

Historia de la música

Eduardo Rescigno

Director

20

La España del Renacimiento



**IN OCTAVO
2024**

Este libro se publica y ofrece gratuitamente a los suscriptores de *In Octavo*, con el único propósito de su puesta a disposición, en el mismo sentido en que lo haría una biblioteca pública. Esto no significa en modo alguno que su contenido haya sido librado al dominio público. Los propietarios de los derechos pertinentes están debidamente consignados. Cualquier uso alternativo, comercial o no, que se haga de esta versión digital o se derive de ella es absolutamente ilegal.

In Octavo

inoctavo.com.ar

Eduardo Rescigno
Director

La España del Renacimiento

Historia de la música
20



IN OCTAVO
2024

Noticia

La música es la manifestación más libre y genuina del espíritu humano, y una historia de la música es una historia del espíritu humano. La música no registra ideas ni creencias ni valores, sino que expresa, en todo caso, las emociones, los sentimientos y las pasiones que esas ideas, creencias y valores suscitan. No es posible una música realista ni una música idealista, no es posible una música de izquierda o de derecha, una música de élite y otra popular. La música es música, y las etiquetas sólo tienen propósito comercial. En su prehistoria, la música nace “realista”, cuando el hombre imita con la voz o con instrumentos rudimentarios los sonidos de la naturaleza. Pero pronto se independiza, levanta vuelo, se mantiene en el aire sostenida por el viento del espíritu y se mece al compás de sus movimientos, expresando la alegría y el dolor de vivir, proclamando la necesidad de amar y de orar, dando cauce al impulso de cantar y de bailar, estallando en la solemnidad de la pompa y el torbellino del combate. Dibuja así una parábola que nace en la desoladora orfandad del hombre primitivo, se eleva con su desarrollo espiritual, y desemboca en la igualmente desoladora orfandad del hombre contemporáneo, cuando parece quedar sin sustento, gritando su agonía en la estridencia de la electrónica, desprovista de esas emociones, sentimientos o pasiones que son su materia y razón de ser.

La obra que aquí presentamos cuenta esa historia. Fue comisionada y publicada en Italia en la década de 1960 por la casa Fratelli Fabbri Editori, y traducida para el mundo de habla castellana por la Editorial Codex, de Buenos Aires. En ambos casos, se la presentó en fascículos, una novedad editorial de la época que permitía ofrecer grandes obras de divulgación o referencia en tiradas masivas comparables a las de una revista. El proyecto de los Fabbri fue realmente ambicioso: la redacción estuvo a cargo de un grupo de especialistas encabezado por el musicólogo Eduardo Rescigno; se hizo un acopio sin precedentes de documentación de época, artística y literaria, y el conjunto se presentó en una obra de una belleza gráfica revolucionaria, que no ha decaído con el tiempo. Como si eso fuera poco, se la acompañó de documentos sonoros, con grabaciones en buena parte originales, que ilustraban cada etapa, cada género, cada estilo y cada figura relevante de esa historia.

La publicación de Fabbri constaba de trece volúmenes, de los cuales Codex tradujo los diez primeros, que reunió en cinco tomos. Esta edición digital se propone recuperar el texto central de esa versión castellana, completar la traducción, y repartir el conjunto en unidades temáticas para facilitar la lectura en dispositivos electrónicos.

El editor

En el ámbito de la Iglesia, el órgano y la polifonía entregan algunos de los nombres relevantes del Renacimiento en España; el arte de la vihuela, producto de la vida cortesana refinada y galante, aunque más limitado y ligado a la improvisación, alumbra una musicalidad brillante y apasionada.

La España del Renacimiento

LA MÚSICA INSTRUMENTAL – ANTONIO DE
CABEZÓN – DE LA VOZ AL INSTRUMENTO
OTRAS FIGURAS MUSICALES – LA MÚSICA PARA
VIHUELA – LA POLIFONÍA RELIGIOSA – EL NÚCLEO
PRIMITIVO – TOMÁS LUIS DE VICTORIA
EL SIGLO XVII – DEL SIGLO XVIII AL XX

La música instrumental

AL OCUPARNOS en una entrega anterior de las *Cantigas* que se entonaban en la corte del rey Alfonso X el Sabio, nos referimos a la presencia en un manuscrito de preciosas miniaturas que representaban músicos en el acto de ejecutar diversos instrumentos (ver *Historia de la Música*, 14). La música de las Cantigas contempla una sola línea melódica, la del canto, y resultaría extraño que los copistas del rey se tomaran la molestia de pintar tantos instrumentos e instrumentistas si éstos no hubiesen tenido relación alguna con las Cantigas. En realidad, los cantos eran ciertamente acompañados, y es muy probable que la repetición del estribillo estuviese asociada exclusivamente a un conjunto instrumental. ¿Por qué, entonces, no dar indicaciones más específicas respecto de tales intervenciones?

Los músicos medievales no tenían necesidad de ese subsidio, una única línea melódica les bastaba

para acompañar un canto según las reglas tradicionales, que se transmitían oralmente de padre a hijo.

«Gran parte de la música que consideramos destinada al canto, porque viene acompañada de palabras —escribe Yvonne Rokseth—, en realidad servía tanto a los cantantes como a los instrumentistas. En los siglos XII y XIII todavía no era clara esa distinción entre música vocal y música instrumental que se volverá cada vez más precisa en los siglos XV y XVI, sobre todo en virtud del excepcional desarrollo de la música para órgano y para laúd. Incluso cuando acompañaba textos sagrados o profanos, en la mente de compositores y de intérpretes la melodía no se refería específicamente a la voz o a tal o cual instrumento. Tenía, por decirlo de algún modo, un valor propio, en un sentido absoluto, y no estaba ligada a las contingencias de la ejecución. Podría darse que un tipo de ejecución fuese preferible a otro: por ejemplo se creía que los instrumentos muy ruidosos no eran bien recibidos en la iglesia; pero al respecto conviene recordar que el gusto y las exigencias del público estaban todavía en formación.

