31/4

ADOLFO SALAZAR

LA MUSICA EN LA SOCIEDAD EUROPEA

DESDE LOS PRIMEROS TIEMPOS CRISTIANOS

I



EL COLEGIO DE MEXICO

LA MUSICA EN LA SOCIEDAD EUROPEA DESDE LOS PRIMEROS TIEMPOS CRISTIANOS

Primera edición española, 1942

Queda hecho el depósito
que marca la ley. Copyright
by *El Colegio de México.*

Impreso y hecho en México
Printed and made in Mexico
por
Fondo de Cultura Económica
Pánuco, 63

ADOLFO SALAZAR
Miembro de El Colegio de México

LA MUSICA EN LA SOCIEDAD EUROPEA

Desde los primeros tiempos cristianos

I

Cantet vox, cantet vita, cantet facta.

EL COLEGIO DE MEXICO

OBRAS DEL AUTOR

Música y músicos de hoy, Madrid, Mundo Latino, editor, 1928.

Sinfonía y ballet, Madrid, ídem, 1929.

La música contemporánea en España, Madrid, La Nave, ed., 1930.

La música actual en Europa y sus problemas, Madrid, J. Mª Yagües, ed., 1935.

Hazlitt el egoísta (y otros papeles), Madrid, ídem, 1935.

El siglo romántico, Madrid, ídem, 1936.

Música y sociedad en el siglo xx, México, La Casa de España en México, ed., 1939.

Las grandes estructuras de la música, México, ídem, 1940.

La rosa de los vientos en la música europea, México, Ediciones de la Orquesta Sinfónica de México, 1940.

Los grandes períodos en la historia de la música (Introducción al estudio de la historia musical), México, ídem, 1941.

Forma y expresión en la música (Ensayo sobre la formación de los géneros en la música instrumental), México, El Colegio de México, ed., 1941.

Introducción a la música actual, México, Ediciones de la Orquesta Sinfónica de México, 1942.

La música actual (las corrientes directrices en el arte musical contemporáneo). Ediciones Losada. Buenos Aires, 1942.

OBRAS MUSICALES

Tres preludios para piano, Londres, J. and W. Chester, editores.

Trois poèmes de Paul Verlaine (Canto y piano), ídem.

Rubaiyat (cuarteto de arco), París, Max Eschig, editor.

Romancillo (piano o guitarra), ídem.

Cuatro canciones sobre textos de poetas españoles de los siglos xvi y xvii (para tres voces agudas, sin acompañamiento), ídem.

Zarabanda (para flauta, viola y fagot). Barcelona, "Música", ed.

A la memoria de mi Madre

No habremos comprendido un fenómeno artístico hasta que no hayamos logrado penetrar en la necesidad y regularidad de su formación.

G. WORRINGER
(La esencia del estilo gótico)

Este libro no es una Historia de la Música, ni deja de serlo. Mejor dicho, quisiera ser "algo más" que una Historia de la Música. Sin embargo (y dejando aparte lo puramente relativo a la capacidad o alcances del autor), parece como si un equilibrio preestablecido dispusiese que lo que se gana por un lado se pierda por otro. Por querer ensanchar la línea sensible del horizonte he tenido que dejar a un lado infinidad de detalles que habrían estorbado la visión. Es corriente mencionar los árboles que no dejan ver el bosque: no es menos paradójico tener que podarlos o aun cortarlos de raíz para poder contemplar mejor el perfil de la floresta.

Al intentar reducir lo histórico-musical a sus esencias, me ha sido forzoso considerar los hechos secundarios como añadidura, pero es menester entenderse acerca de qué es lo secundario en la Historia, sobre todo en una historia del espíritu —del espíritu de donde emana lo musical— que es el motivo que inspira este libro. Por decirlo así, este motivo consiste en contemplar desde dentro el movimiento histórico de la Música: desde dentro de la conciencia para la cual la Música, como fenómeno sonoro a la par que espiritual, está destinada. Los hechos, pues, las obras, están entendidas como signo sensible de una función del espíritu que, en cada época de la sociedad europea, tiene como manera de manifestarse "esa obra". Cuando la necesidad me obliga a examinar las obras de cerca, el tono responde al que es habitual en las Historias de la Música. Cuando es esa función espiritual que la Música desempeña en determinado momento lo que me parece más necesario subrayar, me veo obligado a proceder con cautela, a fin de no perder pie en el terreno firme de la objetividad que las obras presentan y para no perderme en elucubraciones peligrosas. Al hablar, pues, conjuntamente del arte musical y de la sociedad para la que está destinado no he procedido a repartir la materia por partes iguales, mitad música, mitad sociología: lejos de eso, he dado la mayor extensión e importancia a la obra mientras que lo otro queda en un estado de esbozo. He creído conveniente esta dosificación para un libro que,

como el presente, no quiere ser sólo Historia. Mas como no procedo didácticamente, empleo un estilo discursivo que me parece más oportuno que el tono profesoral, a fin de llevar al lector no una lección, sino un estimulante para su deseo de cultura.

A causa de ello he procurado limitar a lo indispensable las explicaciones técnicas, así como los ejemplos musicales. Los escritores sobre música son presa, frecuentemente, de la ilusión que producen esta clase de ejemplos, que consisten las más veces en unos cuantos compases de una obra musical, insertos dentro de su texto, al cual ilustran poco o nada. Porque, salvo casos muy determinados refrentes a breves melodías, a la explicación de un pasaje técnico o de ciertas armonías, los ejemplos no sirven sino como alusión a obras cuyo espíritu o sentido no pueden recoger aquéllos. Lo mismo da, entonces, citar simplemente el título de la obra o, mejor, referirse al disco fonográfico en que se halle impresa.

Las razones anteriores me han llevado a distribuir la materia y a ordenarla de manera distinta a lo habitual entre los profesionales de la Historia de la Música, o entre sus profesores. En primer término, conviene recordar que se trata de un libro para el lector español, del idioma castellano. Libros que siguen más o menos precisamente esta tendencia comienzan a abundar, sobre todo en lengua inglesa; pero lengua y psicología están estrechamente relacionadas, y el hecho de escribir o leer en castellano quiere decir que se piensa correlativamente. Si no se estima petulante, diré que es un libro pensado y sentido en español y escrito para los lectores de la inmensa nación española.

El Indice general, que se inserta al final del volumen, minuciosamente detallado, unifica materias que se hallan distribuídas, por razones que he creído oportunas, en diferentes lugares. Ciertas insistencias, en cambio, me han parecido necesarias: algunas repeticiones, asimismo, porque situadas en diferente lugar se ayudan las unas a las otras. La extensión que tienen algunos temas, por ejemplo, los concernientes a la música medieval, su sentido, vocabulario e instrumentos (aun no siendo completos, para lo cual me remito a sucesivos estudios) tiene excusa, a mi manera de entender, en la corriente confusión y desconocimiento de materias que, por otra parte, están aclarándose en nuestros días, con lo que se modifica en varios aspectos nuestro habitual concepto histórico respecto a aquellas fechas remotas, a la par que nuevos descubrimientos de los especialistas arrojan su luz no solamente sobre tan viejos siglos, sino sobre épocas posteriores que derivan de aquéllas.

Con todo —y salvo la novedad que pueda encontrarse en las ideas— no hay en este libro mucho material del que los eruditos llaman "de primera mano". Respetando su criterio, al que soy indiferente, creo que, muy estimable en su lugar oportuno, no lo sería tanto en obras de índole como la presente, que aspiran a ser útiles al lector de buena cultura, no a deslum-

barlo con "hallazgos", frecuentemente estériles, simples vanidades en el terreno de la erudición. No es la "primera mano" la que puede convenir más en libros como el que ofrezco al bien intencionado lector, ajeno a estas especialidades, sino la "última". A tal fin, no he querido ignorar lo que me ha sido accesible entre las publicaciones más recientes en Europa y América. Mientras que el fondo del libro se cimenta sobre los historiadores clásicos que he encontrado, no sin esfuerzo, en el país donde escribo • *(y que quedan mencionados puntualmente en cada caso, lo cual hace innecesaria una bibliografía más detallada), he observado, además, las obras de escritores de diversa índole en sendos campos de la Musicología y la Musicografía, como Johannes Wolf, Hugo Leichtentritt, A. Einstein, H. Prunières, Paul Bekker, Cecil Gray, D. N. Ferguson o G. Dyson, por ejemplo, aunque mi más frecuente recurrencia sea a los autores que colaboran con Guido Adler o Ernst Buecken en sus respectivos* Handbücher, *tanto como los que integran la* Oxford History of Music *y la* Encyclopédie du Conservatoire de Paris, *a más de estudios tan notables como el de Th. Gérold sobre la música anterior al siglo xv, los considerables volúmenes de H. Anglés sobre la música medieval en España, el cuidadoso resumen de G. Reese sobre la música general de esa época, con alguna que otra monografía de fresca publicación, de todo lo cual queda siempre hecha la referencia indispensable y, con ella, el agradecimiento del estudiante a sus fuentes.*

Los estudios de Joseph Yasser sobre la evolución de la Tonalidad me han producido un vivo interés, pero en este libro no he podido sino dar muestras muy de pasada de ellos; caso análogo —con relación a la historia general— al del formidable A Study of History *de Arnold J. Toynbee. Como me importa sobre todo que el lector (y no solamente el lector músico) pueda comprobar desde luego, y en la medida de lo posible, lo que se dice en el texto merced a la audición de la obra a la que se hace más detallada referencia, he procurado que tales obras sean las que se encuentran grabadas en discos gramofónicos. Con ello no hago sino seguir también una corriente fuertemente acusada. En su lugar queda mencionado el disco con el pormenor necesario para encontrarlo en el comercio; pero, en general, he preferido los discos de las Antologías, como las dirigidas por el Prof. Curt Sachs, a cuyas monografías sobre instrumentos, sobre la danza y sobre la Música de la Antigüedad he hecho, asímismo, frecuentes consultas.*

Los sucesos políticos que quebrantan de tal modo la convivencia huma-

• Una vez más he de publicar mi agradecimiento entrañable a la noble República de México que ha acogido en su seno próceres inteligencias tanto como a escritores modestos —cual es mi caso— a quienes reúne en esta tierra generosa el mismo afán de libertad moral y de dignidad del espíritu, ajenas, ambas, a las coacciones infamantes de una política desbordada en su ofensa a cuanto supone un sentido o valor humanos.

na en los días en que este libro está redactado me han impedido solicitar el permiso de citación a diversos autores entre los que menciono en el texto. Como trato de divulgar sus enseñanzas y menciono sus nombres y obras en cada caso, creo que su autorización no me habría faltado en otras circunstancias. Dándola por recibida, les hago presente mi rendido agradecimiento. Tengo, además, que manifestar aquí mi gratitud hacia la musicóloga norteamericana Srta. Dr. Isabel Pope por su gentileza en leer las pruebas de este libro y por ayudarme a redactar el Indice de autores y materias.

Diré, finalmente, que no me considero inmunizado ni contra las erratas de imprenta ni contra los errores materiales en que haya podido incurrir. Espero, solamente, que sean veniales. Doy las gracias de antemano a quienes quieran tomarse la molestia de señalármelos, con lo cual podría hacerse más fácil su expurgo en una segunda impresión.

México,
14 de febrero de 1941.

PRIMERA PARTE

EL ROMANICO

"Mejor que decir "estilo románico", "estilo gótico", "estilo barroco", debería decirse, como lo hacen algunos historiadores alemanes del Arte, "época románica", "época gótica", "época del barroco", porque no es simplemente de un *estilo*, de una manera de hacer o de expresión de lo que se trata, sino de un *concepto* del Arte correlativo del concepto de la vida, del pensamiento, general y peculiar a esa época. En todo caso, entendemos por tales denominaciones épocas características del espíritu humano."

Adolfo SALAZAR: *La Rosa de los Vientos en la Música Europea.* México, 1940.

CAPITULO I

Concepto de la Historia de la Música. El documento y el fenómeno musical vivo. Paleografía y Crítica. Transformaciones de la función musical y evolución de las formas. Doble punto de vista en la Historia musical. Método seguido en el presente estudio. Sus períodos. Ideas de "valor" y de "progreso" en el desarrollo de los géneros. Conceptos de la "personalidad" y el "avance" en el arte. El arte musical europeo. Los primeros tiempos cristianos. Función social de la música en la decadencia grecorromana. Documentos conservados de la Música en la decadencia clásica.

Los HISTORIADORES DE la Música o, mejor dicho, los pensadores que reflexionan acerca de la Música como fenómeno social dentro de la Historia, se encuentran, desde el momento en que abordan las orillas del continente sonoro, con que el arte musical tiene a través de los siglos una misión social semejante, salvo determinados detalles, a la que las demás artes desempeñan dentro de la sociedad de cada momento histórico. Esta semejanza es lo que podría denominarse una semejanza genérica. Pero inmediatamente echan de ver que el objeto propio de este arte, es decir, la manera de producirse como fenómeno acústico involucionado en estructuras sonoras, difiere radicalmente del fenómeno plástico, cuyo objeto artístico en la pintura es el cuadro o el lienzo mural, es la estatua en la escultura, el edificio en arquitectura y aun el lenguaje hablado o escrito en la literatura. Como en las artes plásticas, la obra musical no es sino el objeto externo, plasmado por el saber hacer del artista, que le sirve de vehículo para trasladar un pensamiento de índole específica (musical en la Música, pictórico en la Pintura, escultórico en la Escultura, etc.) a otro individuo o individuos cuyo conjunto se denomina "público". La obra de arte no es, pues, en todos los casos, mas que un medio de comunicación entre dos inteligencias, simplemente como una carta que el artista dirige al amigo desconocido y anhelado.

