente distintas– se repite el mismo espectáculo en la Edad Media [...]. No se podrán aplicar nuestras categorías de un modo directo a esta evolución, pero el movimiento general camina paralelamente con toda evidencia.⁴²

El término «barroco», por tanto, se ha expandido tanto que se podría aplicar a cualquier época. Lo característico del Barroco sería, simplemente, que en él habrían predominado de un modo radical esas formas previas denominadas, genéricamente, «barrocas». La indefinición no puede ser mayor. Si lo barroco no se puede explicar históricamente, sino sólo apelando a unas formas antropológicas previamente establecidas, pero no probadas ni científica ni filosóficamente, y a una idea de arte igualmente ahistórica, es imposible explicar después esas formas (reconocidamente) históricas.

Pasar del «hombre» al «arte», o de ambos a la «historia», es el gran problema de esta teoría. Wölfflin ha sustituido lo oscuro por lo más oscuro. Incluso aunque hubiera conseguido contraponer dos épocas (rasgo comparativo que, en el fondo, es heredero del uso polémico de los autores del siglo XVIII), no habría conseguido explicar ninguna de ellas, pues no lo habría hecho históricamente, sino reproduciendo un conjunto

³⁹ *Ib.*, p. 17.

⁴⁰ *Ib.*, p. 18.

⁴¹ HEINRICH WÖLFFLIN, *Conceptos fundamentales*, p. 329. Original en *Kunstgeschichte*: «Zweifellos sind gewisse Formen der Anschauung als Möglichkeiten vorgebildet: ob und wie sie zur Entfaltung kommen, hängt von äußeren Umständen ab» (p. 247).

⁴² *Ib.*, p. 333-4.

de notas estilísticas a partir de unos criterios formales que carecen de justificación.

EL CONCEPTO DE BARROCO EN LA HISTORIOGRAFÍA MUSICAL: EL CASO BUKOFZER. El carácter comparativo (no explicativo) del término «barroco», incapaz de explicar un momento histórico u otro, es también típico de la idea de barroco que ha llegado a nuestros días. Pese a sus orígenes en el contexto de las polémicas operísticas, la mayoría de los primeros musicólogos evitan el término o le dan poca importancia hasta la aparición de «The Baroque Opera» (1909-10) de Edward J. Dent, no por casualidad dedicado a la ópera,⁴³ y un artículo de Curt Sachs, «Barockmusik» (1919),⁴⁴ inspirado en Wölfflin,⁴⁵ a los que sigue toda una serie de textos que, pasando por Robert Haas (*Die Musik des Barocks*, 1928) y Paul Henry Lang (*Music in Western Civilization*, 1941), podemos seguir hasta un artículo de Donald J. Grout, dedicado también a la ópera, «German Baroque Opera» (1946).⁴⁶ Aunque ninguno de ellos consigue consolidar el uso historiográfico del término, anticipan al menos una de las tendencias más características de su uso en musicología: mostrar que la «música» barroca, al igual que la pintura o la arquitectura, tiene unas características propias opuestas al Renacimiento, siguiendo con el método comparativo. Para ello fue esencial, como veremos, la idea introducida por Hugo Riemann a principios de siglo, que definió el periodo como la era del bajo continuo (*Generalbass-Zeitalter*).⁴⁷

El término «barroco» se empieza a popularizar con el monográfico de Manfred Bukofzer, *Music in the Baroque Era* (1947), que ya lo había utilizado en un artículo anterior,⁴⁸ seguido un año después por *Le Baroque et la Musique* (1948) de Susanne Clercx.⁴⁹ Merece la pena detenerse en la obra de Bukofzer, pues, como sostuvo George J. Buelow, constituye «the most influential attempt to establish the Baroque in music

⁴³ EDWARD J. DENT, «The Baroque Opera», *Musical Antiquary*, 1 (1909/10), pp. 93-107. Cf. «Leonardo Leo», *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*, 8, 4 (1907), pp. 550-66.

⁴⁴ CURT SACHS, «Barockmusik», *Jahrbuch Musikbibliothek Peters*, 26 (1919), pp. 7-15.

