La Grande Chapelle. 2025. *Sebastián Durón. Música para las cuarenta horas*. Dirigida por Albert Recasens. Madrid: Lauda. CD.

Las cumbres artísticas del Barroco español son bien conocidas por los amantes de la pintura: Zurbarán, Murillo, Ribera y, por supuesto, Velázquez. En cambio, con la posible excepción de figuras como Francisco Correa de Arauxo y Juan Baustista Cabanilles, quienes han conquistado un merecido, aunque apenas pequeño, reconocimiento en antologías de órgano, o Gaspar Sanz en el mundo de la guitarra, la música de los contemporáneos de los ilustres pintores ha corrido una suerte distinta. Por esta razón, desde hace ya tiempo, paralelamente a esfuerzos editoriales y académicos destinados a investigar y difundir la música del Barroco español (históricamente menos estudiada que la música italiana, francesa o inglesa de la época), el conjunto La Grande Chapelle, bajo la dirección de Albert Recasens, se ha propuesto llenar este vacío tanto en las salas de concierto como, junto al sello Lauda, en la discografía.

Así pues, no es de extrañar que Sebastián Durón (1660-1716) no sea un nombre todavía extensamente conocido por los melómanos, aun siendo una figura fundamental en el contexto de la música barroca española. Aunque sus inicios como organista en cargos de provincia no presagiaban la dimensión de su carrera posterior, Durón dio un salto espectacular en 1691 al ser nombrado organista de la Real Capilla de Madrid, la institución musical más prestigiosa del reino. Seis años después, ascendió a maestro de la Capilla Real, cultivando tanto música escénica como religiosa, con gran éxito. Históricamente, la crítica ha atribuido a Durón la incorporación de rasgos franceses e italianos en la música española, así como la utilización de recursos dramáticos en sus obras sacras. Esto es particularmente evidente en su producción religiosa en lengua vernácula, como las obras contenidas en el presente fonograma.

La carrera de Durón sufrió un revés a causa de la guerra de sucesión española. Cavó su propia tumba, al menos profesionalmente hablando, al apoyar el bando de la Casa de Austria (perdedor, a la postre), fue destituido en 1706 y exiliado en Francia, donde, desprestigiado en su país natal por razones políticas, murió en 1716. La pérdida de su archivo personal tras su muerte hizo desaparecer presumiblemente una parte significativa de su obra, que, de todos modos, a juzgar por la amplia dispersión geográfica de las fuentes que han sobrevivido, gozó de gran popularidad en su época, tanto en la península como en las colonias. Solo para este volumen, las fuentes musicales incluyen documentos procedentes de archivos de Guatemala, Sucre, Barcelona, Madrid, además de numerosos otros repositorios peninsulares.

Tras casi un decenio desde la anterior producción de La Grande Chapelle dedicada al compositor (*Música para dos dinastías*, publicada en 2016, el tricentésimo aniversario de

Licencia Creative Commons 4.0 "Reconocimiento-Sin Derivar- No Comercial" http://doi.org/10.7764/res.2025.57.17.

su muerte), el conjunto presenta ahora *Música para las cuarenta horas*, que más allá de su incuestionable excelencia artística, representa un auténtico aporte al conocimiento, al incluir muchas partituras de recuperación reciente que, naturalmente, se registran por primera vez.

El título del disco, *Música para las cuarenta horas*, como explica Álvaro Torrente en su excelente ensayo introductorio, remite a una práctica de adoración eucarística importada desde Roma, en la que el Santísimo Sacramento se exponía durante el mismo tiempo que Jesucristo permaneciera en el sepulcro. Esta devoción incluía misas cantadas, letanías y procesiones, acompañadas de una "intensa participación musical". De acuerdo con la descripción del mismo Torrente, la música vinculada a esta celebración (adoptada en la Capilla Real desde 1639 y en la que participaba incluso el mismísimo monarca) alcanzara una riqueza, variedad y sofisticación particulares. La devoción al Santísimo Sacramento ocupaba un lugar central en la espiritualidad de la España contrarreformista, que recurrió a todos los recursos intelectuales y artísticos (con la exuberancia propia del Barroco) para contrarrestar las objeciones doctrinales de la Reforma protestante. No es casual, por tanto, que la carátula del disco reproduzca un fragmento del óleo monumental de Francisco de Herrera el Mozo titulado *El triunfo del Sacramento de la Eucaristía* (que, como nos informa el librillo del CD, tiene una dimensión 310×337 centímetros): una auténtica apoteosis pictórica del culto eucarístico. A primera vista, la elección iconográfica y el propio título del fonograma parecen prometer la sonoridad grandilocuente de un barroco opulento, monumental, en un triunfante modo mayor.