«Una cosa es segura: antes del siglo XV era muy rudimentaria la diferencia entre un timbre y otro, como también muy vaga la cualidad evocativa que hoy atribuimos a los diversos instrumentos. Tales características se desarrollaron con mucha lentitud. Todavía en el siglo XVIII Händel escribía sonatas que podían ser ejecutadas indistintamente por dos oboes, o por dos flautas, o por dos violines, y Couperin

ofrecía también él las mismas alternativas. ¿Acaso hoy no toleramos adaptaciones de obras maestras que hacen fruncir la nariz sólo a los puristas?»¹

Por otro lado, en un manuscrito del siglo XIII conservado en Bamberg se encuentran algunos *dis-canti* privados de texto, uno de los cuales lleva el título de *In seculum viellatoris*: esta referencia a ejecutantes de violín en una composición que no tiene texto puede hacer pensar que la pieza haya sido compuesta específicamente para tres violines. Pero se trata sólo de una suposición, que carece de confirmación alguna. Debemos esperar hasta el siglo XV tardío para que el término “música instrumental” haga referencia inequívocamente a composiciones deliberada y específicamente escritas para los instrumentos; sin duda debió existir una “música instrumental” con anterioridad, pero en un plano puramente ejecutivo, conducida sobre la misma línea melódica del canto.

Entre los instrumentos que por primera vez comenzaron a tener su propia literatura se ubica en primer plano la viola, por sus peculiares características: grupos de dos o más violas podían seguir sin adaptación alguna cualquier composición polifónica, sustituyendo las voces con óptimo resultado; como instrumentos de acompañamiento podemos citar el arpa, el laúd y el órgano, el último de los cuales sólo muy lentamente pudo alcanzar una autonomía ple-

1 Yvonne Rokseth: “La musica strumentale nel Medio Evo e all’inizio del Cinquecento” en *Storia della musica*, Milán, Feltrinelli, 1964.

na a causa de su mecánica más compleja. Sin embargo, luego de haber alcanzado una notable perfección técnica hacia mediados del siglo XV, el órgano se convirtió en el elemento principal de la nueva música instrumental y floreció prodigiosamente en Alemania, en Italia, en Inglaterra y en España.

No obstante, así como abundan los documentos referidos a Alemania (*Fundamentum organisandin*, de Conrad Paumann, 1452; *Buxheimer Orgelbach*, de 1470, y muchos otros), son escasísimos los relativos a los demás países. Es cierto sin embargo que en España debió existir a lo largo del siglo XV una floreciente escuela de organistas, porque de otro modo no se explicaría la repentina explosión organística del siglo XVI, que es una gloria de España.

Algunos indicios sobre la organística española del siglo XV los proporciona la noticia de la existencia de un buen organero (constructor de órganos), activo en Toledo en 1424: Juan Rodríguez de Córdoba; un siglo después, entre 1543 y 1549, se construirá el “Órgano imperial” de Toledo, uno de los orgullos de la organística hispana, obra de Gonzalo Hernández de Córdoba y de Juan Gaytán de Toledo. Pero en esa época ya estaba activo el más grande organista español: Antonio de Cabezón.

Antonio de Cabezón

ANTONIO DE CABEZÓN nació en 1510 en Castrillo de Matajudíos, cerca de Burgos, en el corazón de Castilla. Los primeros rudimentos de la música le fueron impartidos por un organista local, hasta que en 1521 se trasladó a Palencia, donde fue hospedado por un pariente, don Esteban Martínez de Cabezón, vicario general y provisor de la diócesis de esa ciudad: aquí Cabezón se convirtió en alumno de García de Baeza, organista de la catedral. En 1526, este músico de dieciséis años fue incorporado en calidad de organista y clavicordista a la capilla musical conducida por la emperatriz Isabel, esposa del emperador Carlos V.

En ese tiempo, la corte española residía a menudo en Valladolid, y allí Cabezón frecuentó al más joven Tomás de Santa María (1515-1570), quien se convertirá en organista del convento de San Pablo en esa ciudad, y le permitirá entablar productivas

discusiones sobre el arte organístico. Otro músico importante que probablemente Cabezón conoció en Valladolid fue Luis de Narváez (c.1500-c.1555), ilustre ejecutante de vihuela y compositor.

En 1538 casó con Luisa Núñez, nativa de Ávila, perteneciente a una familia notable de esa ciudad: la casa de Núñez se encontraba en la misma parroquia donde en 1515 había nacido Teresa de Cepeda y Ahumada, Santa Teresa, a quien probablemente Cabezón conoció personalmente. Es oportuno recordar aquí el profundo conocimiento que el músico tenía de los místicos españoles, entre ellos Francisco Luis de Granada, circunstancia que se relaciona con el sentimiento de íntima religiosidad que impregna sus obras.

En 1539 muere la emperatriz Isabel, y Cabezón pasó al servicio del hijo de Carlos V, el príncipe Felipe, y de sus hermanas, María y Juana, hasta que desde enero de 1548 quedó exclusivamente integrado al séquito del príncipe. Y cuando éste, con el nombre de Felipe II, se convirtió en rey de Nápoles para asumir más tarde el gobierno de Flandes y de España, lo siguió en sus numerosos viajes por Europa, sin abandonar más su tarea, hasta su muerte.

Entre octubre de 1548 y julio de 1551 visitó Italia, Alemania y Holanda, y entre 1554 y 1556, Inglaterra y nuevamente los Países Bajos. El conocimiento directo que adquirió Cabezón respecto de toda la música europea se amplió todavía más cuando, tras la abdicación de Carlos V, Felipe II decidió anexarse

♦ La España del Renacimiento

la capilla flamenca del padre transfiriéndola a la nueva capital, Madrid. Allí murió el músico español el 26 de marzo de 1566.