⁴⁵ Para una introducción general véase CLAUDE V. PALISCA, «Baroque», *Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press*. (Web 14 Mar. 2016.) Tanto en esta voz como en el capítulo anteriormente citado dedicado al asunto, Palisca menciona la obra de Curt Sachs como la primera, juicio que a tenor de lo dicho aquí ha de ser corregido.

⁴⁶ DONALD J. GROUT, «German Baroque Opera», *The Musical Quarterly*, Vol. 32, n° 4 (1946), pp. 574-587. Las afirmaciones formalistas del autor (como cuando sostiene refiriéndose a Bach que «some of their secular cantatas are virtually indistinguishable from operas», p. 574) tienen mucho que ver con lo que se verá a continuación. Cf. «the essential Baroque spirit in music» (p. 576).

⁴⁷ HUGO RIEMANN, *Handbuch der Musikgeschichte: Das Generalbass-Zeitalter*, Vol. 2, Breitkopf & Härtel, 1912.

⁴⁸ MANFRED BUKOFZER, «Allegory in Baroque Music», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol. 3, n° 1/2 (1939-40), pp. 1-21.

⁴⁹ SUSANNE CLERCX, *Le Baroque et la Musique: essai d'esthétique musicale*, Bruselas, Éditions de la Librairie Encyclopédique, 1948.

as a valid label for a period of related stylistic developments».⁵⁰ Gran parte de sus presupuestos siguen influyendo en el presente y nos servirán para adelantar la posición de otro importante teórico de la música como Palisca, muy influido por su obra.

Bukofzer hereda de Wölfflin su idea directriz: «La unidad interna de una época musical viene dada por su estilo musical y sólo puede ser entendida históricamente en términos de su evolución estilística».⁵¹ El autor no se detiene a explicar por qué esto es así. Da por sentado que han de existir «normas estéticas propias», una «unidad estilística y profunda», un «desarrollo intrínseco propio» y unas «pautas dominantes» que «se corresponden con las del arte y la literatura barrocos», las cuales serían determinantes —e incluso lo determinante— para entender las obras del periodo. Aunque Bukofzer intenta distanciarse de Wölfflin, criticando la indeterminación de sus famosas dicotomías («de naturaleza tan general —llega a mantener— que se pueden aplicar a todos los períodos de manera indiscriminada»), el musicólogo alemán sigue utilizando las ideas de «estilo» y «arte» de su antecesor, moviéndose bajo el esquema comparativo formalista, acaso con el agravante de que Bukofzer, menos pretencioso filosóficamente que su antecesor, ni siquiera intenta explicar esos presupuestos. Eso explica que su idea de Barroco siga partiendo de una contraposición con el Renacimiento, como si se tratase —una vez más— de dos conjuntos de notas estilísticas que se comparan ahistóricamente, siendo ambas unívocas. Pese a la pluralidad estilística que pueda haber en un periodo dado (el autor reconoce «contradicciones» y «conflictos»), Bukofzer sentencia que siempre hay notas que «prevalecen de una era».⁵²

Pero Bukofzer no aclara las condiciones de esa prevalencia, ni el tipo de entidad en el que, hipotéticamente, prevalecerían esas notas. Esta historia de los estilos, por tanto, continúa siendo una mera comparativa de estilos a partir de unos repertorios dados, basada en etiquetas metafóricas incapaces de explicar los cambios históricos. Aun siendo cierto que existiesen esas notas predominantes en el ámbito de una entidad definida, no está en condiciones de explicar por qué son tan importantes. De nuevo, estamos ante un esteticismo, en este caso musical (un *musicologismo*), donde se presupone un peso explicativo (no meramente comparativo) a los estilos, lo cual resulta especialmente inapropiado para entender una gran cantidad de géneros que, como la ópera, desbordan por completo esa hipotética historia de la música entendida como historia de estilos.

Lo más parecido a una explicación histórica que encontramos en su obra es una argumentación idealista de tipo wölffliano. Bukofzer empieza caracterizado el barroco como un conjunto de estilos, en contraposición a

⁵⁰ GEORGE J. BUELOW, «Baroque as a Historical Concept», en *A History of Baroque Music*, p. 2.