Pero mientras que la pintura, la estatua, transmiten directamente, por el mero hecho de su presencia, el mensaje del artista, la Música, como el lenguaje, no se presentan a la sensibilidad inteligente del auditor sino a través de un agente interpretativo. Las artes plásticas son artes que "permanecen", artes quietas. La Música, como el lenguaje, son artes que "transcurren", artes dinámicas. Una vez plasmada la estatua, estatua será hasta el

final de los siglos. Una vez terminada la canción, la obra musical, se pierde para siempre, evadida en el aire.

Como en el lenguaje, siempre, el músico o el escritor, necesitan apelar a un procedimiento auxiliar para que su obra no desaparezca una vez resucitada. Este procedimiento es la escritura. Cuando nosotros leemos un poema escrito o una partitura, tenemos que hacer un doble juego imaginativo: primero, evocamos el sonido o lo producimos en un instrumento sonoro; en seguida encargamos a la intuición que se percate de qué cosa es la que el artista ha querido comunicarnos. Por razón de su reiterada práctica, podemos prescindir en la lectura de una obra literaria de la fase sonora intermedia. Un músico, puede, a su vez, prescindir de esta fase y percibir el mensaje del artista en la simple lectura de la partitura; pero en este caso. como en aquél, se trata de un escorzo mental, de un fenómeno de síntesis cuyo resultado en la conciencia artística es puramente provisional y aleatorio. Su mayor o menor proximidad a la realidad de la sensación producida por el real fenómeno sonoro dependerá del mayor o menor grado de ejercicio de sus facultades intuitivas. Las personas que no tienen gran costumbre de leer, mueven de hecho los labios, como leyendo bajito. Un músico que lee una partitura suele canturrear suavemente, del mismo modo.

En cada caso, tanto como cuando el lector músico traslada a un instrumento la música escrita, lo que intenta es reproducir por sus propios medios el fenómeno-objeto creado por el compositor a fin de gozar él mismo del mensaje contenido en la obra de arte, o bien con el fin de ponerlo en presencia de la sensibilidad detectora del auditor. En tal instante, una segunda fase o *modus operandi* aparece en el fenómeno-objeto, esto es, en la obra de arte, a saber, su propia belleza. Del mismo modo que un cuadro no es bello solamente por la belleza del objeto que representa, sino por sus cualidades específicas de colorido, forma, etc., la obra musical asume en sí misma bellezas puramente sonoras, musicales, como juego combinatorio de los sonidos, por su disposición armoniosa, por el tejido de las diferentes voces, por el estímulo sensual de los timbres, por la lógica del discurso o el equilibrio de las partes de la composición.

La puesta en presencia de todos estos aspectos de la obra musical juntamente da su expresión al mensaje, del cual son cuerpo vivo; es lo que constituye la "interpretación". Como todo el mundo sabe, los procedimientos para representar convencionalmente los sonidos por medio de signos gráficos varían con el tiempo. Toda escritura es, en esencia, un procedimiento mnemotécnico, y su sentido convencional se pierde lentamente conforme un nuevo procedimiento sustituye poco a poco al vigente. Transcurrido un número de años más o menos largo, la escritura se hace ininteligible. Descifrarla es el oficio del "paleógrafo".

Existe una paleografía musical tanto como literaria, y como la Música es el arte más fácilmente susceptible de cambios, de transformaciones, su escritura varía con una rapidez semejante. En un lapso de tiempo relativamente corto, si se compara con la escritura alfabética, la escritura musical se hace arcana; de tal manera, que obras en plena vigencia, obras de ayer mismo, como, por ejemplo, las de Chopin, las de Beethoven, las de Mozart, vuelven a ser escritas, con modificaciones más o menos notables, para su mejor interpretación actual o lo que se supone serlo. Un paso más allá y comienzan a cernirse sobre las obras escritas serias dudas. Se ignora ya casi enteramente cómo Mozart ornamentaba sus "adagios". Los adornos o "agréments" de la música de Bach y otros compositores de los siglos XVII y XVIII son tema de discusiones. La instrumentación de algunas obras de Bach mismo presenta problemas no resueltos.

Si se escucha tocar al piano una página de Albéniz, por ejemplo, a Arturo Rubinstein o a Blanche Selva, se echa de ver en seguida cómo un corto número de años es suficiente para modificar profundamente el sentido interpretativo, o el estilo de interpretación de una obra. El hecho proviene, principalmente, de que el compositor "escribe" para los intérpretes de su momento; es decir, que se expresa gráficamente dentro de las convenciones de su tiempo. En estas convenciones hay un margen, lo suficientemente ancho, de *sous entendu*, de "sobreentendido", para que cuando la convención envejece, lo *sous entendu* deje de ser entendido del todo.* Esto, que ocurre hoy en el estilo, en el modo de dicción, en particularidades de expresión de una página, afectaba en tiempos anteriores a raíces tanto más profundas cuanto más lejanos están de nuestra sensibilidad, de nuestro gusto y aun de nuestro simple conocimiento técnico. Poco a poco, la música escrita se hace jeroglífica. No se trata ya de averiguar cuál es el mensaje íntimo del compositor, sino incluso de descifrar el significado de los signos que lo encierran, signos que lo aprisionan tanto más ligeramente cuanto más nos remontamos en el tiempo, hasta que alcanzamos en las primeras etapas de la notación los signos llamados *neumas*, que ni siquiera aluden ya a sonidos de entonación determinada, sino que solamente indican la inflexión de la voz, la cual, siendo canto efectivo en los primeros siglos de la Edad Media, había sido simple salmodia en los comienzos del cristianismo y apenas leve indicación del acento prosódico, "cantica" en la comedia latina, "ad cantus", tonillo o canturreo especial con que los oradores o los recitadores de poesía se producían to-

* "La longue durée des chefs d'oeuvre est asurée au prix d'aventures intellectuelles tout à fait pitoyables... Vivre c'est se transformer, et la vie posthume de nos pensées écrites n'est pas affranchie de cette loi." A. FRANCE: *Les opinions de M. Jerôme Coignard*, p. 6. París, 1923.

davía en los tiempos de extrema decadencia del Paganismo, como en Roma en tiempos de Quintiliano, entrado ya el siglo II de la nueva Era.

El problema con que los historiadores de la Música o los pensadores sobre este arte se encuentran cuando tienen que considerar la Música de los tiempos pasados en los primeros documentos llegados hasta nosotros es, pues, doble. Primeramente, no se hallan ante el fenómeno objetivo de la obra musical en su presencia sonora, sino ante su mera representación gráfica. Segundo, han de poner a contribución sus conocimientos paleográficos y críticos de distinta suerte; su sabiduría técnica, para intentar una evocación del hecho musical lo más aproximada posible a la ejecución material de la obra y, en seguida, su acomodación a las costumbres, medios de ejecución, gusto de época, estilo, etc.

Sobre este terreno movedizo la historiografía musical levanta sus construcciones. Pero el estudio de la música antigua se ha intensificado tanto en estos últimos tiempos, y la Musicografía, que es una ciencia madurada al calor del siglo XIX, ha adquirido tan sólidas certidumbres en sus diferentes sectores, que es posible obtener hoy realizaciones de muy viejas obras musicales con una exactitud seguramente grande, y esas realizaciones cubren un área temporal de dos mil quinientos años de historia de la Música, haciendo posible evocarla ante el auditor de un modo vivo, no meramente abstracto, en los puntos más importantes de su transcurso.[1] *

De su evolución, iba a haber dicho. Pero evito esta palabra peligrosa, que, nacida en un momento de auge de las teorías evolucionistas en las especies vivas, ha introducido puntos de vista erróneos en la sucesión histórica de las formas y los estilos, a causa, esencialmente, del aspecto orgánico que toda forma musical presenta. Puesto que sólo cabe hablar propiamente de evolución dentro de los organismos (prescindiendo de lo que se denomina "evolución de la materia" y que es, mejor, análisis de sus transformaciones dinámicas en virtud del juego de distintas fuerzas) solamente podrá entenderse como evolución, en la Música, el crecimiento y desarrollo de una forma musical, por ejemplo, la Fuga o la Sonata, desde sus primeras manifestaciones embrionarias hasta Bach o Beethoven. Mas es un hecho notorio y fundamental en la historia del arte que los estilos en las Artes plásticas o las formas en la Música pueden evolucionar dentro de su propio ámbito, llegando unas veces a la perfección y otras no, y viéndose sustituídos repentinamente, en determinados casos, en medio de su esplendor o en pleno desarrollo, por otras formas o estilos de notoria crudeza e imperfección.

Estos cambios bruscos se presentan casi constantemente en la historia de la Música que, en este sentido, sigue más bien una línea fuertemente

* Estas llamadas corresponden a las notas insertas al final de cada capítulo.

quebrada, en vez de seguir una lógica rectilínea. O bien puede presentarse la historia de este arte como una sucesión de círculos, conclusos los unos o detenidos los otros en su curva antes de haber logrado cerrarla armoniosamente. La razón consiste, dicho sea de modo sumario, en que el desenvolvimiento de la Música, la evolución de sus formas y perfeccionamiento de sus estilos responden a dos grandes principios: uno, interior, dictado exclusivamente por imperativos específicos, sonoros, musicales, técnicos; y otro, exterior, determinado por la función que la música desempeña en cada época de la sociedad. El primer principio obliga a la evolución interna de los géneros y las formas. El segundo acarrea sus transformaciones, sustituciones, cambios más o menos repentinos y sensibles en todos sus aspectos.

Así, pues, cabe enfocar la historia de la Música de dos maneras: como estudio de la involución de los géneros musicales y sus formas; como desarrollo del sentido armónico, progresión en la riqueza o complicación de la textura sonora y mayor agudeza en la apreciación de las cualidades inherentes a la materia musical consideradas como "valor". Este primer modo es, por lo tanto, un examen analítico de la obra musical, considerada como fenómeno sonoro y por sus relaciones con el órgano del oído y de la intuición musical bajo la apariencia de objeto u obra de arte. O bien, cabe estudiar la Música desde el punto de vista del papel jugado por las obras musicales en la sociedad de cada época; esto es, desde el punto de vista de su función, considerando al mismo tiempo las reacciones de esta sociedad y su influjo sobre los diferentes aspectos del arte. Quienes se proponen analizar técnicamente el desenvolvimiento del arte de la Música adoptan el primer procedimiento. Si lo que les interesa sobre todo es estudiar la Música como agente psicológico y estético habrán de recurrir preferentemente al segundo método que, como se comprende, ha de ir estrechamente unido al conocimiento de la Historia general. El primer caso se circunscribe a la evolución de las formas musicales, del desarrollo de las técnicas. En el segundo precisa hablar de los grandes períodos de la Música coincidentemente con los grandes movimientos de la civilización europea. De haber seguido exclusivamente aquel sistema, que es, en cierto modo, el sistema clásico —tanto como el que estudia la Música dentro de cada nación europea prescindiendo o refiriéndose ligeramente a su evolución interna y sus relaciones recíprocas con la sociedad para la que fué concebida—, nos habríamos limitado a hablar de la estructura de la primitiva Monodía, del progreso técnico en el manejo de las voces en los sucesivos períodos de la Polifonía, del *Ars Antiqua,* del *Ars Nova,* o bien de los caracteres de la Monodía acompañada, del Melodrama, u *Opera in Música* y de las formas netamente instrumentales. Pero en este libro prefiero desarrollar el segundo punto de vista; es decir, que sin olvidarme de ese examen "interno" del fenómeno sonoro, conside-

raré preferentemente el papel jugado por la Música en los grandes períodos que dividen la historia de Europa, o sea la primitiva sociedad cristiana, la época del gótico, la sociedad castellana en los tiempos feudales, la época renacentista, el Barroco y el Rococo hasta su aspecto último, denominado por paradoja "clasicismo" vienés. El principal objeto de este libro consiste en mostrar, dentro de lo posible, cómo la transformación y sucesión de las formas en que están vertidas las obras musicales, sus estilos y su alcance estético están condicionados por la función social desempeñada por la Música en cada uno de esos períodos, función conjugada con la evolución interior de los géneros y determinada, como queda dicho, por razones específicas a las que aludiré siempre que sea imprescindible, pero que no consideraré aquí en todos sus detalles, puesto que no es éste mi propósito esencial, sino que está subordinado a aquel otro.

Ambos procedimientos históricos están fundados en principios enteramente distintos. El primero, el criterio específico y objetivo, encuentra que cabe el progreso y la perfección creciente en el desarrollo de los géneros. La "Sonata" de Scarlatti, perfecta como tal tipo de "sonata scarlattiana", es, sin duda, más elemental, más primitiva y simple que la de Felipe Manuel Bach, que la de Mozart o la de Beethoven. Los cuartetos de Mozart suponen un avance en el concepto del género respecto de los de Haydn, y los de Beethoven respecto de los de Mozart; aunque los de Mendelssohn y los de Schumann supongan un atraso respecto a ese concepto. Este criterio de avance o retroceso procede de la idea evolucionista típica del siglo XIX, según la cual los organismos crecen como "valor" según avanzan en su evolución. La escala de valores tiende a su asimilación con el concepto de valor en la escala biológica, desde el invertebrado hasta el hombre.