De la voz al instrumento

LA GRANDEZA DE CABEZÓN, que sólo en los últimos decenios ha sido sacada a la luz por la musicología, es el resultado de una extraordinaria, feliz e irrepetible coincidencia de elementos diversos, que en la persona del gran artista burgalés se fusionan bajo el signo de una fortísima personalidad.

El sustrato más profundo de la inspiración de Cabezón es netamente español, y encuentra sus raíces no sólo en la producción organística precedente —que, por otra parte, ofrece un repertorio limitado— sino en manifestaciones de naturaleza incluso diversa, como los villancicos y los cantos mozárabes: hay una constante predilección por ciertos intervalos melódicos, un gusto extremadamente característico por las disonancias sentidas como estímulos para una vivaz dinámica expresiva (con cierta analogía con el cromatismo empleado, casi un siglo después, por algunos madrigalistas), un sentido muy claro del diseño rítmico.

La simplicidad de su escritura revela en todo momento una irresistible cualidad popular, pero que no la vuelve popular porque aparece siempre gobernada por un dominio absoluto —y tanto más absoluto cuanto menos visible— de la técnica más refinada y dúctil.

Éste es el mundo español de Cabezón, y podríamos agregar otro aspecto, otra calidad que no era posible encontrar por entonces en ningún otro músico. Es su sentido extremadamente desarrollado del timbre, que permite a Cabezón escribir para el teclado páginas tan exquisitas, tan íntimamente orgánicas que no pueden prescindir el absoluto del sonido particular de ese instrumento. Calidad ésta que no encontramos, al menos en medida tan grande y con tan segura conciencia, ni en los grandes organistas alemanes, ni en los primeros representantes ilustres de la escuela italiana, Marcantonio y Girolamo Cavazzoni.

Junto a estos componentes excepcionales de la personalidad artística de Cabezón es oportuno prestar atención a otro elemento relevante. Cabezón es español pero no se aisló en esa condición; estuvo de hecho profundamente inserto en la música europea, a la que conoció de primera mano como tal vez ningún otro músico de la época, fuese en ocasión de sus extensas visitas a los mayores centros musicales, o más tarde, durante el contacto cotidiano con los flamencos de la capilla del emperador. Los rasgos de Josquin des Prés y de su escuela son perfectamente

identificables en la escritura polifónica de Cabezón, donde asoman continuamente sus procedimientos contrapuntísticos, sus artificios técnicos, pero revisados profundamente, en contacto con una realidad sonora distinta: la del teclado.

Tal vez sea posible intentar una explicación para esta capacidad de Cabezón —que también encontramos, si bien en menor medida, en otros organistas españoles de la época— de transformar la polifonía vocal flamenca en música para órgano: los alemanes, los italianos, sobre todo los flamencos y también los ingleses habían vivido en su seno la gran época vocal, que desde las primeras tentativas de *organa* medievales había alcanzado la espléndida plenitud de los siglos XIV y XV.

Al tiempo que una nueva sensibilidad se abría camino, y se comenzaba a transferir la polifonía hacia los instrumentos —hacia el órgano, hacia el clavicordio, hacia el laúd—, esos músicos se encontraron frente a una especie de obstáculo: la experiencia vocal no estaba totalmente agotada, la sentían todavía como un hecho vivo y cargado de posibilidades (y de hecho casi todos los organistas escribían también música vocal). Intuían un nuevo modelo formal, pero todavía no tenían la fuerza como para abandonar el viejo.

Cabezón —y los otros españoles— no experimentaron esa incomodidad: para ellos la polifonía vocal, aunque la dominaban perfectamente, seguía siendo un patrimonio adquirido, precioso pero complemen-

tario. Y entonces pudieron usar de ella con una libertad que sus colegas al otro lado de los Pirineos no estaban todavía en condiciones de alcanzar.

Pero el cuadro no está todavía completo: Cabezón no sólo logró encontrar en el fino equilibrio de las líneas polifónicas un sonido típicamente organístico, sino que despojó a su contrapunto de todo artificio, lo redujo a su pureza más lineal, renunció incluso a esos pasajes ornamentales, a esas densas *coloraturas*, a esos virtuosismos mecánicos que son una característica, y a menudo un límite evidente, de la organística europea.

Este contrapunto purificado, descarnado casi hasta su más transparente linealidad, podría resultar estático, inmóvil, abstracto. Pero el resultado es muy distinto, porque Cabezón poseía un sentido dinámico extraordinario e hizo un uso muy hábil de las disonancias sentidas casi armónicamente, como suma de sonidos que apuntan irresistiblemente hacia una solución consonante siempre postergada; para no hablar del realce de la sonoridad, de los timbres altamente refinados.

La obra de Cabezón —constituida exclusivamente de música para órgano con la única excepción de una *Invocación a la letanía* para cinco voces— está contenida en algunas recopilaciones dispersas, pero sobre todo en la gran colección *Obras de música para tecla, arpa y vihuela*, publicada póstumamente en Madrid en 1578. Su forma predilecta es el tiento, equivalente al *ricercare italiano*, una fantasía que

♦ La España del Renacimiento en Cabezón tiende a volverse monotemática, con una construcción “por variaciones” que preanuncia con claridad la aparición inminente de la fuga: de hecho a este artista se lo llamó *el Bach español*.

Otras figuras musicales

HAY OTROS MÚSICOS interesantes pertenecientes a la familia de los Cabezón. Juan (?-1566), hermano de Antonio, es también un valioso organista: se conocen dos espléndidas transcripciones suyas para el teclado de canciones castellanas. Todavía más interesante es el hijo de Antonio, Hernando (1541-1602), que continuó la actividad del padre junto a Felipe II, y luego junto a Felipe III, revelándose como organista de gran valía. De otro hijo de Antonio, Agustín, cantor de la capilla real, no se tienen mayores noticias.