⁵¹ MANFRED BUKOFZER, *La música en la época barroca. De Monteverdi a Bach* [1947], trad. de Clara Janés y J. M. Martín Triana, Alianza, Madrid, 1987, p. 13.

⁵² *Ib.*, p. 18.

un Renacimiento que denomina «la última era de unidad estilística», abstracción tan problemática como las wölfflianas. El Barroco sería «la era de la conciencia del estilo»,⁵³ como demostrarían las distinciones de la época entre un *stile antico* y otro *moderno*, uno *gravis* y otro *luxurians*, una *prima* y una *seconda pratica*, o las músicas *ecclesiastica*, *cubicularis* y *theatralis*, según la *Miscelanea musicale* (1689) de Angelo Berardi y otras fuentes del periodo. Bukofzer también considera adecuado tener en cuenta aspectos ideológicos novedosos, como la denominada «doctrina de los afectos», según la cual «el compositor disponía de un conjunto de figuras musicales encasilladas siguiendo la pauta de los mismos afectos y pensadas para representar en música estos afectos», una idea tan ingenua como falsa para la cual no ofrece ninguna prueba. (Los compositores del barroco, por fortuna, emplearon métodos de composición más complejos, más variados y menos rígidos, en absoluto determinados por una teoría artificiosa como la denominada doctrina de los afectos.)

Uno de los pocos rasgos estilísticos que se atreve a citar Bukofzer es el recitativo, que está sacado de contexto y sobrevalorado en cuanto a su novedad, como han demostrado tantos autores, desde Nino Pirrotta hasta Elena Abramov-van Rijk,⁵⁴ representando quizá el momento más clarificador sobre los límites de este enfoque. El estilo recitativo no sólo es insuficiente para explicar el barroco, sino también la historia de la ópera. La ópera («una de las innovaciones más destacadas de la época barroca») es el gran caballo de batalla de la idea del barroco musical, pero también su caballo de Troya. Bukofzer se limita a explicarla apelando a rasgos formales (como «poner música a toda la tragedia»), que nos conducen de nuevo al idealismo: la teoría según la cual los primeros operistas habrían creado sus óperas «basándose en la teoría de que la música debía imitar el discurso». La oposición inventada por Wölfflin entre Renacimiento y Barroco se aplica de manera anacrónica al siglo XVII, como si los padres legendarios de la ópera (desde Girolamo Mei y Vincenzo Galilei hasta Giulio Caccini o Jacopo Peri) se hubieran opuesto *de facto* a la música renacentista, como mostrarían sus críticas a la música polifónica. Pero hoy sabemos que los autores citados conocían la historia de la música de manera muy limitada y se oponían (más retóricamente que otra cosa) a ciertos estilos de su propia época,⁵⁵ heredando de los siglos anteriores

⁵³ *Ib.*, p. 19.

⁵⁴ Véase ELENA ABRAMOV-VAN RIJK, *Parlar cantando. The practice of reciting verses in Italy from 1300 to 1600*, Peter Lang AG, International Academic Publishers, Ben, 2009; *IB.*, *Singing Dante: The Literary Origins of Cinquecento Monody*, Ashgate, 2014.

⁵⁵ Tanto Girolamo Mei como Vincenzo Galilei, en quien se basan los primeros libretistas y músicos de las *favole* florentinas, repiten la opinión vertida por Tinctoris en su *Liber de arte contrapuncti* (1477) cuando afirmaba que «no existe una sola composición que haya sido escrita con anterioridad a los últimos cuarenta años que sea considerada por los eruditos como merecedora de ser interpretada» (cit. en ALLAN W. ATLAS, *La música del Renacimiento*, trad. de Juan González-Castelao, Akal, Madrid, 2002, p. 276). Cf. GIROLAMO MEI, *Letters on ancient and modern music to Vincenzo Galilei and Giovanni Bardi: a Study with Annotated Texts*, ed. Claude V. Palisca,

tantos rasgos artísticos (teatrales, musicales, poéticos, etc.) que sería imposible resumirlos aquí, como sabe cualquier estudioso de la ópera diecisietesca.⁵⁶ Este es uno de los puntos clave, pues Bukofzer no parece encontrar, en su primera justificación del término, tan ligada a la ópera, más ejemplos para definir el estilo barroco que una mezcla de técnicas (el recitativo) y teorías (las *ideas* de un grupo de florentinos), de reducido valor explicativo.