Pero aun cuando la sonata de Beethoven suponga desde este punto de vista un "progreso" (para utilizar una idea y un vocablo netamente ochocentistas) respecto de la de Scarlatti; aunque sus cuartetos "avancen" extraordinariamente sobre el concepto que Haydn tenía del cuarteto, no es posible afirmar que tal sonata de Beethoven sea más bella ni más perfecta que tal otra de Scarlatti, porque ambos autores responden en sus obras a distintos principios estéticos y a conceptos de la belleza profundamente diferentes, dictaminados en cada caso por la función social que la música desempeña en el momento de la actuación de cada uno de ellos, función ejercida en dos movimientos: de la sociedad sobre el autor y del autor sobre la sociedad.

A este punto se refiere el segundo principio a que acabo de hacer alusión. Este segundo principio, relativista y circunstancial, afirma que el "valor" estético de las obras (de las perfectamente conseguidas, se trata, de las obras de maestros) es equivalente en cada época, porque no es un valor *per se*, sino que depende estrechamente de la función del arte en su mo-

mento de vigencia. Dicho de otro modo, que las obras de arte han sido "tan bellas" como era social y materialmente posible; de tal modo, que si pudiera imaginarse una subversión anacrónica, por ejemplo, una sonata de Beethoven en la refinada sociedad de Lorenzo de Médicis, el resultado habría sido estéril. Lorenzo de Médicis y sus amigos no habrían entendido nada de la sonata de Beethoven, mientras que, por la misma razón, los auditores actuales, en su mayoría, permanecen inconmovibles, por ejemplo, ante la magra música instrumental de los siglos XIII y XIV o la vocal del XII y XIII. Se precisa una buena cultura para gustar de esta música, que es menester enfocar debidamente merced a oportunas exégesis, y, al contrario: todo artista que, por el mayor grado de cultivo de sus intuiciones y de sus expresiones técnicas "avanza", como comúnmente se dice, sobre su época, se ve ignorado durante algún tiempo de la masa de auditores que, necesariamente, se basa para "apreciar" en experiencias previas.

Este último aspecto del artista "avanzado", aunque siempre haya existido de un modo más o menos explícito, es un concepto típico de un siglo en el que dominó la idea "progresista" en relación con la libertad del artista y su necesidad de expresión individual. En los tiempos anteriores, el arte estaba circunscrito a la función que desempeñaba, en la cual cabía al artista muy poco margen para sus aportaciones personales. Conforme retrocedemos en la historia, la "personalidad" pierde sentido individual hasta fundir al individuo con lo general en su época. El nombre, entonces, es un simple hito histórico. Un nombre propio viene a equivaler a un ordinal en la cronología de los siglos. Más arriba aún, la época se funde con el nombre, así en los tiempos primitivos de la cultura griega, o bien en los de la "cultura del canto llano", con el canto ambrosiano y el canto gregoriano. Un escalón aún más arriba nos lleva ya al anonimato. Anonimato que, como en las artes orientales de la Música, no quiere decir esta vez *folklore*, sino que es un arte de gran tradición erudita, sabia, letrada.

En efecto ¿son folklóricas las primitivas músicas que encontramos al alborear la sociedad de nuestra época? Mientras que son músicas para uso de determinados conglomerados sociales, no son por eso artes populares (aun cuando en reiterados casos el pueblo haya hecho aportaciones sustanciales), sino artes sabias, como la música de la decadencia pagana, la de la sinagoga antigua y la de los primeros tiempos cristianos, que hereda ambos aspectos.

Comenzaré por aquí el estudio de las grandes épocas de la Música, porque me atengo a la Música europea de nuestra Era cultural. Este comienzo no es arbitrario. En lo social, la nueva Era parte de una evaluación de la entidad "hombre" enteramente desconocida en los regímenes paganos; idea, ésta, cuya larga evolución y transformaciones llena un espacio de dos mil años, para comprobar que si, evolutivamente, la evaluación del factor hom-

bre progresa hasta llegar al concepto moderno del derecho y de la libertad, sus transformaciones a consecuencia de los cambios sociales pueden ser regresivas por lo que a ese concepto evolutivo se refiere. La actual vuelta a los Estados despóticos y a procedimientos de gobierno típicos de la Edad Media, entre ellos la infamia denominada "guerra total", muestra que las mutaciones en las formas pueden contrariar las líneas evolutivas directrices. Asimismo ocurre en las formas musicales; pero los dos mil años de Música que llenan el período denominado Era Cristiana están presididos por un principio universal, causa de la interna evolución de esta Música y de sus manifestaciones aparentes, a saber: el principio de la simultaneidad armónico-rítmica que acarrea consigo el sentimiento de la Tonalidad, el cual consiste en la interdependencia de unos sonidos con los demás que integran un sistema (un tono, enunciado por su "escala") y su supeditación en la estructura rítmica a ciertos sonidos jerárquicos. Subordinación puramente melódica en un principio, como era el caso de los "modos" antiguos con su predominio de determinadas notas, y posteriormente en un sentido, armónico, esto es: la sustitución de esos simples sonidos por conglomerados "consonantes", o sea, que tienen un sentido común y recíproco.

La Música, concebida como función social, es inalienable a toda organización humana, a toda agrupación socializada. Pero, en cada caso, sus maneras de producirse van íntimamente ligadas al concepto general en la época de lo suntuario. Lo suntuario en el inicio de la sociedad humana parece radicado en la magia, más tarde en la religión; luego, en las *cortes* señoriales; después es *sociedad burguesa;* en seguida se infiltra, en el siglo XIX, de conceptos técnicos y culturales.[2]

Desde el punto de vista de su función social, las grandes épocas de la Música son estas que quedan mencionadas. La técnica musical más compleja estaba de tal modo ligada a la vida social en Grecia, que ese Estado altamente militarizado dictaminaba acerca de la conveniencia o perjuicio en la utilización de determinados "modos" e intervenía en el empleo, o no, de refinamientos de entonación que hoy nos son incomprensibles para nuestras costumbres acústicas. Minuciosidades de matiz, como las divisiones interiores del tetracordio y las diferencias entre el tetracorde * normal o *tendido* (syntonion) y el tetracorde *suavizado* (málakon) escapan enteramente a nuestra percepción acústica, tanto como las diferentes especies de tetracordios cromáticos y enarmónicos, ya en desuso, en su mayoría, en tiempos de Ptolomeo y en los cuales se encuentran, como en el tetracorde diatónico de

* Empleo indiferentemente los vocablos "tetracorde" y "tetracordio" como sinónimos.

Eratóstenes, relaciones de 256/243 de tono, o como en el tetracordio cromático de Archytas, relaciones al 243/224, según el estudio de Th. Reinach sobre la Música griega (p. 20). Aunque los musicógrafos actuales hayan logrado reconstruir hipotéticamente fragmentos de música griega y los hayan llevado a la impresión musical, el intento es en gran parte imaginario, ya que está fundado en nuestro concepto moderno de la Música, que sirve, evidentemente, de guía a los investigadores. Ni la simple entonación de los sonidos nos es conocida en esas músicas. La vida que pudiese haber en ellas se ha evaporado para siempre, y las conjeturas que los musicógrafos más ilustres hacen, movidos por su afán de cultura, han de ser tomadas mejor como especulaciones de elevado propósito científico, que como realidades capaces de ser llevadas a la conciencia del gran público de auditores.

Conocemos, en efecto, gracias a los esfuerzos de los musicólogos, algunos fragmentos de música griega, pertenecientes a su época de mayor esplendor hasta la de su decadencia; pero ¿es que pueden darnos una idea, aun remota, de una música por tal manera importante en los ritos con que honraban a sus dioses, que la menor infracción a los convencionalismos en que se basaba era considerada como herejía punible? Se sabe [3] qué papel más importante jugaba la música en la Antigüedad de las culturas mesopotámicas, en las del Oriente anterior, en la Grecia primitiva y clásica. Importancia social que hacía decir a un personaje de los *Diálogos* de Platón que "el estilo musical no cambia nunca sin que los principios constitucionales del Estado no se modifiquen en consecuencia". Mayor convicción en el papel que el arte de la Música desempeña en una sociedad no se encontraría en ninguna otra época; de manera que no es de extrañar la minuciosa legislación de los griegos respecto a la enseñanza musical de los jóvenes, los "modos" melódicos y rítmicos que le convenían y cuáles eran perjudiciales, etc. Ideas, éstas, acerca de las virtudes intrínsecas a los "modos" que derivan de las fórmulas con que se construían los encantamientos primitivos y que, al estar integradas por grupos determinados de sonidos, hicieron decir a los griegos, que las recibían de diferentes regiones: "al modo de Frigia", o al de Lidia, o al de los dorios, mas no precisamente en un sentido de "gama", sentido didáctico que vino más tarde con la extraordinaria capacidad de teorización de los griegos.

En parte por conocerse suficientemente bien la reglamentación modal en la formación de melodías, tanto como sus "pies" métricos, en parte por haberse llegado a traducir con suficiente certidumbre la notación griega, que se componía de letras del alfabeto superpuestas a las de la poesía, según ciertas maneras y procedimientos, han logrado los musicólogos especialistas reunir hasta siete fragmentos de música helénica, alguno de los cuales se remonta a su época de esplendor, en el siglo V a. J. C., mientras que

otros llegan hasta entrada la Era actual, lo cual nos hace conocer las fuentes donde bebió el primitivo canto cristiano: fuentes, unas, que brotan en el Oriente hebreo, y otras, en la decadente paganía grecorromana.

De una manera más o menos mítica, confundiendo en los casos más atrasados en el orden del tiempo simples nombres de personas con épocas enteras, en las cuales esos nombres debieron designar a individuos sobresalientes, o bien a personalidades poco menos que mitológicas, es posible establecer una especie de cronología de la música griega precristiana, o mejor dicho, una especie de sucesión de los géneros de más decisiva importancia social a través de los cuales el arte de la Música, tal como nosotros lo entendemos, fué plasmándose en sus dos formas, dramática y lírica, tras de los ritos en honor de Dionysos, de los que nació el teatro, y de los juegos en honor de Apolo, en los que más claramente fué definiéndose el concepto de música instrumental.

Según eso, podríamos establecer una relación somera de los hechos principales de la música griega, ya que hay algunos testimonios, que vamos a enumerar en seguida, de músicas pertenecientes a distintas etapas de su evolución. En el segundo milenio a. J. C., que corresponde cronológicamente con el Imperio nuevo en Egipto y con el Imperio Asirio, aparecen ya algunos hechos significativos para la poesía griega y la música que le era solidaria. Este período corresponde estrictamente al apogeo de la cultura siria, que continúa varios siglos después, mientras que Grecia comienza a tomar forma en lo que se considera como un período arcaico, coincidiendo, éste, con el período de los Reyes bíblicos, mientras que aquél, en el segundo milenario a. J. C., transcurre en la época de los Jueces y los Patriarcas; es decir, que si los libros de Moisés con que se abre el Viejo Testamento fueron recopilados poco menos de mil años a. J. C., ya varios siglos antes, hacia el año 1400, Olen inventaba el metro hexámetro en que están escritos los poemas homéricos. Fué este personaje legendario, Olen, quien al parecer instituyó el culto musical a Apolo en Delfos y el autor más antiguo conocido (siquiera sea de nombre) de himnos apolíneos. Poco más tarde se instauran en Delfos los "concursos" o "agonos", que era la forma netamente democrática que revestían esos "juegos" apolíneos. Dos cretenses, Crisotemis y su hijo Filamón, organizaron esos juegos, compusieron himnos citaréticos, o sea para ser cantados al son de la cítara, el instrumento apolíneo por excelencia, y fueron coronados como vencedores en concursos de esa índole.

Gran número de cantos populares de esa época remota se atribuyen a Linos, inventor de la lira de tres cuerdas y autor de música para el "treno", o sea de carácter plañidero, o de endechas; pero ya un hijo de Filamón, Tamyris, compuso música para la lira sin concurrencia de la voz, género en el cual se hizo célebre su discípulo Himeneo, al cual, sin embargo, se debe otro

tipo de canciones en honor de los recién casados que aún se practican en pueblos de las regiones españolas de la Vieja Castilla y León...

Fué un hijo de Linos, llamado Piero o Pierus, quien llevó a Grecia desde Tracia el culto a las Musas. Un nieto de Piero es famoso entre todos los músicos helénicos: Orfeo, natural de Tracia, a quien se atribuye la invención de la lira con caparazón de tortuga o "chelis" (de donde viene "quelonio", que es el género natural de estos galápagos), instrumento denominado aún en la Edad Media como *testudo* y cuya procedencia nórdica (para esa época) se especificaba denominándola *gallo-germánica.*

Entre los años comprendidos desde el 1200 al 800, o sea entre los siglos XIII al IX, se va estructurando la epopeya. Los poemas de Homero y Hesíodo fueron cantados, o más bien recitados, con acompañamiento de lira o cítara, como las *chansons de geste* francesas de la Baja Edad Media, los cantares épicos españoles del siglo XII y los "romances" que desde el siglo XIII se cantan en España a imitación de este modelo. Haré notar de paso que la vinculación de esa poesía plural, colectiva, popular, con el idioma vulgar en que se recita es tan grande, que ella, la poesía de ese género y el idioma en que nacen, llevan solidariamente en Francia como en España el mismo nombre: romance.*

Dos hechos importantes ocurren en el transcurso del siglo IX. Uno es la introducción en Grecia del "modo" frigio (de *Re* a *re*) por el músico de ese país Hyagnis. Fué él quien fijó el sistema diatónico del "aulos", el instrumento que va invariablemente unido a la música coral en el ditirambo dionisíaco y que, considerado hasta hace poco como una flauta, se ha identificado de un modo inequívoco con el óboe. Marsyas, hijo de Hyagnis, fué un auletista de la más alta categoría, que desarrolló notablemente la técnica de ese instrumento y quizá también la de la sambuca o flauta lisa. Tan notable era, que el propio Apolo accedió a contender en singular concurso con Marsyas. Naturalmente, Apolo salió triunfante; pero el triunfo de los dioses, por lo menos de los dioses antiguos, no iba seguido de la piedad ni de la gracia. Apolo, crítico de Marsyas, no se contentó con menos de despellejarle, según la fábula pretende.