Ahora bien, el presente disco, en realidad, no pretende recrear la ceremonia en su totalidad, sino ofrecer una reconstrucción musical de una parte de ella. De acuerdo con Torrente:

> El centro de la ceremonia consistía en exponer en el altar la hostia consagrada dentro de una urna de cristal [...] que cada tarde se volvía a guardar en el sagrario. Durante la hora que precedía a la ocultación del Santísimo –aproximadamente a la hora sexta en el cómputo latino– se celebraba la siesta, momento en que se cantaban "tres villancicos y cuatro cuatros y algunas letras devotas, hasta que sea la hora de encerrar", además de obras instrumentales.

De esta manera, este disco propone reconstruir "la sonoridad de una de aquellas siestas, pero centrándose en obras de una a cinco voces, ya que apenas se han conservado villancicos policorales de Durón para esta advocación". Esta carencia es especialmente lamentable, pues como demuestra el ya mencionado disco *Música para dos dinastías* (2016), el talento de Durón brilla con particular lustre en obras destinadas a plantillas más numerosas, y podrían proveer un bienvenido contraste para piezas más camerísticas, como las presentadas en este volumen. Que un disco de poco más de una hora de duración se titule *Música para las cuarenta horas* puede aceptarse como una figura literaria –la parte por el todo– (*Música para los 67 minutos y 43 segundos* tendría menos poesía). Menos fácil de pasar por alto, en cambio, es que bajo el título de las "cuarenta horas" solamente quede representada la música de las llamadas "siestas", soslayando la diversidad de formas y sonoridades que, por todo lo que sabemos, caracterizaron aquella fastuosa y espléndida celebración.

Sea como fuere, todo en esta producción está cuidado al ínfimo detalle: el librillo, de casi un centenar de páginas, incluye el mencionado ensayo introductorio en cuatro idiomas (castellano, inglés, francés y alemán); los textos de las obras vocales en tres (castellano, inglés y francés); abundantes ilustraciones, comentadas y documentadas, que forman un inteligente

contrapunto visual respecto de las obras musicales; documentación sobre las fuentes musicales; una extensa bibliografía; e información completa de créditos.

El grueso del repertorio recogido en este disco consiste en obras vocales sacras en lengua vernácula dedicadas a la devoción del Santísimo Sacramento. La poesía, mayormente de pluma anónima, con la notable excepción de "Díganme por qué Cristo" (pista 13) de sor Juana Inés de la Cruz, tiene una esperable tendencia al barroquismo, con su sobreabundancia de antítesis ("ardiente hielo"), prosopopeyas ("expira … un sol"), comparaciones, hipálages, exclamaciones, retruécanos y otras figuras literarias recónditas e innombrables. En los textos destaca un repertorio de metáforas especialmente recurrentes: el color blanco, o el trigo, en referencia a la hostia; el disfraz, o el velo, en referencia al misterio de la transubstanciación. En ocasiones, el lenguaje, por su sintaxis rebuscada y sus alusiones sofisticadas, alcanza una notable opacidad. Otro recurso literario, algo tópico quizás, es el amor profano, con sus insistentes llamadas al "Amante", como símbolo del amor divino. Esto explica que el estilo musical tenga un parentesco con la música escénica de la época, de la que Durón fue un importante exponente.

Tal como La Grande Chapelle nos tiene acostumbrados, el elenco musical no tiene puntos bajos. Los cantantes, Ana Vieira Leite (soprano), Lucía Caihuela (*mezzosoprano*), Gabriel Díaz Cuesta (contratenor) y Gabriel Belkheiri García del Pozo (tenor) brillan en sus respectivos solos, y también como un conjunto perfectamente equilibrado. Las voces de Lucía Caihuela (que destaca sobre todo en la cantada "¡Ay de mí!, que el llanto y la tristeza", pista 5, y en el solo "Díganme por qué Cristo", pista 13) y de Ana Vieira Leite (muy protagónica en el disco, con presencia en varios dúos y el solo "Una zagaleja soy", pista 14) son ambas magníficas. Esta última, en particular, tiene un registro grave muy expresivo, si bien su pronunciación no es irreprochable. Gabriel Díaz Cuesta, a diferencia de tantos contratenores, tiene un timbre sin estridencias, equilibrado, aun cuando a veces se escuche un poco menos cómodo, sobre todo en los extremos de su tesitura. Díaz Cuesta está bajo los reflectores en el delicado solo "¿Dónde vas, Amor?" (pista 7), donde sortea exitosamente una composición con una prosodia algo irregular ("Dónde vas *Á*mor"), y saltos melódicos incómodos. De los cantantes, únicamente el tenor carece de un número solista en el disco.