Bukofzer también recurre a la comparación de Renacimiento y Barroco para enumerar algunas posibles novedades técnicas como rasgo explicativo del estilo, pero el resultado es igualmente limitado. Además del bajo continuo, introducido por Riemann, Bukofzer se refiere a una armonía basada en acordes (con su sistema de jerarquías y la aparición de nuevos acordes, como el acorde de séptima en tiempo fuerte y sin preparación), una insólita libertad melódica, un nuevo tratamiento de la disonancia, un ritmo armónico menos restringido, mayor ámbito y cromatismo de las voces, una nueva polaridad bajo/soprano como esqueleto de la composición, la eventual desaparición del *tactus* (e. g., el *senza batuta* de Monteverdi), el estilo *concertato* o la cristalización de una composición idiomática según instrumentos y timbres, con la consiguiente transferencia (eventual) de «idiomas». Muchas de estas características pueden ser útiles para describir una parte de la música considerada canónica del periodo, pero Bukofzer no explica —ni puede hacerlo, desde su posición formalista— la razón de ese «canon». Además, algunas características son aplicables a otros periodos, autores u obras, otras sólo son aplicables a ciertas obras y no a otras, y en todos los casos habría que concretar otros muchos aspectos (políticos, ideológicos, institucionales, etc.). Finalmente, todo esto sigue siendo más una enumeración de novedades dispersas que la explicación de un estilo o la prueba de que el estilo sea lo esencial. El propio Bukofzer cita obras para tecla de Bach que no cumplen con el concepto de bajo continuo y reconoce que la idea del *senza batuta* vale para unos casos, pero no para otros.

Por otra parte, este tipo de análisis tiende a confundir lo específico con lo esencial. Bastaría pensar en el caso de la ópera. Al centrarse en aspectos notacionales, Bukofzer olvida otras facetas del género, donde no sólo confluyen motivos musicales y literarios ajenos al estilo recitativo, sino también teatrales, dramaturgicos, coreográficos, escenográficos, etc., a los que habrían de añadirse los motivos rituales, políticos, religiosos, sociales, festivos, etc., sin los cuales la historia de la ópera resulta incomprensible. En nombre del estilo, la ópera parece quedar reducida a una de sus partes (la música), y dentro de ella a otra de sus partes (la partitura). Esto es problemático incluso desde una perspectiva técnica, cuando la recitación musical depende de unos actores y de toda una

Neuhausen-Stuttgart, American Institute of Musicology, 1977; cf. VINCENZO GALILEI, *Dialogo della musica antica, et della moderna*, Giorgio Marescotti, Fiorenza, 1581.

⁵⁶ Baste citar NINO PIRROTTA, *Li due Orfei. Da Poliziano a Monteverdi*, Einaudi, Torino, 1975.

tradición de recitación donde lo musical y lo literario se entremezclan, y donde resultan esenciales otros muchos aspectos, como la vocalidad o la gesticulación.

La elección de novedades canónicas elegidas por Bukofzer también resulta cuestionable. Sólo una mirada anacrónica de la historia de la ópera, que anticipase el éxito posterior del género, podría tomar la ópera como un género canónico en el siglo XVII. Su carácter excepcional durante la primera mitad del siglo XVII le impidió tener una gran incidencia estilística en todo un periodo musical, aunque sin duda pudiera influir por otros medios. El porcentaje que supone la ópera, donde apenas existieron figuras canónicas, respecto a la práctica musical del siglo XVII es tan ínfimo que no se podría representar sin varios ceros a la izquierda.⁵⁷ Lo que explica la importancia de la ópera, históricamente hablando, no es sólo lo que tiene de musical. Hay que acudir necesariamente a motivos de tipo político, religioso y académico.