A su vez, Marsyas tuvo un hijo de la más alta celebridad: Olimpo, nacido en Frigia, como toda esa familia, ya dentro del siglo VIII, justamente el año 788 a. J. C. Olimpo introduce en Grecia el modo lidio *(Do-do)* y crea el "nomos", o sea el tipo melódico fijo de la música aulética.

* *Vid.* MENÉNDEZ PIDAL: *Estudios literarios* ("La 'Crónica General de España' de Alfonso el Sabio"). El conde Guillermo de Poitiers, en el siglo XI, empleaba ya *romans* en el sentido de lengua vulgar frente al *latí.* Los *romans* franceses, en versos asonantes, dejaron de ser cantados en el siglo XII, según L. GAUTIER: *Les Epopées françaises* (t. I, cap. 8).

Terpandro, uno de los nombres más famosos de la música griega, fué coetáneo de Olimpo. Es quien introduce en Grecia la escala eólia y quien fija en Esparta el "nomos" citarético.

En el siglo VII progresa considerablemente la poesía lírica. Se inventan nuevos metros y nuevos ritmos. Calino compone un tipo musical muy apreciado: la elegía, forma musical más trabajada que la primitiva endecha o treno. Es Arquíloco quien da semejante impulso a la música dramática, mezclando en su contextura los metros dobles y triples, mezcla que todavía se consideraría punible en los géneros líricos hasta dos siglos después.

Con Alcman alcanza la música coral en Esparta un gran desarrollo. Pero Alcman no se limitó como Tirteo, su contemporáneo, a componer danzas y coros para los muchachos *(gimnopedias)* o marchas para las muchachas vírgenes *(parthenias)*, sino que Alcman intervino activamente en las fiestas apolíneas componiendo música para los instrumentos. Tirteo unió ya las tres voces de niños, mujeres y hombres en sus coros, seguramente unisonales u octaviados, como las consonancias del "magadis", especie de cítara con cuerdas en octavas.* Tras de ellos se destaca Estesícoro, como compositor de una especie de cantatas corales, mientras que se atribuye a Arión el estilo ditirámbico, lo cual debe de querer significar la codificación o estilización de esa música litúrgica dedicada a Dionysos.

Thaletas de Creta descuella en el siglo VI en el estilo aulético de canto acompañado por este instrumento, mientras que Sácadas, por la misma época, da forma a la música aulética dedicada a Apolo en los "juegos píticos" conforme Arión lo había hecho en el ditirambo. Era el momento en que los filósofos griegos prestaban su mayor atención al papel social de la música en el Estado, y, correlativamente, se preocupaban de organizarla, de estructurar su materia. Así nace esa portentosa ciencia de la música griega de la cual Pitágoras, en el siglo VI, sentó las bases teóricas.

Fuera del continente, en la isla famosa de Lesbos, Alceo y la poetisa Safo daban cima a formas poéticas del más alto valor, siempre conjuntamente con su doblaje musical indispensable. A su vez, Anacreonte, al crear otro tipo de forma, se acompaña sus cantos, no con la lira ni con la cítara, sino con el imponente "magadis" de veinte cuerdas. El acompañamiento instrumental gana, pues, considerable amplitud, y Lasos de Hermione se destaca en este menester; no sin hacerse famoso, además, por sus investigaciones puramente acústicas, siendo él quien observa por primera vez la naturaleza vibratoria del sonido. Píndaro, en sus cantos llamados "idilios", que quiere decir "cuadritos", enriquece el sentido instrumental del acompañamiento, y a la lira tradicional añade el aulos, propio a la música coral.

* Véase II Parte, cap. I.

Un poco más viejo que él, Simónides entusiasma a las gentes —entre los años centrales del siglo VI a los mismos, aproximadamente, del V— con la belleza de sus melodías. Estamos ya en presencia de un arte personal, de un arte donde la invención toma caracteres estéticos definidos. Simónides, cuya música se estimaba como suave, lefítica, *dulcorans*, fué llamado el *melicertes*, el melífico o, como más tarde se dijo peyorativamente, el "melifluo", el que fluye en raudales de miel.

Es esa una época que los griegos consideran como pura decadencia, degeneración, perversión, o poco menos, de la severa música anterior a los grandes trágicos: Esquilo, Sófocles y Eurípides. En la comedia de Aristófanes se escuchan ya músicas burlescas, parodias de personas y animales.* Melanípedes fué el modernista del momento al que se acusaba de corromper el gusto. Phrynis se permitió licencias inconcebibles en lo instrumental, mezclando diversos modos melódicos y diversos ritmos dentro de una composición citaródica. Timoteo cae en el pecado de "divismo", aunque no fuese él el primero... A través de todos esos nombres ilustres y desconocidos la música griega va plasmándose en formas que tienen para nosotros, para nuestros conceptos estéticos, un sentido más comprensible que el puramente mágico, litúrgico, de la música dionisíaca y apolínea de los tiempos primitivos...

¿Cómo podremos reconocerla? Veamos cuáles son las reliquias de todo ese arte que durante quince siglos se desarrolló con magnífico esplendor en una cuenca geográfica tan limitada, para desvanecerse enteramente al llegar el nuevo modo de concebir la vida introducido por el auge de las ideas religiosas traídas del vecino Oriente; ideas que iban seguidas de prácticas musicales en buena parte afines con las de la paganía grecorromana, iniciándose un proceso de selección que es el gran asunto de los largos siglos medievales.

El movimiento "humanista" que comenzó en Italia en la época del Renacimiento no podía contentarse con volver a encontrar la literatura clásica, la poesía lírica y el drama de la antigüedad helénica y de sus inmediatos antecesores romanos, sin hallar, al mismo tiempo, la música que nació simultáneamente con esa poesía. Mas este empeño no era fácil: la paleografía musical apenas había hecho entonces sino iniciarse vagamente. Así y todo, Vincenzo Galilei (c. 1533-1591), músico y erudito de sumos méritos, el padre del famoso astrónomo, y que es la figura más alta de los diletantes —entre músicos, poetas y filósofos— que se reunían en Florencia en la casa del conde

* La presencia de algunos animales en las comedias de Aristófanes no se debe a capricho poético, sino a reminiscencias de orden religioso, referentes a las procesiones y danzas totémicas más antiguas. *Vid.* ALLARDYCE NICOLL: *Mask, Mimes and Miracles* (Londres, 1931, "Animal masks", pp. 30 *ss.*)

Bardi, "camerata" en donde se forjó la *Opera in musica* en los últimos años del siglo XVI, logró hallar tres fragmentos que se identificaron como Himnos (a la Musa, a Helios y a Némesis) de Mesomedes de Creta, músico que perteneció al siglo II de nuestra Era. Este documento es el que se halló más tempranamente, a la altura de 1581, pero no es el más antiguo.

Son varios los fragmentos de que hoy disponemos para darnos una idea, más bien técnica que estética, de la música helénica. El más remoto de todos ellos y el más discutido es el comienzo de la primera *Oda pítica* de Píndaro, que estaba destinada a los juegos apolíneos en la época de la plenitud del genio griego, en el siglo V a. J. C. Este fragmento es, por su parte, uno de los conocidos desde primera hora, pues ya fué publicado por el jesuíta Kircher en su *Musurgia Universalis* en el año 1650.*

Por orden de su mayor antigüedad siguen: un fragmento del *Oréstes* de Eurípides, que verosímilmente debe de pertenecer a esa época de florecimiento del genio griego; pero lo que se conserva es tan breve que apenas sirve sino para comprobar la formación melódica basada en el tetracorde, esto es, la mitad, superior o inferior, de una de las escalas modales.[4] Más elocuentes son los dos himnos a Apolo encontrados en Delfos en 1893 por una misión de arqueólogos franceses y traducidos por Teodoro Reinach, que es el autor del importante estudio sobre la técnica musical de los griegos antes aludido. Uno de esos himnos délficos ha sido transcrito por Reinach en colaboración con otros ingenios, e impresionado en disco gramofónico; mas el "arreglo" parece demasiado atrevido; sin embargo, a modo de "reconstrucción" de esa vieja música, en el sentido en que los arqueólogos "reconstruyen" imaginariamente templos y palacios basándose en los datos que las ruinas ofrecen, es útil conocer el himno en cuestión (Disco Victor, 20896), si bien el modo de interpretación es tan típico de una capilla católica que el himno délfico tiende a asemejarse, en su aspecto exterior, al del canto litúrgico de la Iglesia. El sistema coral es el antifónico, y T. Reinach ha creído oportuno interpretar el "aulos" con una flauta, no con un óboe.

Un poco posterior, y más exacta desde el punto de vista documental, es la canción descifrada en una inscripción funeraria descubierta en 1883 en la aldea de Tralles, en Asia Menor. Es, al parecer, una canción de tipo popular, un "skolion" ofrecido al muerto, cierto maestro de música llamado Seikilos, en aquellos banquetes funerarios de los cuales existe hoy alguna reminiscencia en determinados lugares de España. El suceso, y la inscrip-

* Un resumen de última hora acerca de las controversias sobre la *Oda Pítica* de Píndaro se encuentra en el *Musical Quarterly* de Nueva York, julio de 1940. Otto GOMBOSI: *The Melody of Pindar's "Golden Lyre"*, donde se reproduce la página aludida de la *Musurgia Universalis* de KIRCHER.

ción que le siguió inmediatamente, datan del siglo I de la Era Cristiana. El dolor de la vida, el tono elegíaco no solamente motivado por la desaparición del amigo querido, un tono melancólico y desengañado que se diría netamente cristiano ya (y que estaba anunciado en algunos libros bíblicos) inspira el texto de la cuarteta:

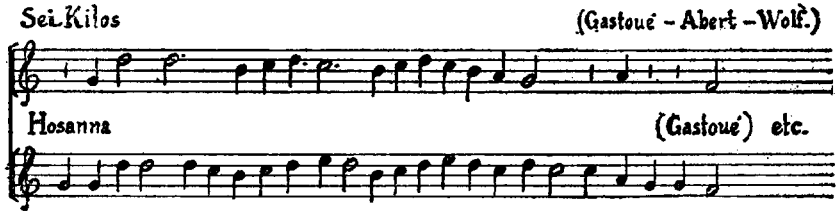
Que el sol de la Vida te sonría,
Lejos de ti las penas y tristezas:
tan cortas, todas, en nuestro paso terrenal
que los brazos de la Muerte esperan para llevarnos a la tumba.

Ese paso transitorio por la vida, y la esperanza en otra más sonriente. lejos de este valle de lágrimas, no son tonos al viejo estilo, pero la fecha adjudicada al "skolion" de Seikilos no debe inducir a errores de interpretación psicología o poética. No se olvide que nuestra nomenclatura, que divide la historia en dos grandes períodos de tiempo, uno que cuenta los años y los siglos por orden de numeración creciente, y el otro al revés, a contrapelo del tiempo, es una invención moderna. En tiempos de Seikilos, nadie se daba cuenta de que una nueva "era" había comenzado... para los historiadores muy *a posteriori*. Las costumbres paganas continuaban vigentes; la vida era la misma que en los tiempos anteriores; apenas se advertía que un cambio profundo estaba preparándose en el seno de la sociedad. Esos primeros siglos de la Era cristiana son aún netamente tiempos de la paganía grecorromana en su extrema decadencia, y lo cristiano, es decir, el nuevo modo de concebir la vida que iba infiltrándose en aquella civilización periclitante, no se advertía aún con evidencia.[5] La canción ofrecida a Seikilos es un eco tardío del treno o endecha. Un giro repetido es como el cuerpo melódico que sostiene la canción. El sistema tetracordal sigue observándose en ella, mas el tetracorde no es el primero de la escala modal, como en la Oda de Píndaro antes aludida, sino que se halla al medio de la escala, así como el semitono dentro del tetracorde.*

La expresión que pueda encontrarse en esta canción proviene del juego de ese semitono: pues bien, esa melodía se encuentra variada ornamentalmente en una antífona gregoriana del Domingo de Ramos: "Hosanna, filio

* La canción de Seikilos parece pertenecer al género de los "skolion", "escólias" o "ascólias", como los de Alceo. En tiempos de Terpandro se cantaban quizá en ronda, en estrofas diferentes con una misma música, lo cual hacía a esta pequeña forma adecuada para las reuniones como banquetes rituales, cantos de endechas, etc. (GÉROLD: *Histoire de la Musique, des Origines à la fin du XIVe. siècle*, París, 1936, p. 100). También parece que haya dado lugar a un tipo de estribillo popular que los muchachos cantaban por turno conforme saltaban unos sobre otros o sobre odres engrasadas.

David", reproducida por A. Gastoué en su libro *L'Eglise et la Musique,** en la cual el giro *re-si-do-re-do* del "skolion" aparece ampliado *re-do-si-do-re-mi-re* que se encuentra tan frecuentemente en la canción popular española. Giros, éstos, y el de la antífona gregoriana, cuya probable fecha de nacimiento puede, pues, remontarse a los orígenes paganos del epitafio de Seikilos y a la tierra oriental que cobijó sus restos.