Además de los que acabamos de mencionar, músicos de ciertos quilates alimentan la gran época de la organística española, y entre ellos sobresalen especialmente los teóricos.

El primero que merece ser recordado es Francisco de Soto (c.1506-1564), natural de Palencia y probablemente alumno, junto a Cabezón, del organista

♦ La España del Renacimiento

de la catedral, García de Baeza. También él pasó al servicio del emperador Carlos V y de Felipe II, convirtiéndose en colega y amigo de Cabezón (fue tal vez quien cuidó de la educación musical de su hijo Hernando), pero permaneció casi siempre en España. De él se conocen sólo dos tientos, y por eso su figura escapa a cualquier investigación más profunda, aunque en esas composiciones revela una maestría no inferior a la de su gran colega.

Ya hemos recordado a Francisco Salinas (ver *Historia de la Música*, 10), y a Tomás de Santa María, teórico ilustre que probablemente tuvo en cuenta los consejos de Cabezón al extender su tratado al arte de la variación: *Arte de tañer Fantasía* (1565).

Otro teórico es Juan Bermudo (c.1510-?), quien en su tratado *Declaración de instrumentos musicales* (1555) incluye además algunas interesantes composiciones para órgano.

Recordemos por fin a Luis Venegas de Henestrosa, a quien corresponde el mérito de haber publicado la primera colección española de música para órgano, con composiciones de varios autores, incluido Cabezón (*Libro de Cifra Nueva*, 1557) y a Francisco Correa de Aráuxo (c.1575-pos.1636), autor de un *Libro de Tientos* (1626).

La música para vihuela

EN LA ESPAÑA DEL SIGLO XVI hubo otro instrumento que hizo posible un rico desarrollo musical: la vihuela. Con este término se hace referencia en España a una amplia variedad de instrumentos de cuerda que, si bien son bastante parecidos en la forma (todos derivan de la *viella*, de fondo plano, de la cual descende la familia de las violas), resultan marcadamente distintos en la técnica de ejecución que requieren: los hay pellizcados, de púa (vihuela de péndola), de arco (vihuela de arco).

El tipo más difundido durante el siglo XVI, al punto de convertirse en el instrumento nacional español por excelencia, es una contaminación entre la vihuela de púa, la guitarra, y el laúd: un instrumento similar a la guitarra, de cuerdas que se pellizcan con los dedos, fondo plano, mango corto y curvado hacia atrás, y seis cuerdas, de las cuales cinco son dobles. Construido en diferentes tamaños y con dis-

tintas afinaciones, hizo posible luego toda la literatura española para vihuela.

La primera publicación referente a ella es la antología titulada *El maestro* aparecida en 1535 en Valencia al cuidado de Luis Milán (c.1500-pos.1561), en la que, junto a algunas composiciones para voz solista acompañada de vihuela, se encuentran muchas piezas exclusivamente instrumentales, ordenadas según un criterio de dificultad creciente con una clara intención didáctica que se manifiesta también en el título de la colección.

Las músicas muestran un carácter heterogéneo, y a menudo afloran en ellas elementos italianos, que tal vez Milán absorbió en ese lugar; pero en las cosas mejores el compositor se revela dotado de una técnica óptima, capaz de dar un rico movimiento a motivos de carácter popular. Son frecuentes los ritmos de danza —pavanas, zarabandas, folías— inclinados hacia esa intensidad pasional típica de los compositores españoles, y que volveremos a encontrar, por otra parte, en la producción pianística de Albéniz y de Granados, que mucho deben a la literatura de la vihuela.

Por otra parte, no se debe buscar en esta música el místico recogimiento de un Cabezón, o la intensidad emotiva de un Victoria: se trata de música nacida en el ambiente cortesano, decididamente orientada hacia la pura diversión, fácil y ligera, aunque escrita con gran pericia. Los vihuelistas buscaban sobre todo alegrar la fastuosa vida de la corte, y sus

interpretaciones debieron ser ciertamente fuente de entusiasmo puesto que su fama se extendió rápidamente por toda Europa.

Al mismo tiempo tenían la tarea de adiestrar en el arte de la vihuela a los discípulos jóvenes, y era especialmente a esos fines que publicaban sus colecciones, que casi siempre tienen un carácter didáctico, y donde por lo mismo es difícil encontrar integralmente representado su arte de improvisadores.

Es necesario poner en evidencia esta característica de los vihuelistas para comprender su particular situación en el ámbito de la historia de la música: intérpretes antes que compositores, y también cortesanos antes que músicos —baste recordar que Milán, además de ser vihuelista, prestaba servicios en la corte del virrey Hernando de Aragón en Valencia también como poeta y escritor, y que publicó el libro titulado *El Cortesano*, siguiendo el modelo de Castiglione—, los vihuelistas son importantes sobre todo como divulgadores de música. Con su obra técnicamente valiosa, en su búsqueda constante de lo más simple y agradable, dieron un paso hacia la creación de la melodía acompañada, que se impondrá en toda Europa en el pasaje del siglo XVI al XVII.

Junto a Luis Milán, figura dominante entre los vihuelistas españoles, recordamos a Luis de Narváez (c.1500-c.1555), también él como Cabezón al servicio de Felipe II, Alonso Mudarra (muerto en 1580) y sobre todo a Diego Ortiz (siglo XVI) por su *Tratado de glosas* (Roma, 1553).

La polifonía religiosa

SI EN EL CAMPO de la música instrumental se observa con Cabezón la aparición repentina de un artista grandísimo y original, en el de la polifonía religiosa la afirmación de personalidades vigorosas y auténticamente españolas se produce mediante un largo proceso de asimilación de las más celebradas escuelas europeas.