La sección de bajo continuo, sólida, está compuesta por un bajón (Eyal Streett), una tiorba (Mirko Arnone), un arpa de dos órdenes (Manuel Vilas), un violón (Marta Vicente) y un órgano (Jorge López-Escribano). El refinado trabajo del continuo, explotando al máximo la variedad tímbrica del conjunto, queda en evidencia comparando, por ejemplo, las últimas tres pistas del disco: es tan rica e interesante su interpretación como música de cámara, que vale la pena escuchar el disco prestando atención particular al acompañamiento. En el rubro de los instrumentos melódicos, el disco renuncia a los violines (que, según nos informa el librillo, se popularizaron en las catedrales de España solamente después del cambio de siglo), y se opta por dos bajoncillos (un gran acierto del disco, más allá de consideraciones musicológicas), a cargo de Wouter Verschuren y José Gomes, ambos superlativos. Al igual que las voces, los bajoncillos tienen ocasión de lucirse en cuanto instrumentos de conjunto, y como solistas. Dos pistas presentan a dichos instrumentos en roles protagónicos, ambas adaptaciones de obras originalmente para canto: el dúo "Ce, que duermen unos ojos" (pista 6), y el solo "Vuele, veloz el suspiro" (pista 12). Transcritas para instrumentos, siguiendo una práctica de la época, estas piezas ponen en el candelero los inusuales timbres de los bajoncillos, y su expresiva elocuencia, muy vocal. Una de las pocas omisiones del librillo es no identificar cuál de los

dos bajoncillos cumple el rol solista en "Vuele, veloz el suspiro": algo injusto, puesto que la interpretación es elocuente e inspirada, y la ornamentación del *da capo*, distinguida. En la misma pista también tenemos la dicha de escuchar al bajón en su rol más melódico, realizando imitaciones con la voz principal.

El balance de la grabación es perfectamente natural, una imagen convincente del equilibrio entre voces e instrumentos que podría producirse en un concierto en vivo. Contribuye también a la sensación de concierto en vivo el hecho de que se colaron en la grabación ruidos de vueltas de página excesivamente vigorosas y otros parásitos (el más notorio, quizás, en la última pista, cerca de 3:40).

El disco se abre con una pista de órgano: el himno "*Sacris solemniis* por F Fa Ut" y "Dos glosados por C Sol Fa Ut" del compositor Antonio Martín y Coll (ca. 1680 – 1734?), contemporáneo algo más joven que Durón. Es el tipo de música que cualquier organista digno de ese nombre en el Barroco (y, francamente, en cualquier época) debiera ser capaz de improvisar, por ende, no es aquella que soliese fijarse por escrito, fuera de obras demostrativas o pedagógicas. En el contexto del disco, es un aperitivo sobrio, cuyo discurso transcurre sin sobresaltos más allá de una u otra cadencia rota. Música noble, interpretada de modo admirable, pero difícilmente algo del otro mundo.

El disco entra propiamente en materia con la segunda pista, "Pajarillos, cantad", dúo al Santísimo Sacramento (instrumental) y tono al Santísimo Sacramento, a 5 (en la presente versión, uno de los bajoncillos reemplaza una de las líneas vocales). Esta vigorosa composición nos permite disfrutar sucesivamente de los bajoncillos (sobre todo en la introducción instrumental), del ensemble vocal (en el estribillo) y de las soprano y *mezzosoprano* como solistas en las coplas. Curiosamente, en la tercera copla ("Si el blanco velo..."), aparece insólitamente un verso de otra copla "Ay, pues humano te miro," no incluida en esta versión, acaso un error en el empalme. El estribillo de "Pajarillos, cantad" contrapone imágenes ya más alegres ("¡Pajarillos, cantad! / ¡Fuentecillas, reíd! ..."), ya más tristes ("Y la pena, el dolor / y el desmayo ..."), que se traducen ora en figuraciones musicales más animadas, ora en otras menos. "Aves canoras" (villancico al Santísimo Sacramento, a 4, pista 3), también de corte ornitológico, describe emociones algo más sombrías al describir a las aves compungidas por el ocaso del sol (como metáfora del ocultamiento de la hostia consagrada), usando un amplio abanico de recursos de hipotiposis barrocas: Durón entrecorta palabras como "las ansias y los suspiros", utiliza expresivos intervalos disminuidos para representar el llanto, realiza repeticiones retóricas de frases musicales, contrapone secciones intensamente contrapuntísticas con otras más homofónicas, dando un énfasis textural y permitiendo una elocución clara del texto.