La canción de Seikilos pertenece, según se dice, al siglo I. Al segundo se adscriben los tres Himnos de Mesomedes de Creta, descubiertos por Vincenzo Galilei, uno de ellos, el Himno a Helios, impresionado a continuación de aquélla en el primer disco de la colección *Dos Mil Años de Música,* está escrito en el modo mixolidio, que los griegos adjudicaban al Sol o Helios o, mejor dicho, a Apolo considerado como dios solar. El tetracorde inferior de ese modo *la-sol-fa-mi* (denominado *frigio* en la época medieval), constituye una de las cadencias más típicas de la música popular española, cadencia que se encuentra en las más antiguas canciones de Castilla la Vieja y que luego se hizo popularísima en Andalucía, sobre todo como cadencia de guitarra.

En el Himno de Mesomedes la música acompaña a un canto procesional, severamente rítmico. El juego tetracordal no se hace en él sobre la sucesión inferior *la-sol-fa-mi,* sino sobre un tetracorde interior, *re-do-si bemol-la,* integrado por los mismos intervalos, pero que cuando ascienden a la tónica presentan la sucesión *si bemol-do-re-mi natural,* esto es, un tritono, el intervalo reiteradamente prohibido en la música de los siglos medios como un *diabolus in musica* y cuya prohibición ha durado hasta que los tratadistas más recientes de la Armonía, que daban prudentes consejos para tomar a ese diablejo por los cuernos.

De esta misma época es un "peán" a Apolo, escrito en un papiro, que se conserva en Berlín; a lo menos, lo es el papiro, ya que el peán pudiera ser tradicional.

La notación alfabética griega aplicada a la música de la Iglesia cristiana aparece todavía en el siglo III en un papiro encontrado en el pueblecillo de

* París, 1936, p. 22.

Oxyrhincos, en Egipto: el valor de este documento es grande, sobre todo desde el punto de vista de los entronques de la primera música cristiana con sus antecedentes paganos, por una parte, mientras que los que la enlazan con la música de la Sinagoga constituirán el tema del capítulo siguiente.[6]

NOTAS

[1] Tarea hecha fácil hoy por medio de los discos gramofónicos. Una relación de los principales relativos a música histórica se encontrará al final de cada capítulo.

[2] *Vid.* mi libro *Música y sociedad en el siglo xx*, pp. 174-177. México, 1939.

[3] *Vid.* mi libro *Las grandes estructuras de la música* (Introducción al estudio de las formas), México, 1940.

[4] Quizá pertenezcan a este momento los brevísimos fragmentos para cítara procedentes de un tratado anónimo que Gevaert pensaba ser una especie de *método* para ese instrumento. (*Vid.* SACHS: *La música en la Antigüedad*, p. 119 (Barcelona, 1927), donde se encontrarán asimismo los anteriores fragmentos.

[5] Imágenes decorativas paganas se mezclaban con las cristianas en los frescos de las catacumbas y en los objetos de arte menor. *Vid.* J. PIJOAN: "Early Christian Art in the West", en *An Outline History of Art* (Chicago, 1938), vol. II.

[6] Discos gramofónicos relativos a este capítulo: El llamado "Himno de Apolo", transcrito por Théodore Reinach, se encuentra grabado en traducción inglesa por F. Abdy Willians en el disco nº 20896-A de la editorial Victor (Palestrina Choir). (Coro mixto, con flauta.)

El "lied" de Seikilos se encuentra en el disco primero de la colección *Dos Mil años de Música*, dirigida por Curt Sachs. El texto musical se encuentra en A. SCHERING: *Geschichte der Musik in Beispielen* (Leipzig, 1931), p. 1, y Johannes WOLF: *Historia de la Música* (Barcelona, 1934), p. 23. Este "skolion" y un Himno Délfico a Apolo en H. ABERT: *"Antike"*, en el *Handbuch der Musikgeschichte*, de Guido ADLER (2ª ed., Berlín, 1929), pp. 63-66.

Véase también, para estos y otros fragmentos mencionados en el texto, C. SACHS: "Der Musik der Antike", en el *Handbuch der Musikwissenschaft*, de E. BÜCKEN (Postdam, 1929) y *La Música en la Antigüedad*, del mismo (Barcelona, 1927).

CAPITULO II

Los primeros cristianos en Roma. Orígenes inmediatos de sus prácticas musicales. Cultura musical de los israelitas. Su antigüedad. La música en el Templo de Jerusalén. La cantilación de los textos bíblicos. El canto en la Sinagoga. Signos gráficos en la Biblia hebraica. Influencias árabes en la música hebrea posterior. Influencias nórdicas durante la Edad Media. Cantos populares en la Biblia. Primeras influencias griegas. Influencias posteriores en los distintos países de Europa. Música en la Sinagoga actual. Música vocal e idioma. Prosodia del idioma hebreo, griego, árabe y latino. Principio de la "cantidad" y del "acento". Paralelismo entre melodías sinagogales y de la Iglesia cristiana.

NACIDA EN ASIA Menor, la doctrina del arameo Jesús se extiende por la cuenca mediterránea, en primer término (primero para la sociedad que va a llevar después el nombre de cristiana) entre gentes de habla griega. El nombre por el que se conocerá en seguida a su fundador, Cristo, es un vocablo griego que significa "el ungido". El título de los libros en que esta religión se funda, la Biblia, los Evangelios y las Epístolas, son sustantivos griegos; asímismo el de "iglesia", que estrictamente significa "pueblo"; y nombres griegos son los de sus ritos primitivos: la Eucaristía, la Epifanía o aparición y los "ágapes"; el bautismo (de *bautos,* sumergir), tanto como las denominaciones de sus primeros funcionarios: "presbíteros", los más viejos; "episcopos" o vigilantes (superveedores o supervisores, se traduciría hoy exactamente); los "diáconos", que mostraban las imágenes y eran los distribuidores de las limosnas (*elemosine*); el "acólito", el criado. Ellos integrarán pronto después las jerarquías eclesiásticas o "clero" (gr. *klerós),* mientras que el resto de fieles llevará el nombre de "laicos" (gr. *laikós).* La traducción del Antiguo Testamento al griego introduce modificaciones típicas en el significado pristino hebreo, como en "ángeles" y "demonios", mientras que el cristianismo griego conservado en tierras de este lenguaje, o bien de lengua latina (que mantiene los vocablos anteriores), apenas conserva algunos términos hebreos, y éstos, solamente los empleados en la liturgia.[1]

Un hecho característico de todos los ritos litúrgicos consiste en la repetición mágica de un nombre, en su invocación. Como en otros casos, el nombre propio de la divinidad no puede pronunciarse por el vulgar de la gente, de la misma manera que el dios jamás les presentará su rostro. Los

hebreos designaban al dios bíblico bajo el anagrama de cuatro consonantes: J. H. W. H., que representaban al dios Jehová (Jahwéh), pero su invocación se hacía bajo el nombre de Señor, *Adon* en hebreo, o *Kyrios* en griego, esta vez en una sucesión que constituirá una de las formas más antiguas de la liturgia.

Solidariamente a la invocación de la divinidad, los fieles se extienden en alabanzas. Estas afectan la forma de versículos métricos, es decir, una forma poética cuya declamación se hace elevando la entonación de voz y modulándola en una cantinela. De un modo semejante a la declamación helénica, los hebreos acompañaban sus cánticos de alabanza con el instrumento traducido por salterio (de *psallein*, pulsar las cuerdas de un instrumento), nombre extendido al conjunto de pequeñas composiciones poéticas denominadas por esa razón "salmos", y al modo de declamarlas cantilénicamente, "salmodia". Los primeros cristianos en el Lacio fueron griegos que, como es natural, basaban sus prácticas artísticas en lo establecido en aquel país. Otros eran judíos convertidos que vivían en Roma.[2] Todos estos primeros fieles, al seguir la tradición en donde las costumbres musicales derivaban de las griegas sin apenas modificaciones, se encontraban al celebrar sus reuniones litúrgicas con las siguientes circunstancias: Por lo que se refiere al idioma: *1*, textos hebreos, que eran ya prácticamente ininteligibles tanto a los judíos de Roma que aún conservaban su religión tradicional y concurrían a la Sinagoga, como a los que recientemente habían adoptado el cristianismo; *2*, textos griegos, traducción de los originales hebreos; *3*, un impulso cada vez más extendido de transformación del latín clásico en una lengua popular, ya predominante en el siglo III, y en la cual el principio clásico de la versificación, que consistía en la cantidad silábica, se convierte en sucesión de sílabas acentuadas y sílabas no acentuadas, es decir, un auge creciente de la rítmica y una subordinación de la métrica.*

Por lo que se refiere a las prácticas musicales: *1*, cánticos de invocación y alabanzas a la divinidad, que procedían de la Sinagoga oriental, y que la Sinagoga romana practicaba a su vez; *2*, innovaciones introducidas por los cristianos latinos. Los primeros consistían en la adopción de la salmodia fundada sobre el acento tónico de las sílabas, y del canto "antifonal", en el

* Sobre la versificación en las lenguas romances y la sustitución del principio métrico por el rítmico, véase el *Estudio sobre las Cantigas de Don Alfonso el Sabio*, por el Marqués de VALMAR (Madrid, 1897, cap. VII). Esta desaparición de la cantidad ocurre no solamente en el latín de los primeros cristianos, sino en el griego coetáneo que, después de las expediciones de Alejandro (siglo IV a. J. C.), fué tomando caracteres dialectales, asimilándose influencias procedentes del Oriente. Así se forma la *koiné*, que es el lenguaje griego popular de Bizancio, en el cual la cantidad estaba reemplazada por la acentuación. Véase Egon WELLESZ: *Música Bizantina* (Barcelona, 1930), p. 54. *Vid.* también Fr. HANSSEN: *Zur lateinische und Romanische Metrik* (Valparaíso, 1901).

cual un cantor entona la melodía del salmo y el conjunto de fieles le responde detrás de cada versículo o fragmento de él, terminándolo, o bien añadiéndole breves fórmulas de aclamación o imploración. Este sistema de canto, de la mayor antigüedad, llegó a Roma a través de la Sinagoga, y a Bizancio, en el siglo IV, a través de Siria, conservándose en la actualidad en todos esos ritos.

Lo que se puede considerar como fidedigno entre los testimonios que nos han llegado respecto de la rama musical hebrea que ejerce su acción de presencia en la de las primeras gentes de la Nueva Era, es más elocuente que los escasos y discutidos testimonios documentales de la música helénica. Son los cantos practicados desde tiempos tan remotos como los anteriores, en el Templo israelita, los cuales, por diversas razones, pero principalmente por el espíritu altamente conservador de esa raza, han persistido tenazmente a través de los tiempos, no sin contaminaciones a las que haremos referencia, pero no, tampoco, de una manera que haya desfigurado radicalmente los primitivos cantos. Lo que nos importa aquí consiste en el hecho de que, cualquiera que sea el origen del canto sinagogal al aproximarse a la época cristiana, es posible mostrar el entronque de esta música cristiana primitiva con la hebrea de su tiempo, la cual, según veremos en seguida, iba a sufrir modificaciones graves desde la destrucción del templo de Jerusalén por Tito, en el siglo I, es decir, en los momentos precisos en que se estaba elaborando la organización musical de la Iglesia.[3] Diversas influencias alcanzaron por igual a la música religiosa hebrea en decadencia y a la cristiana en formación y, tiempo adelante, la fuerza que esta última fué adquiriendo, y su propagación, alcanzaron a su vez a la música sinagogal. Hay, pues, entre ambas una influencia inicial ejercida en el sentido oriente-occidente, y después, la influencia de retorno.[4]

La importancia de la cultura musical de los israelitas se nos alcanza desde los primeros libros de Moisés, cuya recopilación data de unos mil años escasos a. J. C.[5] Esta cultura musical hebrea estaba íntimamente relacionada con la de las culturas egipcia y mesopotámicas: Babilonia, Asiria, Siria y Palestina.[6] Diversos detalles lo hacen apreciar, de los cuales es el primero el canto alternativo con que Miriam, hermana del gran sacerdote Aaron, dirige los coros en acción de gracias a Jehová por haber sacado de Egipto a su pueblo predilecto.

Semejante organización antifonal o responsorial del canto * supone un

* Según A. Gastoué (y así parece desprenderse del texto), fué Moisés mismo quien compuso el canto que la Iglesia utiliza el Sábado Santo *(Cantemus Domino)*. Miriam y las mujeres entonaban el estribillo acompañándolo con panderetas. Esto vendría a ser un canto *responsorial*, suponiendo que el estribillo consistiese en alguna palabra de júbilo o alabanza. De la lectura del texto bíblico (*Ex.*, cp. 15, 1-8 y 21) parece deducirse que

grado notablemente desarrollado de cultura musical, y es de notar que ha persistido a través de todos los tiempos hasta llegar a la Iglesia cristiana. Mas el hecho de que fuese Miriam quien llevase la dirección de la música muestra viva la tradición súmera y babilónica, pueblos en los cuales esas costumbres musicales estaban regidas por mujeres. El *Libro de los Jueces* (cp. 4 y 5) nos muestra los cantos de Deborah, profetisa que gobernaba la música cantada en Israel; y el hecho de que un hombre, danzando a solo —máxime despojándose de sus vestiduras, como David lo hizo delante del Arca de la Alianza, para testimoniar sus alegría por el traslado del Arca a Jerusalén— provocara el desprecio de las mujeres, indica que, hasta ese momento, los hombres intervenían poco en una tarea tradicionalmente femenina. Desde los tiempos de David y, sobre todo, desde Salomón,[7] constructor del templo en aquella ciudad, la organización musical más detallada y compleja aparece descrita en los Libros primero y segundo de las *Crónicas*, al paso que en el Libro de los *Salmos* vemos aparecer en toda su variedad y riqueza los instrumentos musicales empleados en el Templo y, fuera de él, en otras solemnidades oficiales o regocijos públicos.