Por supuesto, que Bukofzer se limite a ofrecernos una catalogación de novedades no significa que su libro carezca de utilidad. El propio éxito de su obra merece una explicación histórica, que seguramente esté en el uso del término (*finis operis*) para destacar rasgos canónicos de cierto repertorio, según criterios anacrónicos asimilados por los estudiosos de un presente dado. Una virtud práctica de este tipo de manuales es que los lectores puedan memorizar ciertas características que, en determinados periodos, van a predominar entre las obras de los autores conocidos en su presente, sirviendo para entender el estilo de esas obras. Si uno consigue evitar la ilusión de que esas obras se han engendrado las unas a las otras sin más intermediarios, este tipo de manuales son inofensivos.

34

BLUME, PALISCA, BUELOW, HILL, TARUSKIN: ¿BAJO LA SOMBRA DE BUKOFZER? En 1967, Friedrich Blume publicó su *Renaissance and Baroque Music*, donde realizaba por primera vez una genealogía del concepto. Allí reconocía que aún no se había superado su uso peyorativo, que lo hacía especialmente inadecuado,⁵⁸ aunque lo seguía aceptando como concepto estilístico aplicable a todo el siglo XVII y la primera mitad del siglo XVIII, en la medida en que ese estilo serviría para expresar una

⁵⁷ Véase LORENZO BIANCONI, *Il Seicento*, EDT, Torino, 1991, p. 176. Bianconi se equivoca respecto al número de óperas, como probaré próximamente en mi tesis doctoral, titulada *El nacimiento de la ópera. La legitimidad musical de la Edad Moderna*. El número de óperas considerado en los catálogos ha de duplicarse o, incluso, triplicarse, pero aun así sigue siendo un número reducido desde una perspectiva puramente cuantitativa, sin perjuicio de su importancia cualitativa (por ejemplo, política).

⁵⁸ FREDERICK BLUME, *Renaissance and Baroque Music*, New York, Norton & Company, 1967: «in the common parlance of all languages it is associated with a pejorative implication of the abnormal, eccentric, or exaggerated and in this sense is applicable to the most multifarious activities and expressions of mankind. This is probably why the word has remained liable to lose the character of a scientifically definite term in style history, slipping into the vaguer terminology serving psychic and spiritual tendencies, and why no limits have been set to its arbitrary application to music» (p. 85).

nueva época, que en todas las artes habría encontrado «the same spiritual disposition», lo que denomina en pose hegeliana «the spirit of the age».⁵⁹

Blume pretende negar el método de Wölfflin, sosteniendo que no puede encontrar notas comunes en las diversas artes barrocas, opuestas al Renacimiento. Pero su definición de un espíritu común, donde todas las artes obedecerían a «the same impulses» o «the same psycho-spiritual needs»,⁶⁰ le lleva a una posición casi idéntica en cuanto a sus presupuestos. El Barroco sería una especie de intensificación del Renacimiento, en lugar de su oposición, que haría mayor hincapié en la expresión, el texto, los afectos, la retórica. Blume admite que las dos épocas se superponen y que no todo en el Barroco fue «barroco», lo que hace un tanto incoherente su posición. Aunque ofrece muchos ejemplos para argumentar su postura, su análisis no pasa de ser otra catalogación de notas de obras canónicas, donde constatamos la obviedad de que algunos compositores hacían cosas que antes no se habían hecho. Pero no encontramos ninguna justificación de ese espíritu del tiempo, ni mucho menos una explicación histórica sobre el uso de una categoría unitaria para la música del periodo.

El americano Claude V. Palisca fue otro de los autores que intentaron definir el barroco con cierto detalle, manteniendo *grosso modo* la misma posición durante los años ochenta y noventa del siglo XX.⁶¹ El autor argumentaba la utilidad explicativa del concepto «barroco» para el siglo XVII y la primera mitad del siglo XVIII, no por razones musicales, sino más bien teóricas, en sintonía con el enfoque wölffliano ya desarrollado por Blume. Palisca se refiere a una «fuente» previa a los estilos, un «ideal común» que, si bien no supondría *eo ipso* la existencia de unos estilos determinados, sí explicaría los cambios en dichos estilos. Palisca insiste sobre todo en la teoría de los afectos, pero ese ideal común también estaría marcado por el humanismo, las ciencias experimentales, la Contrarreforma (a la que, sin embargo, resta importancia) y el mecenazgo, en virtud del cual «music shares with the other arts a common source for stylistic change and continuity». Tras explicar ese marco común, Palisca concluye lo siguiente:

Thus the two centuries between roughly 1540 and 1730 can legitimately be considered an artistic era united by a common ideal, and, if one must find a word for it, 'Baroque' is defensible as a designation. Adoption of the term should not obscure the fact that there is no unity of either idiom or creative directions in this period.⁶²

⁵⁹ *Ib.*, p. 94 y p. 96.