La polifonía española —en sus dos escuelas, castellana y andaluza— sería impensable sin el aporte determinante de Roma, tanto litúrgico como musical. Los grandes polifonistas romanos constituyen un modelo para los españoles, un modelo que observan sin subordinación ni temor, una base para el desarrollo de una absoluta autonomía expresiva.

Sus principales representantes, Cristóbal de Morales, Juan Vázquez Ceballos, Francisco Guerrero y Antonio de Cabezón, estudiaron en Roma, y algunos fueron condiscípulos de Palestrina. No hay que olvi-

dar que, entre los veinticinco cantores de la Capilla Sixtina, había cinco españoles.

Tomás Luis de Victoria, cabeza de la escuela castellana y, con Lasso y Palestrina, una de las más preclaras figuras de la polifonía religiosa coral del XVI, estudió también en Roma, y es quien mejor encarna el genio de la música sagrada de la época de Carlos V y Felipe II.

Su obra refleja una fe tan honda, con un lirismo místico tan elevado y profundo como rara vez se encuentran en otra polifonía, pero que aparecen también en los pintores y poetas místicos del siglo XVI español: Santa Teresa, San Juan de la Cruz, Fray Luis de León, el Greco, Zurbarán y Ribera, por citar sólo, como en la música, los principales.

El núcleo primitivo

TODAVÍA BAJO LA INFLUENCIA franco-flamenca e italiana, son los polifonistas activos en el período que se encabalga entre los siglos XV y XVI los que conforman el núcleo primitivo a partir del cual cobrará vida una auténtica escuela española.

Francisco Peñalosa (siglos XV-XVI), maestro de capilla de la reina Isabel la Católica, se trasladó posteriormente a Roma, donde ingresó en el coro de la Cappella Giulia al servicio del papa León X, e inspiró su vasta producción religiosa en los ideales severos y exigentes de la polifonía romana. Le pertenece sin embargo una curiosa composición profana de carácter juguetón, un *quodlibet* a seis voces en el cual, sobre las palabras del bajo *Loquebantur variis linguis*, las cinco voces superiores hacen contrapunto con otras tantas canciones populares, en una mezcla sugestiva que parece anticipar ciertas experiencia de los últimos madrigalistas italianos.

En los últimos años hubo en España un intento de revalorización de su obra, que fue publicada nuevamente.

Más importante parece Juan de Anchieta (muerto en 1523), de familia noble, pariente de San Ignacio de Loyola. En su producción sagrada comienza a aparecer esa particular intensificación patética que más tarde será típica de Cristóbal Morales. Anchieta se destacó también en la composición profana, tanto escribiendo canciones de carácter popular como villancicos, uno de los cuales, *Dos ánades*, madre, tuvo gran éxito y fue mencionado por Cervantes y por Quevedo.

En la misma época estuvo también activo Pedro Escobar, maestro de capilla en Sevilla durante el segundo decenio del siglo XVI.

También en esa ciudad, probablemente en el año 11500, nació Cristóbal Morales, que fue el primer gran polifonista español, y uno de los mayores músicos del siglo XVI. Crecido en una ciudad que estaba viviendo un momento polifónico descollante, seguramente en contacto con la producción de Pedro Escobar y de Francisco Peñalosa —y tal vez alumno de este último—, Morales adquirió una cultura severamente vinculada a la religión: ese catolicismo español del que surgieron la rígida intransigencia de San Ignacio y las contemplaciones místicas de Santa Teresa y de San Juan de la Cruz. Ordenado sacerdote, inició su actividad como músico en la catedral de Sevilla, para pasar luego a Ávila y Plasencia.

En 1531 fue transferido a Italia, y el primero de septiembre de 1535 entró a formar parte de la capilla papal conducida entonces por Paulo III, Alessandro Farnese, quien, como muchos otros de sus predecesores, protegió con particular interés a los músicos españoles (Paulo III fue, entre otros, el papa que en 1549 reconoció la institución de la Orden Jesuítica fundada por San Ignacio de Loyola).

Durante su larga permanencia en Italia, Morales visitó muchas ciudades (Nápoles, Génova, Loreto, Ferrara, Busseto) y comenzó a publicar Misas y motetes altamente apreciados. En 1545 regresó a España, donde se convirtió en maestro de capilla de la catedral de Toledo, y posteriormente, tras un breve pasaje por Sevilla, de la catedral de Málaga. En esta ciudad murió hacia fines de 1553.

Su vasta producción —Misas, Lamentaciones, *Magnificat*, motetes y otras composiciones sacras, junto a muy pocas piezas profanas— adquirió una relevancia de nivel europeo para ubicarse como un momento de transición entre la escuela franco-flamenca y Palestrina. De los compositores nórdicos, Morales incorporó la rica herencia contrapuntística, que había alcanzado ya el máximo de su evolución y se desviaba hacia el artificio y la exasperación, y se sirvió de ella como de un lenguaje ya completamente asimilado.

Tal como había hecho Cabezón en un campo completamente distinto, Morales simplificó, redujo, clarificó, superó decididamente todo tecnicismo, y

trabajo en profundidad, en busca de esa expresión que en su innato misticismo sentía como íntimamente ligada a los textos sagrados.

El gusto por la disonancia —y éste es otro rasgo en común con Cabezón— lo indujo a la dramatización, que a veces se vuelve excesiva y se esteriliza en un patetismo amanerado, evidente sobre todo en los motetes cuaresmales. Pero en las Misas y en los Magnificat, *que constituyen lo mejor de su producción*, la construcción es más severa, la expresión siempre controlada, la conducta de las voces solistas equilibrada hacia lo que decenios más tarde será el magistral contrapunto polimelódico de Palestrina: una polifonía gobernada sobre todo por una vivaz continuidad melódica, muchas voces que se compactan en una sola melodía y, al concatenarse, al superponerse, al variar, hacen brotar una dimensión única, el canto gregoriano que ha reencontrado su intensidad de plegaria y su belleza de obra de arte.