Esta música de instrumentos de cuerdas, de madera, de metal y de percusión (es decir, de todos los géneros instrumentales, salvo el empleo del arco) acompañó el cántico de los Salmos cerca de diez siglos a. J. C. La nueva religión, la cristiana, que reconoce por base esos antecedentes, se entronca ideológicamente con ellos y no con el teatro dionisíaco ni el lirismo apolíneo, aun cuando guarde algunas prácticas y reminiscencias paganas;* pero es menester no olvidarse de que entre los primeros cristianos había considerable número de griegos instalados en Roma, los cuales, forzosamente, se basaban en las costumbres sociales y la alta mentalidad teórica de la paganía: la fusión de ambas ramas tradicionales servirá de área de cimentación a la nueva época.

En los primeros tiempos del Templo, su música estaba encomendada a los Levitas músicos, acompañados por instrumentistas "oficiales", todos ellos bajo la dirección sacerdotal. La intervención del pueblo en el canto

Miriam y las mujeres respondían literalmente a cada verso de Moisés y los hijos de Israel. Esto daría un canto *antifonal*.

Sobre los cánticos de la Biblia y su manera de ejecución, véase Th. GÉROLD: *Histoire de la Musique des Origines à la fin du xiv siècle* (París, 1936, cap. II).

Un ejemplo claro del canto responsorial en los primeros tiempos cristianos se encuentra en el *Apocalipsis* (años 80-95 de J. C.), cap. XIX.

* Las coincidencias del mito cristiano con los helénicos ha sido detallada por Arnold J. TOYNBEE: *A Study of History* (Oxford Un. Press, 1934-39), Anexo II al vol. VI, parte Vc., "The Legend of Herakles". Sobre la conexión del Sacrificio de la Misa con el teatro dionisíaco, véase mi libro *Las Grandes Estructuras de la Música*, México, 1940, partes I y II.

de los textos del Viejo Testamento no parece haber ocurrido hasta unos cinco siglos a. J. C., con Ezra el escriba (Esdras), es decir, por la época del apogeo de la cultura griega. Su manera de cantar los versículos sagrados, transmitida oralmente, formó las gases de la música sinagogal. Hechura característica de ella es el canto antifonal o responsorial en los Salmos de David, explícitamente mencionado por los primeros escritores sagrados judíos en el siglo II antes de nuestra Era. El levita, luego llamado "precentor", entonaba una parte del versículo y los fieles lo completaban, o bien el chantre cantaba todo el versículo y la congregación cantaba *yalal*, esto es, *aleluya*, en testimonio de exultación, o *amén*, adverbio hebreo transmitido con el anterior vocablo a las costumbres cristianas.

La dirección de estas masas vocales debió de hacerse según lo que era viejísima práctica en el Oriente anterior, esto es, indicándose las particularidades del canto merced a movimientos de las manos del levita o sacerdote que lo condujese, movimientos que siguen estrechamente las inflexiones de la voz, *cheironomía* ya conocida por los egipcios del Imperio antiguo, en el tercer milenario para arriba. De esos movimientos, estilizados en formas muy concretas, relativamente fáciles de ser representadas gráficamente, nace una especie de escritura musical (más tarde conocida por el nombre de *neumas* —*neuma*, signo, de *pneuma*, viento—, es decir, *espíritus* o *alientos*); signos convencionales que se escribían sobre las letras del texto hebreo y que eran entonados sobre las vocales respectivas en series sonoras o melismas más o menos desarrolladas, que en las dos palabras mencionadas se prolongan con profusión en el canto cristiano. Estos signos, que al decir de las principales autoridades fueron conocidos por las primeras comunidades cristianas, debieron de nacer alrededor del siglo mencionado, el siglo II a. J. C.; y merece consignarse el hecho de que la notación alfabética griega, encontrada en las piedras grabadas de Delfos, nace por esa misma fecha, entre el siglo III a. J. C., en sus comienzos, y mediados del II (pues que el texto alude a sucesos acaecidos entre los años 279 y 146).*

* Algunos autores piensan que los *taamin* (acento) y los *neginoth* (tono), signos de la cantilación hebraica, pudieron proceder de los acentos griegos, pero es de notar que los *taamin* no son iguales en todas las comunidades hebreas. Sobre el particular, véase A. GASTOUÉ: *Les origines du chant romain* (París, 1907); STAINER: *The Music of the Bible* (Londres, ed. 1914).

Para la notación griega, *vid.* Curt SACHS: *La música en la Antigüedad*, Barcelona, 1927, pp. 104-108. Más detalladamente, sobre los dos sistemas de notación vocal e instrumental, *vid.* los dos trabajos de este autor en el *Z. fuer M. W.* 1924. *Vid.* también Cecil TORR: "Greek Music", en el volumen de introducción a la *Oxford History of Music*. Estas notaciones continuaron hasta el siglo IV de nuestra Era.

Este intento de representar gráficamente los sonidos no proviene, sin embargo, de griegos ni hebreos, sino que es originario de las culturas mesopotámicas, algunos siglos antes, y se encuentra ya en un relieve babilónico con escrituras cuneiformes de sílabas súmeras que han sido interpretadas recientemente como representación de sonidos con un sentido notorio.[8]

A pesar de su antigüedad, los neumas hebreos no llegan a nuestra época sino en documentos que solamente datan del siglo IX de nuestra Era,* época en la que apenas comenzaban a aparecer asimismo los neumas en documentos de la Iglesia cristiana.** No podría, pues, asegurarse documentalmente la remota antigüedad de aquellos cantos si no fuese por otro hecho que ha sido aceptado por los especialistas y que consiste en las investigaciones hechas principalmente por el musicólogo israelita Abraham Idelsohn, según las cuales las comunidades judías de la región del Yemen, en la Arabia meridional, privadas de contacto con las del norte desde los tiempos de la destrucción del Templo de Jerusalén y sin contaminación con el canto de los árabes nómadas,*** guardan celosamente las prácticas musicales de aquella época, y en las cuales se han encontrado paralelismos notorios con los cantos supuestos como de la primitiva Iglesia cristiana, comparaciones extendidas a cantos igualmente vivos aún en la Georgia Transcaucásica, en Persia y otros lugares más al occidente.[9]

Después de aquel acontecimiento aciago para los judíos y de su dispersión por el mundo (muchos, sin embargo, permanecieron en su tierra de promisión), la música hebrea sufrió cambios profundos en su estructura melódica, en la formación de escalas, etc. Por un lado, la influencia griega y persa,**** y por otro el modo de cantar de los árabes,***** desfiguraron en los

* Hacia el año 820-50, en el MS del Museo Británico. Otro MS de la Biblioteca de Petrogrado está fechado en el año 906. A. FRIEDLANDER, en el Grove: *Hebrew Music. Vid.* también sus indicaciones sobre la similitud de signos diacríticos para la cantilación hebrea y la cristiana. Sobre la semejanza entre los siglos en la notación *ekfonética* bizantina (ss. VI-VIII) y los signos prosódicos griegos (en los *Evangelios,* ss. IV-VI), *vid.* Egon WELLESZ: *Op. cit.*, p. 58.

** Los especialistas en la liturgia mozárabe creen que ya existían neumas en este canto en las escuelas españolas (Toledo) desde el siglo VII. *Vid.* H. ANGLÉS: *El Codex musical de Las Huelgas,* Barcelona, 1931, p. 10. Los códices mozárabes más antiguos que se conocen son el de Toledo, del siglo IX, y el Antifonario de León, copiado a principios del siglo X de otro anterior, llamado del rey Wamba (672-80). Si la copia reprodujese aquel original en su notación neumática sería, por lo tanto, el monumento más antiguo de dicha notación (ROJO Y PRADO: *El canto mozárabe,* Barcelona, 1929).

*** Véase más adelante la nota referente a la recitación del Pentateuco, recogida en discos gramofónicos.

**** Sobre la *diáspora* judía, la influencia griega y la oración en la Sinagoga, *vid.* H. LIETZMANN: *Histoire de l'Eglise Ancienne,* París, 1936, vol. I, cap. VI.

***** Acerca del contacto entre hebreos y árabes y sus influencias recíprocas, *vid.*

siglos de la Edad Media la cantilación hebrea original, pero se estima que esos influjos se ejercieron en mucha menor medida en la música de la Sinagoga que en el canto popular y cotidiano, entendiéndose por música religiosa hebrea antigua tanto la vieja cantilación del texto bíblico como los cantos propiamente sinagogales; así el conocido por *Thal* o rogativa para la lluvia, uno de los más bellos y característicos, y el *Kaddish*, u oración en alabanza al Señor: "Bendito y santificado sea su Nombre." A este punto debe advertirse que, si bien la música del Templo antiguo, tras de David y Salomón, y después de Esdras, admitía el empleo de los instrumentos, en cambio, la Sinagoga propiamente dicha, o "casa de la oración" —en la que se ha visto el origen de las iglesias cristianas (reunión de la *grex, igreja*)—, no admitía más que la *cantillatio* del texto bíblico, las oraciones recitadas (eso quiere decir propiamente "oración", recitación, pues que la *oratio* latina estaba siempre "cantilada", o, como se entiende vulgarmente, "salmodiada"), el canto melismático sobre las vocales en los Salmos y las "aclamaciones" repetidas, que tuvieron después importancia especial en la música bizantina. Esta cantilación, de vago ritmo y de notas muy repetidas, está lejos ya de las primeras influencias egipcias y asirias ejercidas sobre los hebreos y que, como es propio de los pueblos primitivos, tuvo un acompañamiento rítmico, según se comprueba a la vista de muchos relieves y pinturas (o, actualmente, en la música de los pueblos de cultura primitiva). Mas es de notar que el principio de la cantilación, de ritmo vago y notas repetidas, que se encuentra en los pueblos orientales, es la base de las recitaciones rituales del Ramayana; constituye el modo de recitar las cantilenas en el culto de Confucio, y en los shintoistas del Japón forma largos y lentos melismas, en cierto modo comparable a los *aleluyas*.

Antes de pasar más adelante, no podría dejar sin mención una teoría de fecha reciente y que nos es de particular interés a los españoles, a saber: la que establece una gran semejanza entre la música árabe actual en las tribus nómadas o de escasa cultura en Siria y Palestina, y la más antigua música hebrea. Este contacto provendría de los tiempos posteriores a Tito y debió de establecer esa semejanza en un plano popular, no de prácticas cultas,* anteriormente a la entrada de los árabes en España, los cuales, gue-

A. GUILLAUME: "The influence of Judaism on Islam", en *The Legacy of Israel*, Oxford, 1927-28; *vid.* también, por lo que se refiere a la influencia general de Israel sobre el Cristianismo, el artículo de F. C. BURKITT en el mismo volumen.

* Sobre las melodías arábigo-españolas adoptadas por los judíos de España, *vid.* O. E. OESTERLEY: "The Music of the Hebrews", en *Oxford History of Music*, vol. de Introducción.

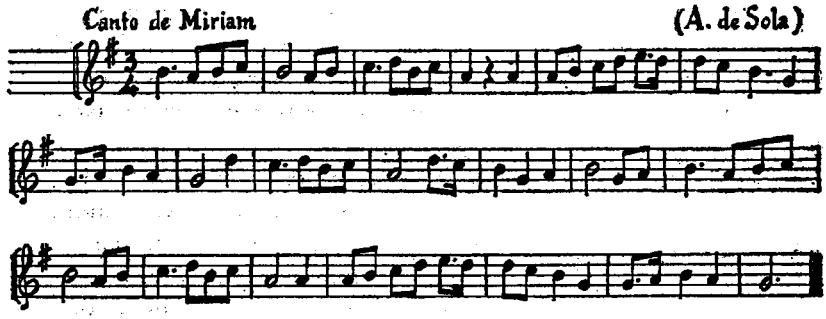
Vid. AMADOR DE LOS RÍOS, José: *Historia social, política y religiosa de los judíos de España y Portugal* (Madrid, 1875, tres vols.).

rreros y nómadas, apenas poseían una elemental cultura. Pero la música que pudieron traer consigo, en cantos tanto como en instrumentos del tipo laúd y de percusión, se encontraría, antes de su gran desarrollo en Bagdag y en Andalucía, con la de los judíos, ya establecidos en España antes del siglo I.[10] Existen hoy escritores que encuentran todavía en la música popular andaluza de nuestro tiempo una similitud notoria con cantos hebreos de la Sinagoga moderna, de procedencia sefardí, al paso que los de procedencia eskenazi acusan otro género de influencias nórdicas, desde los primeros siglos de la Edad Media.[11]