⁶⁰ *Ib.*, p. 98.

⁶¹ Palisca ha tratado el asunto en tres lugares principales: «Barock», *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, 14 (1986-7); «Baroque as a Music-Critical Term», en C. GEORGIA (ed.), *French Musical Thought, 1600-1800*, UMI, London, 1989, pp. 7-22, y «Baroque», *Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press*. (En Red: 14 de Marzo de 2016.) Nos referiremos a continuación a este último artículo.

⁶² *Ib.*

Palisca es más meticuloso que Bukofzer, pero termina definiendo el barroco a partir de la misma serie de novedades. El marco teórico común, que denomina también «common underlying conditions», expresa a veces «uncanny resemblances», entre las que cita el bajo continuo, el deseo de prolongar la expresión de las pasiones, la renovación melódica, ritmos fundados en la danza y el discurso, una textura donde sobresalen las voces agudas y donde ha de haber voces de relleno, y la existencia de tres estilos y dos prácticas con funciones distintas. Palisca no explica cómo esas condiciones subyacentes determinan los cambios estilísticos, que llega a considerar como «homogéneos». En sus textos, de hecho, delata una cierta inseguridad:

Generalizations of this kind are charged with oversimplifications and admit of abundant exceptions. But there is enough truth to them to make an observer from the vantage point of the 21st century comfortable with the proposition that the period from the late 16th century to 1730 knew some continuity and homogeneity, and that the period might for practical purposes be summed up in a word, 'Baroque'.⁶³

36

Aunque Paliska no detalla cuáles son esas razones prácticas, su apelación al siglo XXI sugiere algo parecido a lo que hemos mantenido anteriormente. Los manuales sobre el barroco pueden servir para ayudar al lector a memorizar una serie de convenciones generales, útiles para entender cierto repertorio, pero nada garantiza su valor explicativo. Llamar «barroco» al estilo de todas las obras, autores, escuelas y países diversos entre 1600 y 1730, sigue siendo problemático. No sólo se sobredimensiona el papel de algunas características formales sobre otras, sino que se exagera la importancia del estilo para explicar la historia del arte.

Dejando de lado a otros autores, cuyas aportaciones no suponen grandes diferencias respecto a lo visto hasta ahora,⁶⁴ la aparición del término en *A History of Baroque Music* (2003) de George J. Buelow, termina de aclarar los motivos sociológicos por los cuales, a pesar de las dificultades, la idea de «Barroco» sigue siendo utilizada. Buelow reconoce de un modo radical el vacío (decorosamente llamado «neutral») del concepto en lo que se refiere a los estilos musicales, pero aun así decide

⁶³ *Ib.*

⁶⁴ E. g., CURTIS PRICE (ed.), *The Early Baroque Era. From the late 16th century to the 1660s*, Prentice Hall, New Jersey, 1994, para quien «on of the eighteenth-century meanings of 'Baroque' -bizarre, irregular, uneven- does aptly describe much of the second practice repertory» (p. 2); JULIE ANNE SADIE (ed.), *Companion to Baroque Music*, afirma que «suscribes to the boundaries traditionally set for this period of music, namely the years 1600-1750, which embody -though not exclusively- the age of the basso continuo, symbolized by the birth of opera in Florence at the outset and the death of J. S. Bach at the close» (p. xv)

mantenerlo por tratarse de una convención «inevitable», junto a otras etiquetas análogas:

Clearly, 'baroque' has lost any specific style-relevant meaning for music. Nevertheless, the retention of the term seems unavoidable in its companionship with the other period designations, Medieval, Renaissance, Classic, and Romantic [...] Throughout this book, 'Baroque' will be employed frequently to identify the general historic period, but as a term it must be considered style neutral, for a period beginning in the later decades of the sixteenth century, encompassing the seventeenth century, and overlapping and dying out in the developing stages of music in the eighteenth century.⁶⁵

Tampoco Buelow explica, dada la reconocida neutralidad estilística del concepto, por qué es inevitable utilizarlo, pero significativamente acude una vez más, siguiendo la estela de Bukofzer y Palisca, a una mezcla entre teoría, conceptos estilísticos y contexto político-social, cuyas conexiones siguen sin aclararse. Aunque Buelow mantenga en su obra que los estilos no tienen capacidad explicativa, y aunque asegure mantenerla por motivos pragmáticos, su necesidad de apelar a esos rasgos comunes delata una deuda con los autores del pasado.

De manera aún más evidente, John Walter Hill propone en *La música barroca* (2005) «un principio unificador que descansa más sobre las dimensiones social, política y cultural, y menos sobre las características estilístico-musicales», reconociendo que ha utilizado el término «barroco» por razones editoriales.⁶⁶ Sin embargo, la idea de Barroco de Wölfflin y Bukofzer sigue apareciendo en sus páginas, como muestra esa idea de un «principio unificador». La conclusión de Hill es que la «conexión entre la concepción retórica de las artes y sus usos ayuda a explicar la posición dominante de la nobleza y su ideología monárquica en la cultura del siglo XVII» y que «estos factores, más que cualquier otro conjunto específico de criterios estilísticos, son los que definen el periodo barroco en música y en otras artes».⁶⁷ Aunque Hill haya acentuado la limitación del término desde una perspectiva estilística, su idea del barroco musical permanece en lo esencial, al defender la visión de la época desde una perspectiva unívoca.

El problema de esta perspectiva está en la imposibilidad de asumir la cantidad ingente de principios propios de cada periodo histórico, algunos conectados entre sí y otros desconectados, muchos de ellos enfrentados y contradictorios entre sí. Denominar «barroco» a los años comprendidos entre 1580/1600 y 1730/1750, aunque sea como una pura

⁶⁵ GEORGE J. BUELOW, «Baroque as a Historical Concept», en *A History of Baroque Music*, p. 3.

⁶⁶ JOHN WALTER HILL, *La música barroca*, trad. de Andrea Giráldez, Akal, Madrid, 2010, p. 14. A continuación aclara que «respetando la familiaridad, y en conformidad con los títulos de los volúmenes anteriores de esta colección, hemos optado por mantener el título más tradicional de *La música barroca*» (p. 15).

⁶⁷ *Ib.*, p. 35.

convención, aceptando la existencia de «un principio unificador», puede servir para reconocer las limitaciones estilísticas de la idea de barroco, pero no sus limitaciones históricas y filosóficas. Por eso podemos concluir que Hill sigue participando de los esquemas idealistas de Wölfflin asimilados por Bukofzer y Paliska.

El caso más significativo de los últimos tiempos lo encontremos en la famosa *History of Western Music* (2010) de Richard Taruskin, que no sólo niega como Buelow la posibilidad de definir un estilo que merezca el apelativo de barroco, sino que incluso rechaza el uso del concepto, tanto desde una perspectiva estilística como histórica, negando que sirva siquiera como una convención. A pesar de ello, caracteriza el siglo XVII y la primera mitad del XVIII como «the period of the *basso continuo*»,⁶⁸ que no es más que la vieja idea de Riemann, a la que han acudido todos los historiadores del barroco desde Bukofzer. El caso de Taruskin es quizá uno de los ejemplos más claros que se pueden encontrar en la bibliografía musical de cómo una idea, incluso cuando su término (en este caso, «barroco») ha desaparecido, puede seguir funcionando bajo otra etiqueta («el periodo del bajo continuo») igualmente ingenua.