Morales es la primera gran figura de la polifonía española, el hombre en quien se funde la gran tradición franco-flamenca del siglo XV y la límpida pureza romana personificada por Palestrina: síntesis que se produce bajo el signo del más profundo misticismo. Aquí la palabra sagrada asume ese valor de revelación que sólo los músicos españoles de la Contrarreforma han sabido darle.

Junto a Morales, otros músicos ilustran con altura de resultados y con amplia y multiforme producción este momento de la polifonía española. Entre

♦ La España del Renacimiento

los nombres más significativos recordamos a Juan Escribano (muerto en Roma en 1558), también él cantor de la capilla papal entre 1607 y 1539, activo luego en Salamanca y después nuevamente en Roma; Bartolomé Escobedo (c.1515-1564), que con un año de diferencia siguió los pasos de Morales a Roma, y que en algunas Misas y motetes se revela digno continuador de su gran compatriota.

Tomás Luis de Victoria

LAS PERSONALIDADES que hemos mencionado, dominadas por la figura de Morales, se revelaban por entonces como los mayores artífices de la polifonía española, que al comenzar la segunda mitad del siglo XVI parecía destinada a una lenta pero inexorable decadencia.

La misma situación política y económica favorecía ese estado de cosas: bajo el reinado de Felipe II España conoció momentos de verdadera grandeza, pero las continuas guerras —y sobre todo la emprendida contra los Países Bajos— drenaron una economía floreciente, sostenida por las riquezas de las colonias. La situación se volvió dramática algunos años después cuando Felipe II decidió invadir a Inglaterra y su Armada invencible resultó destruida frente a Calais por la flota inglesa.

Es también la época de la Contrarreforma, que en España invade la vida política y cultural en todos

los niveles, y que a menudo observa con suspicacia el uso litúrgico de la música, por su propia naturaleza inclinada al hedonismo.

El mecenazgo se reduce, y los tiempos parecen más favorables al desarrollo de la música instrumental y del teatro, de la literatura, de la pintura, de la especulación religiosa. Son los años de San Juan de la Cruz, de Góngora, de Cervantes, de Quevedo, de Lope de Vega y del Greco.

Pero es precisamente en este momento cuando aparece en España, casi inesperadamente, Tomás de Victoria, el músico que resume en sí toda una época, y que junto a Lasso y Palestrina forma la gran tríada que gobierna la última etapa de la polifonía del siglo XVI.

Esta ubicación de Victoria junto a los otros dos grandes polifonistas merece alguna precisión. Si de Lasso sorprende la vertiginosa multiplicidad de los modos, la capacidad de acomodarse a todos los estilos y a todas las formas con una originalidad siempre renovada que la crítica no ha logrado todavía examinar en toda su plenitud; si Palestrina se impone por la pureza inalcanzable de su contrapunto melódico, tendido hacia una abstracción absoluta del canto y una perfecta unidad estilística, Victoria parece ciertamente un músico más circunscripto.

Menos fecundo que Lasso y que Palestrina, no tiene ni la rigurosidad estilística de este último ni el genial eclecticismo del otro; más cercano, en la forma, a la polifonía romana, se destaca de ella por el

apasionado vigor de su contrapunto, por el personalísimo color de los acentos expresivos que lo aproximan al mundo, en tantos aspectos casi teatral, de Lasso. En otras palabras, Victoria representa algo absolutamente personal, un rostro distinto de la polifonía de fines del siglo XVI, que sin él permanecería incompleta.

Tomás Luis de Victoria nació en Ávila hacia 1550, o tal vez un par de años antes, en 1548. Nada sabemos de sus estudios musicales, pero no cabe duda de que fue extremadamente precoz puesto que a edad muy joven, en 1565, fue enviado a Roma al Colegio Germánico, fundado algunos años antes por Ignacio de Loyola.

En su patria, Victoria había podido escuchar —y seguramente también las habrá cantado en el coro de la catedral de Ávila— las obras de los polifonistas españoles, de Peñalosa, de Anchieta, de Morales, de Escobedo. Pero, aun en su precocidad, cuando se mudó a Roma todavía no se había formado, por lo que se puede considerar que su educación musical estuvo estrechamente ligada a la polifonía romana.

Al pasar luego al Seminario Romano para completar sus estudios musicales y prepararse para la vida religiosa, Victoria tuvo como condiscípulos a los dos hijos de Palestrina, Rodolfo y Angelo. No parece, sin embargo, haber recibido lecciones de Pierluigi, quien por esa época era maestro de música en el Seminario. (Es interesante recordar que el *Segundo* y el *Tercer Libro de Misas*, publicados por Palestrina

en 1567 y 1570, aparecen dedicados al rey de España Felipe II, a cuyo servicio el músico esperaba ser transferido.)

En 1571, sucediendo a Palestrina, Victoria fue nombrado maestro de canto y organista del Seminario Romano, y algunos años después, el 28 de agosto de 1575, se ordenó sacerdote. Su actividad musical fue muy intensa en este período, cuando se lo convocó como organista para las iglesias españolas de Roma, Santa Maria di Monserrato y San Giacomo degli Spagnoli. Pero algunos años después, en 1578, abandonó todos los cargos oficiales y se retiró como simple sacerdote a la iglesia de San Gerolamo della Carità, donde trabó una estrecha relación de amistad con San Felipe Neri.

En 1583 publicó un libro de Misas, y en la dedicatoria a Felipe II anunció su propósito de abandonar la composición para dedicarse exclusivamente a la vida religiosa. Pero en 1587 regresó a España, y a partir de 1596 entró al servicio de la emperatriz María, hermana de Felipe II, y retomó la actividad musical en el monasterio de las Descalzas Reales de Madrid, donde murió en 1611.