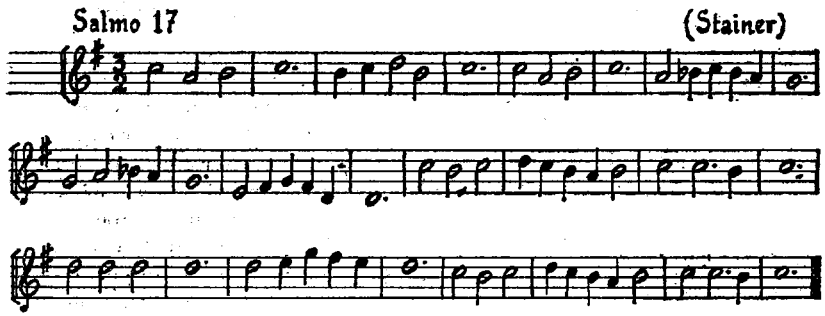
Algunos eruditos piensan que determinados cantos de la Biblia (Canto de Miriam, el de las mujeres en el cortejo de David, el del pueblo de Israel mencionado en el Libro de los *Números*, otros sobre vendimias y siembra de trigo) eran cantos de neta procedencia popular que fueron utilizados, con fines religiosos, antes de la destrucción del Templo, y quizá puede reconocerse alguna reliquia de tan viejos cantos en los breves diseños cantados hoy aún por beduínos y nómadas de la Arabia desértica; mas, examinada la música de los Salmos, parece como si, mejor que melodías, se hubiera tratado de grupos o diseños melódicos en determinado grupo escalístico (que los israelitas no conocieron inicialmente como tal, de la misma manera que la introducción de ciertos "modos" en Grecia debió de hacerse por medio de esas fórmulas, después examinadas desde el punto de vista teórico y ordenadas en escala).* Por lo que se refiere a la música sinagogal propiamente dicha, hay algunos autores, como Bezinger y Breslaur,[12] que niegan la posibilidad de su identificación con los cantos hebreos en el Templo y piensan que aquélla proviene de la influencia de otros pueblos; pero rabinos como De Sola [13] llegan a identificar alguna melodía de la Sinagoga con el mismísimo Canto de Miriam, el cual perduraría a través de los judíos españoles. Creo intere-

* La definición que el propio Idelsohn hace de los *modos*, extensiva a todas las organizaciones monódicas del Oriente, es la que fija mejor, a mi juicio, el hecho fundamental de los *modos, nomos, makhamats, ragas, patets*, etc., a saber: que su origen y su cualidad o *ethos* procede de determinadas fórmulas (probablemente de estirpe mágica), descompuestas en una sucesión por grados conjuntos, o *escala*. "Los modos —dice Idelsohn— están integrados por un cierto número de motivos (o sea, grupos melódicos breves). Hay motivos iniciales y terminales, motivos de carácter atractivo o disyuntivo. El compositor procede con la materia melódica que estos motivos de origen popular le proporcionan, a la manera de un patrón básico para sus creaciones. Sus composiciones no son sino arreglos y combinaciones de este número limitado de motivos. Su libertad de invención consiste en el adorno melismático o florido de los motivos o en los intercambios que haga entre los diferentes modos, como si fueran "modulaciones". Es conveniente retener esta idea de los *modos* y formaciones análogas porque implícitamente quedará aludida en el resto del presente libro. Sobre el particular he hecho las explicaciones oportunas en mi libro *La rosa de los vientos en la música europea*, México, 1940.

sante reproducirlo aquí en una versión en la que se reconoce que la melodía primitiva ha debido experimentar hondas modificaciones.

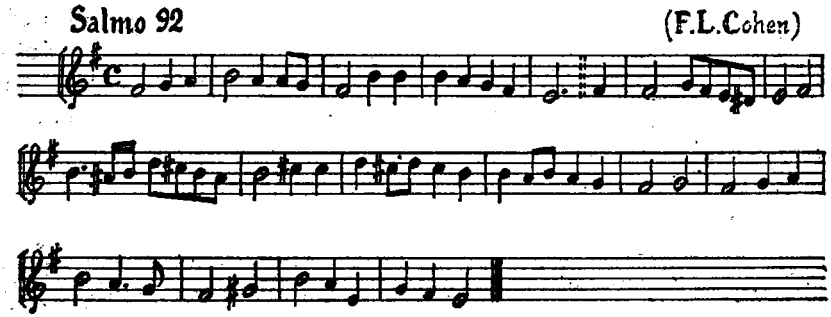


Stainer y Hadow creen en la existencia actual de cantos sinagogales procedentes del Templo. Véase éste, que habría sufrido, según Stainer, un ajuste métrico tras de la primitiva irregularidad de la cantilación salmódica, si bien tal suposición no es indispensable, pues que el proceso parece haber sido el contrario: una deformación prosódica, a fin de ajustar las palabras a las exigencias de la regularidad musical, cuya forma o sentido proviene, precisamente, de esa regularidad, pareja con la simetría en la primera ornamentación plástica.



F. L. Cohen, en una Memoria poco conocida, que data de 1888, ofrece un canto sefardí aplicado al Salmo 92, y que otros autores encuentran aplicado por judíos del norte, o eskenazis.

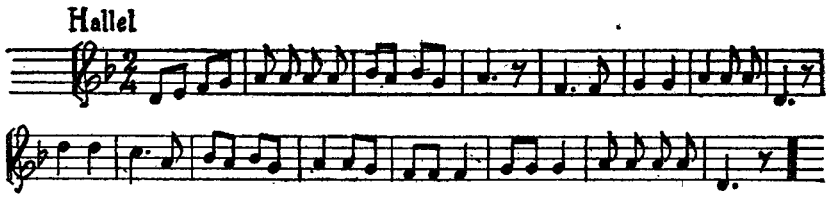
La longitud de estas melodías, en contraposición con la brevedad de las que se aplicaban a la primera mitad del versículo salmódico, hacen dudar de la veracidad de esas afirmaciones, así como el *ambitus* en que se mueven



y su trabajada confección. Sin embargo, como parece segura la antigüedad de sus modelos, puede pensarse que las supervivencias actuales no sean sino modificaciones hechas, a través del tiempo, de las primitivas fórmulas melódicas con que se entonaban los Salmos, algunas de las cuales, como el texto sagrado manifiesta, se cantaban sobre giros populares (cuya letra indica el comienzo del Salmo diciendo: *Al músico principal: sobre Neginoth,* o *sobre Nehiloth* o *sobre Gittith* o *sobre Muth-labben,* etc., o bien aún: *sobre Sonannim, para los hijos de Coré, Canción de amores*).* Un escritor del siglo I, como Joshua ben Hannaniah (Ananías), miembro del coro de los Levitas del Templo, dice que algunos músicos dedicados al servicio del Altar en el Templo hierosimilitano pasaban a la "casa de la oración" o Sinagoga, participando en ambos servicios, con lo que se puede entender que alguna de la música sinagogal tenía dicha procedencia; y cuando el acompañamiento instrumental cesó, tras de la destrucción del Templo en el año 70,[14] la música vocal de éste quedaría acogida en la Sinagoga. Las autoridades sacerdotales prohibieron cualquier género de música después de ese suceso. La prohibición continuaba, a lo menos literalmente, en la alta Edad Media, pero parece que no fué nunca atendida por el pueblo, lo cual permite pensar en una colaboración de éste, que paulatinamente desfiguraría en un nuevo sentido lo que pudiera haber de tradicional en aquella música. Uno de los primeros motivos de transformación está atestiguado por Flavio Josefo, quien dice que tras de aquella fecha, y reinando Herodes el grande, se introdujeron canciones griegas con acompañamiento instrumental entre los judíos.[15] Estos,

* El vocablo *Selah* que se encuentra al fin de algunos versículos, está interpretado por varios autores en el sentido de que es una indicación hecha al "músico principal" para que haga oír algún interludio instrumental.

con todo, mostraron horror ante tales contaminaciones, lo mismo que ocurría en la Iglesia cristiana; sin embargo, la presión del espíritu popular se ejerció constantemente y en algunos casos de una manera inconsciente. Tal práctica continuó hasta tiempos muy modernos. En los de la España musulmana era objeto de censura en escritores coetáneos; en Francia, el culto sinagogal adoptó melodías de los trovadores; en Turquía, en Portugal, en Polonia, en Inglaterra y Alemania, ocurrió incesantemente otro tanto: el carácter popular español de la siguiente melodía de *Hallel* (Salmo 117) entre los sefardíes, no deja lugar a dudas:



La melodía con que se canta la oración *Aelnu* ("Es nuestro deber") no es menos convincente, y por lo que se refiere a la influencia de los estilos orientales en Palestina, más o menos modificados a su contacto con la Europa oriental, su identificación es fácil en el *Kol Nidrei,* cuya primera forma sinagogal es, en opinión de los competentes, por lo menos anterior al año 1000. Mas, en la forma en que se presenta, se reconocería en ella, no sólo el carácter oriental asiático y europeo, sino acentos propios a la música gitana del centro de Europa;* digo esto en conexión con lo anteriormente manifestado a propósito de los supuestos residuos judíos en la música de los gitanos españoles. (Véase nota 11.)

Una muestra de la música sinagogal practicada en nuestros días, pero

* Es muy conocida la versión de Max Bruch (op. 47) para violoncello y orquesta. IDELSOHN (en el *H. des M. G.*, de Adler, vol. I, p. 152, relaciona la introducción del "Kol Nidrei" con una "Cançó de pandero" catalana que Pedrell inserta (núm. 267) en el segundo volumen de su *Cancionero musical popular español.* Véase:



Esta canción es típica en su juego de la tercera mayor y menor y en su cadencia (vulgarmente llamada "andaluza") del tetracorde frigio (tercer modo) *la-sol-fa-mi.*

en la que se reconoce un origen remoto, se encuentra en el disco núm. 1 de la colección de Curt Sachs: *Dos Mil Años de Música.* En todo caso, estos fragmentos son interesantes, porque presentan el peculiar estilo de los *jassanim* o cantores del Talmud, según leen el texto sagrado. El primer fragmento es un *Kaddish* o Canto de Alabanza, que se entona en los días de Pascua judía y que termina con un *Amén.* Las palabras están en arameo, el idioma de Jesús, y datan del siglo VIII o IX de nuestra Era. El segundo fragmento es el *Aboda,* o Día de Asombro, que se refiere al que producía la vista del Templo de Salomón y que se canta siempre con ese mismo título. El tercer fragmento pertenece al Libro de Esther, relativo a la vida de Asuero. Es curioso su estilo, entre salmódico y recitativo, al paso que los dos fragmentos iniciales están en un estilo más bien melismático, es decir, que sobre una sílaba pueden cantarse no importa qué número de notas, práctica que llega a su máximo desarrollo en los *Amenes* y *Aleluyas* de la Iglesia cristiana.

Con la complicación de la fórmula melódica, mágica primero, después religiosa, finalmente dramática o expresiva, creció simultáneamente la articulación de la música puesta al servicio de la palabra. Cuando se dice que la música es un lenguaje articulado, como los idiomas, se expresa sintéticamente el proceso de la organización musical, desde la "fórmula" a la "frase", una vez desvinculada del vehículo primitivo, que era la palabra. Así se hace fácil comprender que los diferentes lenguajes nacidos a la luz de las diversas culturas que forman la historia de la Humanidad hayan dado como fruto diferentes tipos de música muy distintos entre sí, del mismo modo que las lenguas se diversifican por razones de sensibilidad, fisiología, disposición psicológica, etc., de las diferentes razas y temperamentos. Las gentes del Occidente europeo apenas llegan a comprender el sentido musical de los pueblos de Oriente, cuyas lenguas responden a principios filológicos y semánticos muy lejanos a los de aquéllas. Salvo lo que la erudición ha logrado averiguar de la música de los griegos, apenas sabemos de ella sino que estaba asentada en principios psicológicos profundamente diferentes de los nuestros, de tal modo que difícilmente podemos comprender cómo el *ethos* de sus modos en Grecia, tanto como entre los hebreos, podía alcanzar a las vastas audiencias de sus cultos y aun a la vida doméstica. El testimonio de los autores griegos es decisivo en este punto, como se sabe.*

* Recientemente se piensa que el *ethos* de los modos griegos debió de estar en estrecha relación con la altura fonética en la entonación de éstos, lo cual es muy admisible si se piensa que la transposición de los modos fué una práctica muy posterior a su primitiva manera de empleo. Esta tesis fué propugnada en 1894 por D. B. MONRO, en

Pero esa música era esencialmente vocal y dependía estrechamente del idioma hebreo, en un caso, y en otro del griego "hablado". Ahora bien, el problema mismo de la pronunciación y elocución de ambos idiomas, la forma plástica de la lengua hebrea o helénica, sólo arroja soluciones conjeturales, incapaces de iluminarnos sobre la música que estaba difundida con el idioma y de la cual éste era el instrumento. El principio fundamental del griego descansa en un sentimiento de la prosodia enteramente distinto del hebreo, del árabe y del latín vulgar, del nuestro, por lo tanto. Este principio es el de la "cantidad", es decir, la relación entre la duración fonética de las sílabas, más largas unas que otras, o sea, con mayor *cantidad* fonética, mientras que aquellas lenguas orientales y las romances, a partir de la decadencia del latín, se basan en el sentimiento de la acentuación de las sílabas, en su "valor" desde el punto de vista rítmico. Según el primer principio mensurativo, las sílabas se dividen en largas y breves; por el segundo, en fuertes y débiles.

Ambos sistemas no son incompatibles, sino que el segundo parece haberse derivado del principio que concede mayor acentuación a la sílaba más larga; dicho de otro modo, que la sílaba acentuada tiende a prolongar su valor, lo cual perdura hasta nuestros tiempos, en donde la sílaba aguda final del verso tiene doble valor en el cómputo silábico, mientras que la cantidad silábica es apreciable en idiomas occidentales que, como el francés, poseen vocales mudas, o el castellano con consonantes mudas capaces de introducir prolongaciones e hiatos en la duración o sucesión de las sílabas. Por otra parte, el acento no solamente no era desconocido en el sistema de la cantidad, sino que coexistía con ella bajo la forma de elevación o depresión de la entonación.[16] Este movimiento oscilante de la voz va a ser lo que, en principio, asegurará la "grafía" musical, la "notación" más elemental por medio de los signos llamados "neumas", que comienzan a anotarse en los manuscritos de canto litúrgico largo tiempo después de haber desaparecido ya el concepto cuantitativo en la entonación del discurso; al paso que perduró, enriqueciéndose y organizándose, esa forma de entonación cuya simple etimología, *adcantus*, es la manera latina de denominar el canturreo o tonillo de la declamación. Se nos hace difícil comprender cómo los trágicos griegos o los oradores romanos entonaban sus frases dramáticas u oratorias, aunque el hecho no haya desaparecido totalmente en nuestros tiempos, en los que puede encontrarse sus vestigios atrofiados.