CONCLUSIONES Y NUEVAS HIPÓTESIS. Por todo lo dicho, no parecen existir razones de peso para mantener el término «barroco», como en parte han ido asumiendo, con mayor o menor contundencia, diversos autores. Wendy Heller ha reconocido en *Music in the Baroque* (2014), que «of all the periods in Western music history, the one conventionally known as the Baroque [...] is perhaps the most full of contradictions»,⁶⁹ aunque significativamente sigue teniendo problemas para deshacerse del término. Álvaro Torrente, en su edición sobre *La música en el siglo XVIII* (2016), subraya sus limitaciones para la música española.⁷⁰ A pesar de todo, la crítica del concepto sigue siendo crucial en el presente, pues su uso ha continuado creciendo en los últimos años,⁷¹ sin que la neutralización de su

⁶⁸ Véase el Prefacio de RICHARD TARUSKIN, *Music in the Seventeenth and Eighteenth Centuries: The Oxford History of Western Music*, Oxford, Oxford University Press, 2010.

⁶⁹ WENDY HELLER, *Music in the Baroque. Western Music in Context*, New York, WW. Norton and Company, 2014, p. xvii.

⁷⁰ ÁLVARO TORRENTE (ed.), *La música en el siglo XVIII*, Madrid, FCE, 2016, pp. 35-6.

⁷¹ Por limitarnos a los monográficos de los últimos quince años, véase TIM CARTER, *Music in late Renaissance & Early Baroque Italy*, Batsford, Londres, 1992; CURTIS PRICE (ed.), *The Early Baroque Era*; GEORGE J. BUELOW (ed.), *The Late Baroque Era. From the 1680s to 1740*, Prentice Hall, New Jersey, 1993; FREDERICK HAMMOND, *Music & Spectacle in Baroque Rome: Barberini Patronage Under Urban VIII*, Yale University Press, Yale, 1994; JULIE ANNE SADIE (ed.), *Companion to Baroque Music*; JOHN WALTER HILL, *Baroque Music: Music in Western Europe, 1580-1750*, Norton, 2005; RICHARD TARUSKIN, *Music in the Seventeenth and Eighteenth Centuries*; JOSEPH P. SWAIN, *Historical Dictionary of Baroque Music*, The Scarecrow Press, Plymouth, 2013; DAVID SCHULENBERG, *Baroque*, Oxford University Press, Oxford, 2014. En los últimos años se han publicado varios libros sobre una supuesta «estética musical del barroco», firmados por David Whitwell: *Aesthetics of Baroque Music in Italy, Spain*,

cariz estilístico haya supuesto una comprensión de sus implicaciones históricas y filosóficas. Baste citar el caso de *Music of the Baroque* (2015) de Susan Lewis Hammond, que tras realizar una breve historia del concepto vuelve a acudir a la vieja catalogación de novedades, confundiendo el análisis comparativo con una explicación histórica.⁷²

Por todo ello, parece que la concepción polémica y comparativa del barroco sigue siendo útil para entender las demás. Como hemos visto, desde el segundo tercio del siglo XVIII, apelar al barroco ha sido una forma de destacar un estilo de forma polémica o comparativa, concebido por oposición a otro estilo, en general apelando de manera explícita a un principio unívoco que define todo un periodo por su distinción con épocas pasadas o futuras. Incluso Taruskin, uno de los pocos en negarse a utilizar el concepto, parece limitarse a sostener que, antes del siglo XVII, el bajo continuo no era significativo, como si bastase una novedad para definir ciento cincuenta años de historia de la música. En el fondo, seguimos anclados en el uso metafórico de las primeras polémicas operísticas.

the German-Speaking Countries and the Low Countries (2013), *Aesthetics of Baroque Music in England* (2013), *Aesthetics of Baroque Music in France* (2013).

⁷² La autora enumera las siguientes «important innovations»: «the invention of opera, the transformation of the polyphonic madrigal into solo and ensemble settings with instruments, the rise of solo singing, and a greater focus on natural declamation and expressing the meaning of the words. We see as well a shift towards chordal harmony, a freer treatment of dissonance, and a gradual disintegration of the modal system as composers begin to understand and exploit harmonic progressions in terms of what we call functional harmony» (SUSAN LEWIS HAMMOND, *Music of the Baroque: History, Culture, and Performance*, Routledge, 2015, p. 3).