En el tono al Santísimo Sacramento, a 3, "Y pues de tu error los suspiros" (pista 4), Durón utiliza, con mucha fluidez, un arsenal de recursos compositivos de la época: al inicio de la obra, un contrapunto de primera especie en imitación estrecha a varias voces sobre un patrón interválico regular. En otra sección, una armonización de una escala cromática ascendente, en este caso cantada por el tenor, quien, para ponerla en valor, realiza unos vistosos portamentos que, seguramente llamarán la atención a más de un auditor: el tipo de libertad que, incluso cuando sea de muy buen efecto, suele ser más común en la transitoriedad de la sala de concierto que en el disco, donde luego de varias audiciones puede volverse pesada.

"¡Ay de mí!, que el llanto y la tristeza" (cantada a voz sola al Santísimo y de Pasión, pista 5) es una composición algo distinta del resto del programa, al integrar el estilo recitado (*recitativo*) antes y después de un aria, por supuesto más melódica. Este tipo de composición, por lo visto menos característica de Durón, recuerda a la música vocal italiana de mediados del siglo XVII: en la expresividad del recitativo, con sus giros melódicos y armónicos impredecibles, y en la sobriedad de la escritura vocal, muy emotiva dentro de su economía de recursos.

"¡Qué sonoro instrumento!", dúo al Santísimo Sacramento (pista 8) contrasta momentos más expresivos, con pasajes imitativos cuya insistencia en intervalos disminuidos recuerda "Aves canoras", con otros más brillantes, con figuralismos pintorescos ("más parece clarín que en dulces ecos..."). Tal como menciona el propio ensayo introductorio, el discurso musical recuerda a los dúos de las óperas italianas del siglo XVII, en los cuales la alternancia entre texturas imitativas y pasajes homorrítmicos con movimiento paralelo simboliza la unión amorosa.

La pista 9, "Tiento de primer tono: gaitilla de mano izquierda", para órgano solo, pertenece al género del tiento de bajo, es decir, una obra en la que la voz grave asume el tema principal mientras las demás voces realizan un acompañamiento. Se trata de una pieza relativamente más conocida –o, al menos, mejor representada discográficamente– que el resto del programa, probablemente gracias a su inclusión en el segundo volumen de la *Antología de organistas españoles del siglo XVII* de Higinio Anglés (1888–1969). Una de las pocas obras de órgano escritas por Durón que se conservan, ha sido registrada en distintos instrumentos: en órgano por José Luis González Uriol y en clavecín por Elisabeth Wright, como entremés del disco *Cuando muere el sol* del conjunto colombiano Música Ficta dedicado al mismo Durón. La obra alterna pasajes fugados de gran belleza con episodios basados en secuencias armónicas convencionales. El inicio, con sus ritmos punteados, posee un curioso aire francés, un "*je ne sais quoi*". Sin embargo (hay que decirlo), los episodios son menos imaginativos, tanto en sus armonías como en la figuración, algo prefabricada, y con algunas junturas algo toscas. No debo de ser yo el único en advertirlo: en la versión de Wright, la intérprete atraviesa esos pasajes a la velocidad del rayo, confiando en que la rapidez disimule cualquier defecto. En el presente disco, Jorge López-Escribano adopta otra estrategia: recurre a un registro de lengüeta estridente e incisivo para reforzar la línea del bajo (en consonancia con el título de la obra, gaitilla). El timbre es tan sorprendente y refrescante que atenúa cualquier debilidad de la pieza, además de establecer un vínculo con los bajoncillos que caracterizan la sonoridad del resto del disco. La articulación de López-Escribano, de una elocuencia poco habitual en el órgano, merece ser especialmente alabada.