Aún con estos escasos datos biográficos, extremadamente fragmentarios sobre todo en lo que se refiere a su primera infancia y a sus últimos años en España, sin conocer ningún episodio revelador de su vida ni por lo menos un retrato suyo, la figura humana de Victoria no presenta puntos oscuros: lo poco que sabemos, sumando a la presencia muy viva

de su música, es más que suficiente para hacerse una idea exacta de la personalidad de este músico.

Sacerdote por íntima, absoluta, irresistible vocación, y no por tradición o conveniencia como tantos otros músicos y artistas de su tiempo, Victoria siente profundamente la condición sacerdotal como recogimiento, contemplación, misticismo: ese misticismo sufrido y a veces dolorosamente sensual que aparece en la vida y en los escritos de la gran compatriota del músico, Santa Teresa de Ávila.

Si quisiéramos buscar un equivalente para la intensidad mística de la música de Victoria, deberíamos observar la pintura alucinada y relampagueante de El Greco, deberíamos leer el abandono embriagado de Santa Teresa, deberíamos recordar el severo rigor de San Ignacio de Loyola, deberíamos evocar la sumisa poesía de San Juan de la Cruz: son los nombres que definen la grandeza de la Contrarreforma española.

Y la música, junto al deseo siempre acariciado de abandonarlo todo para dedicarse a la pura contemplación, representa la expresión más limpia de esta condición de vida, que a veces adquiere acentos de apasionada contrición: una música que es única y exclusivamente sacra, y también únicamente vocal y polifónica, con exclusión de cualquier interés instrumental excepto, a veces, respecto del órgano, que funciona como cauteloso acompañamiento del canto.

Dueño absoluto de la técnica —a la par, en este aspecto, de Lasso y Palestrina— Victoria asume el

texto sagrado como un mensaje de profundo dramatismo que debe ser revivido cada vez con extrema identificación, una identificación que exhibe acentos de una teatralidad tan sufrida —nos estamos aproximando al barroco romano— que excluye cualquier manierismo patético, como el que a veces puede aparecer en Morales.

Junto a la elevada pureza sonora de Palestrina, y más allá de ella, la música de Victoria se ve arrebatada por un realismo profundo, que casi se embriaga en la apasionada contemplación del dolor, y que por esto mismo nos parece hoy casi moderna, más próxima a nuestra problemática sensibilidad que el mundo trascendente de Palestrina.

Todo esto lo logra sin romper nunca la reconocida cuadratura arquitectónica de su discurso musical, muy atento al rigor del contrapunto —un contrapunto siempre agitado por temblores disonantes— y al vocalismo más terso heredado de Palestrina.

Con un temperamento semejante, no sorprende que los logros más altos, las obras maestras más conmovedoras de Victoria sean las relacionadas con el oficio de difuntos: el responsorio *Tenebrae facta sunt*, el salmo *Miserere*, las dos *Pasiones* (composiciones todas extraídas del monumental *Officium Hebdomadae Sanctae*, publicado en 1585) y las dos *Missae pro defunctis* publicadas en 1583 y 1605. Entre las composiciones que más se asemejan al destacado estilo palestriniano recordemos en cambio los

♦ La España del Renacimiento
dos motetes a cuatro voces, *Ave Maria* y *O magnum
mysterium*.

La grandeza de Tomás de Victoria, ya apuntada hacia la época barroca pero sustancialmente fiel a un ideal de pura belleza propio del siglo XVI, representa una cumbre no superada de la música española, que en los últimos años de actividad de su compositor más grande se encaminaba hacia una rápida decadencia.

«Victoria —escribe Federico Sopena—, un conservador de la gran herencia polifónica, un conservador, empero, que asestó a esa herencia el golpe de gracia, privándola en lo sucesivo de toda posibilidad expresiva. En eso no hacía más que seguir una tendencia de la cultura española: esto es, la de mantenerse fiel a las situaciones culturales que Europa comenzaba a abandonar.» ²

En este sentido, Victoria es prácticamente un rezagado, tanto que Francisco Guerrero (1528-1599), un músico de una generación anterior, por completo inscripto dentro del siglo XVI, parece más abierto que él hacia un gusto pintoresco y penosamente afectado, ya típico del siglo XVII.

La obra de Guerrero muestra un aliento más limitado, pero sensible a diversas solicitaciones. Sigue siendo el único ente los grandes polifonistas españoles que practicó sostenidamente también la

² Federico Sopena: "Victoria" en *La musica. Enciclopedia storica*. Turín, UTET, 1966.

música profana, revelando dotes poco comunes como pintoresco evocador de tiernos estados de ánimo, con un matiz descriptivo un poco amanerado pero sugere.

De cualquier modo, Guerrero es un compositor notable, dueño de un seguro oficio, y abierto también a las seducciones de los villancicos, que a menudo adapta a contenidos religiosos, otorgándole un particular sabor de ingenua fe popular a ciertos episodios relativos a la Natividad: el mismo gusto tierno y convencional que se encuentra en la pintura de Murillo.

En el siglo XVII la tradición polifónica no se extingue, pero tampoco logra dar vida a grandes personalidades, con excepción del valenciano Juan Bautista Comes (1568-?), no ajeno al fasto de grandiosa sonoridad, y orientado a menudo hacia la utilización de formas populares —villancicos, folías— con letras de carácter sacro.

El siglo XVII

TAMBIÉN EN EL CAMPO de la literatura para vihuela los esplendores del siglo XVI se atenúan en el curso del XVII, y también decae lentamente el empleo de este instrumento para ser suplantado por la guitarra, que se vale de una técnica más brillante pero menos rica en posibilidades expresivas.