Durón era reconocido en su época por incorporar elementos franceses e italianos a su estilo. No obstante, en este disco resaltan particularmente los rasgos propios del Barroco ibérico. El sello del Barroco español es especialmente reconocible por su manejo del compás ternario: las vigorosas hemiolas, por cierto, pero también la exploración de otras agrupaciones rítmicas caprichosas. El estribillo de "Todo es enigmas amor", tono al Santísimo Sacramento a 4 (pista 10) es especialmente ilustrativo. Acaso una de las composiciones más atractivas aquí presentadas, tiene una factura a ratos particularmente polifónica, en la que se combinan líneas melódicas rítmicamente contrastantes. Resulta instructivo compararla con una pieza como "Ce, que duermen unos ojos" (pista 6), cuya sección principal tiene un cómodo compás binario: el carácter se vuelve de inmediato más italianizante o internacional. En dicha pieza, el diálogo entre los dos bajoncillos sobre un bajo continuo es hermoso, aunque su efecto resulta menos característicamente hispánico.

"Cuando muere el sol", villancico al Santísimo y de Pasión, a 4 (pista 11) es una composición serena en modo mayor. El estribillo comienza con un solo de soprano que introduce de inmediato una ambigüedad armónica al presentar una dominante secundaria. Nada anticipa que a este primer enunciado, texturalmente más sencillo, lo sucederá un pasaje polifónico particularmente efectivo que explota la mencionada ambigüedad armónica de la cabeza del tema. La textura alterna con soltura secciones homorrítmicas y contrapuntísticas, así como momentos en que los solistas se turnan las frases. El texto está inteligentemente distribuido, por lo que su comprensión nunca está en duda. En las coplas, a cargo de la soprano, el carácter en general más sombrío del texto se ve reflejado en préstamos pasajeros al modo menor. En la última copla, antes de retomar el estribillo, el conjunto vocal completo se une a la soprano para preparar su vuelta.

"Díganme por qué Cristo" y "Una zagaleja soy" (pistas 13 y 14 respectivamente), sendos solos, para *mezzosoprano* y soprano, son composiciones bien conseguidas. La primera, con un acompañamiento transparente (magníficamente realizado por los instrumentos del continuo, con la inspirada participación del bajón) y con caprichosas agrupaciones rítmicas traduce en música el dramatismo de la poesía de la llamada "décima musa". Curiosamente, incluso escuchando atentamente con auriculares, la solista parece decir "¡Díganme cómo esto!", en vez del texto "¡Díganme cómo es esto!". La segunda composición, con un acompañamiento más nutrido, con líneas instrumentales independientes que tejen contrapuntos a la línea principal, tiene un carácter festivo (el librillo nos aclara que el texto de las coplas corresponde a "seguidillas", un baile popular en la música escénica, pero también en el ámbito del villancico religioso). El continuo, en esta pista, realiza un acompañamiento acorde con este carácter, incluyendo rasgueos que le otorgan un marcado sabor popular. (Dicho sea de paso, el librillo indica que "Una zagaleja soy" sería una primera grabación mundial, sin duda un error, puesto que figura en el mencionado disco *Cuando muere el sol* de Música Ficta).

"Segadorcillos que al son de las hoces", villancico al Santísimo Sacramento a 4, es la pista que cierra el disco y la más larga del volumen. Tal como en otras obras del disco, se contrapone un estribillo más polifónico (particularmente hermoso) con coplas que permiten escuchar a todos los solistas por su orden. Poéticamente, se dirige a los "segadorcillos" (como ya se mencionó, el trigo, metáfora de la eucaristía, es una figura literaria recurrente en las obras de este disco) que acompañan su trabajo con el canto, que se cita en el mismo villancico, produciendo el efecto barroco de la *mise en abîme*. El disco se cierra de modo austero, sin picardía, con un acorde menor.

En suma, *Música para las cuarenta horas* confirma la excelencia que caracteriza la labor de La Grande Chapelle y el sello Lauda: un repertorio novedoso, de recuperación reciente, presentado con rigor musicológico, con una interpretación y grabación de primera línea. Este registro, ofrece acceso a un fragmento privilegiado de la riqueza sonora que rodeaba la devoción eucarística en la España de los Austrias, y que constituye una expresión refinada y compleja de la estética y la espiritualidad barroca ibérica.

Tomás Koljatic S.
Instituto de Música
Pontificia Universidad Católica de Chile

R