En este terreno emerge la figura de Gaspar Sanz (1640-1710), doctor en filosofía y teología en Salamanca, y luego durante mucho tiempo maestro de capilla del virrey de España en Nápoles. Su colección *Instrucción de música sobre la guitarra española* (Zaragoza, 1674) revela un músico dotado de una óptima preparación, atento sobre todo a reproducir en su instrumento la típica atmósfera brillante y fantasiosa, a menudo pasional y sensiblera, de las danzas españolas.

Relativamente más interesante es la música para órgano, en la que sobresale la obra de Juan Bau-

tista José Cabanilles (1644-1712) que, revisada recientemente, ha revelado cualidades poco comunes.

En sus numerosos tientos, en las tocatas, pasacalles y gallardas, Cabanilles es un digno seguidor de Cabezón, de quien retoma la escritura simplificada, el timbre ricamente coloreado, el gusto por la disonancia expresiva y el vigor de la variación temática. Asoma en él el contorno formal de la futura sonata, y no debe excluirse tampoco alguna influencia del organista español —que viajó a Francia— sobre el más joven Bach.

Del siglo XVIII al XX

EL SIGLO SIGUIENTE en España se caracteriza sobre todo por la invasión de los músicos italianos —instrumentales y de ópera— y por la decadencia de la música española.

El intento de introducir la ópera italiana no encontró sin embargo una recepción incondicional, y generó incluso un modesto pero interesante movimiento de protesta caracterizado por la tonadilla, una representación escénica musical parecida a los *intermezzi* (piezas intercaladas en las comedias) italianos, realizada por pocos cantantes acompañados por guitarras o una pequeña orquesta. Las letras españolas, a menudo de argumento popular o satírico, el uso de modos típicos de la música tradicional, hicieron de la tonadilla una típica manifestación teatral española, afín a la zarzuela, que hará sentir su influencia en la producción de Manuel de Falla

Por el contrario, la música instrumental italiana gozó de una total aclimatación, y en el ámbito del

clavicordio y de la música de cámara se pueden considerar casi españoles a dos compositores como Domenico Scarlatti y Luigi Boccherini.

El primero vivió en Portugal y en España más de 30 años, con decisiva influencia en la música para instrumentos de teclado de la Península. Pero es significativo observar cómo la producción scarlattiana asimila algunos motivos típicamente ibéricos —ritmos de danza, instrumentos populares, toques melódicos— que otros compositores españoles sólo lograron retomar gracias a su mediación. Tal es el caso de Antonio Soler (1729-1783), el mejor compositor español del siglo XVIII, que revela la influencia del compositor napolitano en muchas sonatas para clave, páginas de una vivacidad imaginativa y brillante que representan muy bien el ambiente rococó de la época en su plenitud.

En realidad, como escribe Federico Sopena, «la influencia ejercida por la música de Scarlatti fue tan viva y prepotente como para superar los confines del XVIII y prolongarse hasta nuestro tiempo. La propia *Iberia* de Isaac Albéniz (que en sus programas como concertista incluía frecuentemente las sonatas del gran napolitano) presenta no pocos rasgos de aquella técnica del clave, nerviosa y rica en preciosa sonoridad. Lo mismo puede decirse de Manuel de Falla, que justamente a través de la música de Scarlatti redescubre el sentido de la antigua tradición española.»³

³ Federico Sopena: *Op. cit.*

Distinta es la situación de Boccherini, un músico que en su rica producción para cámara utiliza a menudo elementos españoles —melodías (*Quinteto Musica notturna delle strade di Madrid*), ritmos (*Quinteto del Fandango*) y sobre todo instrumentos (*12 quintetos para arcos y guitarra*)— pero que prácticamente no tiene seguidores.

Una ópera de Boccherini, *La Clementina*, representada en 1786 en Madrid en el palacio de la condesa de Benavente con libreto en español de Ramón de la Cruz, aunque sigue formalmente el modelo de la zarzuela (piezas musicales intercaladas con escenas recitadas), se inspira claramente en los modelos italianos de la ópera bufa, y no contiene elemento español alguno.

Queda sin embargo por señalar a un probable alumno de Boccherini, Fernando Sor (1778-1839), autor de óperas y ballets, pero célebre sobre todo como guitarrista, y a Juan Crisóstomo Arriaga y Balzola (1806-1826), alumno del Conservatorio de París. Según Federico Sopena, se trata de «la figura más interesante de esta época prerromántica (...), autor de composiciones de indudable valor (una sinfonía y tres cuartetos para arcos) al punto que obliga a pensar que el panorama del romanticismo musical español habría sido distinto sin la prematura desaparición del compositor bilbaíno. En la obra de Arriaga, indudablemente, coexisten experiencias diversas: la influencia de Haydn, los modos italianos, una sensibilidad precozmente romántica, una adhe-

sión inconfundible al mundo popular de la tonadilla; pero se advierte, al mismo tiempo, la presencia de esos elementos, de ese sustrato, que estará en la base de todas la producción musical española posterior, hasta la llegada de Albéniz y Granados.»⁴

Tres han sido los mayores logros de la música española: la escuela organística que se desarrolló en la primera mitad del siglo XVI y que tiene en Antonio de Cabezón un representante de alcance europeo; la escuela polifónica del siglo XVI que, iniciada espléndidamente por Cristóbal de Morales, hará posible la enorme figura de Tomás de Victoria, un artista parangonable a Palestrina y a Orlando di Lasso; y por fin, el breve pero rico renacimiento del siglo XX, que se abrió con Isaac Albéniz y Enrique Granados y concluyó con Manuel de Falla.

4 Federico Sopena: *Op. cit.*

Historia de la Música

dirigida por
Eduardo Rescigno

Título original
Storia della Musica

Edición original
© Fratelli Fabbri Editore, Milán, 1964

Edición en castellano
© Editorial Codex, Buenos Aires, 1965
© In Octavo, 2024

Revisión, adaptación y edición digital
© In Octavo, 2024