La adopción de las prácticas de la Sinagoga entre los primitivos cristianos, debió de sufrir paulatinos cambios al intensificarse el cristianismo en lengua latina. De lo que fueron salmos y antífonas en las iglesias de Oriente

The Modes of Ancient Music, Oxford, y ampliada por E. M. von HORNBOSTEL en *Tonart und Ethos*, Berlín, 1929.

y en la romana primitiva, no podemos tener idea sino después de haberse llevado a cabo esa transformación, es decir, luego que el hebreo, ya desaparecido como lengua viva en el tiempo de la traducción de la Biblia por los Septanta, fuese traducido al griego y adoptado por los primeros cristianos coptos y latinos, y aun después de que el latín clásico de la decadencia lo fuese, entre estos últimos, por el latín vulgar, en pleno auge en el siglo III, cuando el principio métrico de las sílabas acentuadas había sustituído ya enteramente al de la cantidad. Puede decirse, pues, resumiendo, que la cultura musical del Occidente, cualesquiera que hayan sido las aportaciones de los países orientales en sus comienzos, nace al mismo tiempo que el latín acentuado.[17]

Tras de estas observaciones, y reserva hecha acerca de la prioridad de las melodías hebreas, es posible mostrar comparativamente algunas de éstas con sus paralelas cristianas. Aun discutiéndose esa prioridad, no es posible, desde luego, dejar de reconocer que la función musical entre los primeros cristianos es estrictamente la misma que la de los hebreos, no sólo en lo relativo a himnos, oraciones y aclamaciones a la divinidad, sino incluso en prácticas fuera del templo, como los banquetes rituales, asimismo existentes en Grecia y Roma desde siglos antes del cristianismo.[18] Los dos pasajes de San Pablo en la Epístola a los Efesios (cp. 5, 19) y a los Colosenses (cp. 3, 16), son elocuentes respecto a este particular. San Pablo, formado en las enseñanzas rabínicas más puras,[19] reunía a los fieles desde el comienzo de su apostolado exhortándoles al ejercicio de cánticos o *tehillim*, himnos integrados por el *mizmor*, el canto salmodiado, y el *sir*, o canto verdaderamente entonado: "Hablando entre vosotros, dice, con salmos y con himnos y canciones espirituales, cantando y alabando al Señor en vuestros corazones."

La lectura del Pentateuco, de los libros de los Profetas (Jesús cantó en la Sinagoga un pasaje de Isaías),[20] del de Esther, las Lamentaciones de Jeremías, el libro de Job, el *Cantar de los Cantares* formaron la base de las enseñanzas rabínicas transmitidas por vía oral apenas sostenida por los signos de los *taamin* en las copias del texto original hebreo.* Ya la melopea adscrita al Pentateuco en la versión que A. Idelsohn adjudica a la época babilónica, en el segundo cautiverio de los hebreos, se encuentra, con levísimas modificaciones, en el *Kyrie eleison*. Es de notar cómo en la versión cristiana desaparecen los giros en donde entra el semitono, que en la versión hebrea aca-

* F. L. COHEN: art. "Cantillation", en la *Jewish Encyclopaedia*. Otros autores piensan que el sistema se desarrolló en la escuela Masorética (ss. VII-VIII). (A. M. FRIEDLANDER, en el GROVE).

rrean un sentido, pudiera decirse, expresivo, mientras que el diatonismo del *Kyrie* da a esta versión el color inconfundible del canto llano.*

Los ejemplos que Gastoué inserta en su librito mencionado muestran un himno al Señor que resucitará un día a los muertos y que comienza *Baruch atta Adonai,* "bendito seas, Señor, por los siglos de los siglos", melodía con giros en tritono (*fa-sol-la-si*) y que, una vez desaparecidos y con simples variantes, pasa [21] al rito latino en el *Haec dies* de la Pascua de Resurrección. Otro fragmento ofrece las palabras que el Señor dirige a su pueblo preferido, con un gran melisma sobre la palabra "Israel", el mismo que, sobre la misma palabra canta la Iglesia romana, con el texto del Salmo 21, el Domingo de Ramos. Más similitudes se encuentran, la más notable de ellas en el rito sinagogal *Ros hasanah,* a cuya melodía se atribuye un origen directo del ritual celebrado en el Templo de Jerusalén, melodía que es la misma que la Iglesia emplea para bendecir el cirio pascual.[22]

A. Gastoué ha encontrado también repetidas coincidencias entre salmodias gregorianas simples y las "mediaciones" de las hebraicas,[23] ** en pasajes de gran ornamentación melismática que pertenecen por igual al Sábado Santo cristiano y al gran *Sabbat* judío y que provienen de los cánticos de Moisés y de los Profetas (los de sus textos debe decirse con mayor exactitud), en giros melódicos en responsos breves, de gran interés para el análisis por lo que ha quedado apuntado respecto a la formación melódica; en fin, en grandes melodías cristianas tan típicas como el *Gloria in excelsis* simple*** y en el *Te Deum,* que fué atribuído durante largo tiempo a San Ambrosio o a San Agustín, y que no es sino una versión de la primitiva anáfora matutina

* Pero ocurre que los judíos del Yemen que cantan *actualmente* esas viejas melodías lo hacen con una pronunciación y una entonación especiales, en intervalos menores que el semitono, de neta procedencia oriental. Estos cantos han sido recogidos en discos fonográficos por Idelsohn ("Phonographierte Gesaenge der jemenitischen, persischen und syrischen Juden", en *Sitzungsberichte des Kais. Akademie der Wissenschaften in Wien,* Viena, 1917, vol. 175).

Según eso, el comienzo de la recitación del Pentateuco se canta así:



(*Conf.* Th. GÉROLD: *Op cit.,* pp. 152 y 201, y C. SACHS: *Op. cit.,* ejemplos 1 y 2.)

** *Vid.* el ejemplo inserto en la nota 23.

*** *Vid.* un *Gloria* y *Sanctus,* típicos en sus desarrollos melismáticos, en notación moderna, en A. SCHERING: *Op. cit.,* ejemplo 2º.

de acción de gracias, versión debida al obispo Nicetas de Remesiana, de la misma época. Esta versión reproduce quizá tropos melódicos hebreos frescos en los oídos de aquellas gentes del siglo IV, cuando la música de la Iglesia se hallaba en plena formación.

A pesar de los vocablos hebreos que se deslizaron en el lenguaje de la Iglesia y del hecho de cantar melismáticamente las letras ordinales de los Salmos, los tratadistas se inclinan a creer que, como el Occidente no conoció los textos sagrados más que a través de traducciones griegas y latinas, las melodías semíticas debieron de quedar fuertemente deformadas, por el hecho principal de ser el hebreo un idioma de sílabas acentuadas y presidir en los otros el sistema de la cantidad. Gastoué piensa que la cantilación hebrea se habría ajustado, en una medida que es imposible presumir, a la traducción latina de San Jerónimo, en la que puede advertirse un propósito de permanecer lo más cerca posible de la prosodia original, opinión que parece peligrosa a otros autores. Peter Wagner cree más posible que hayan perdurado las huellas de los melismas hebreos en el canto de las letras de los Salmos,* al paso que Dom Parisot halla paralelismos entre algunos recitativos cristianos y cantos muy antiguos de la Sinagoga, particularmente en el canto de las *Lamentaciones* de Semana Santa, en el cual existen fórmulas asimismo presentes en las *Lamentaciones* de la comunidad judía de Damasco. Los arqueólogos que han comparado la tonalidad de las salmodias hebreas y las latinas, afirman la identidad de dos de sus tonos con los de partes de la liturgia cristiana directamente derivadas de los Salmos. Sin embargo, a pesar de esas y otras semejantes señaladas por los musicólogos, hay algunos que arguyen el hecho de que los primeros signos musicales de la cantilación hebraica datan solamente del siglo IX y están inspirados probablemente por los bizantinos y por los signos occidentales. Fuera de lo que pueda decidir la imaginación, no es más segura la autenticidad de esas melodías hebraicas que la de las gregorianas neumáticas, y parece extraño que todo el parentesco tonal que sea dable señalar —observa Machabey— se ejerza justamente en los dos tonos alrededor de los cuales va a girar la evolución de la música medieval. No es, pues, aventurado pensar que en esas melodías escritas el parecido pueda provenir de una trayectoria contraria, es decir, de una influencia gregoriana sobre el repertorio israelita.[24] Sea como quiera, las prácticas religiosas de los cristianos y de los judíos de Roma coincidían en muchos de sus puntos hasta entrado el siglo III, en el que los judíos tenían catacumbas

* Sobre el canto mágico de las vocales ordinales, véase Ch. E. RUELLE: *Le chant magique des sept voyelles grecques*, y RUELLE et POIRÉE: *Le chant gnostico-magique des sept voyelles*, París, 1889.

como los cristianos y cantaban en ellas. Duchèsne hace terminar la primera parte de la liturgia, o sea aquella que la Iglesia tomó a la vieja Sinagoga, a fines del siglo IV, época en la que tal influencia habría desaparecido ya y en la que Milán y Roma poseían un cuerpo de doctrina definido y una fuerte influencia política. Como ocurre al estudiar la influencia árabe en Andalucía, apenas puede asegurarse con alguna certeza sino el hecho en sí mismo de que tal influencia haya existido, al paso que las semejanzas textuales en la música no pasan de lo puramente conjetural. A. Machabey se inclina a creer, como algunos musicológos españoles que han estudiado el caso anterior, en una transmisión de costumbres interpretativas más que sustanciales, y esta opinión parece comprobarse actualmente por el hecho de que alguna música andaluza parezca muy semejante a otra música oriental, árabe o turca (con la que tiene en realidad pocos contactos intrínsecos), a causa de perdurar en los cantantes andaluces modos de ejecución análogos a los de aquellos otros. Recordaré de paso que cierta música todavía practicada en Argelia y en algunos lugares de Marruecos guarda una semejanza indudable con la andaluza, precisamente por ser música de los árabes granadinos, importada en el norte de Africa tras de su exilio a fines del siglo XV, mientras que los moriscos granadinos, valencianos y murcianos llevaron por el Mediterráneo música de sus antepasados españoles entrado ya el siglo XVII.

Todos los tratadistas sobre Música de la Edad Media, latinos o árabes, basan sus especulaciones sobre la teoría musical de los griegos y, consecuentemente, la teoría tonal y métrica del canto gregoriano a través de Alejandría, Bizancio y Roma, con una incongruencia cada vez más acentuada conforme iba distanciándose del latín litúrgico el idioma vulgar. El tratado de Alcuino donde se encuentra expuesta la teoría de los ocho modos eclesiásticos, parece ser una traducción de algún tratado bizantino viejo de dos siglos, al paso que Boecio, poco antes del período gregoriano, todavía habla de quince modos que la práctica de cada día, especialmente en los países del norte, tendía lenta pero incesantemente a reducirlos a dos, que son los que perduraron, dentro ya del sistema tonal-armónico, con los nombres de mayor y menor.[25]

Para Maurice Emmanuel, la citarodia greco-romana y sus prácticas de construcción melódica fueron la base sobre la que se fundaron los primeros melodistas cristianos. Las aportaciones hebreas se transformaban acomodándose a esas prácticas. Con eso y aun cuando algún erudito como Dom Gatard admita que tal o cual melodía de himno puede proceder de cantos populares grecolatinos anteriores al cristianismo, no es posible tampoco formarse idea de la herencia recibida de esos países por el canto eclesiástico. Al basarse la música de la primitiva Iglesia occidental en la citarodia grecolatina comenzó por reducir el número de sus tonos a tres, en los cuales se

inscribe, por otra parte, todo lo que ha llegado hasta nosotros de la música griega. Las demás prácticas, tan numerosas como prolijas, mencionadas por los tratadistas, habían desaparecido de la realidad desde mucho tiempo atrás. En cuanto al cromatismo de los melismas, tan distintivo de la música oriental, desapareció completamente en la música cristiana, cuyo rígido diatonismo perdura largos siglos hasta que la formación del sentido tonal empieza a exigir la alteración de algunos sonidos en las escalas. En la lenta evolución de este sentido tonal, que tiende a la reducción de los distintos tipos escalísticos o modales, y que aliado al instinto rítmico acentuado crea fórmulas finales bien definidas en su sentido cadencial, es donde late el porvenir de la Música, a lo largo de la gran época monódica. La monodía eclesiástica, perfecta tras de tan larga elaboración, cederá el paso a monodías tímidamente acompañadas, en una simultaneidad empírica, trasladando la invención e inspiración al pueblo, que no olvidó nunca, con gran probabilidad, las prácticas greco-romanas de acompañamiento en la cítara. Así se asegura la continuidad de la Historia. El puente que conduce a este nuevo estadio del arte profano se halla, no en la música de la Iglesia romana, impuesta por razones de hegemonía política, pero destinada a morir por agotamiento de su función, sino en la música de las iglesias del Norte, en las que fué constante y enérgica la aportación popular. Estranguladas esas iglesias por la hegemonía de la romana, aliada al poder imperial, es comprensible que el instinto creador del pueblo buscase sus cauces naturales, o sea la música profana, al paso que en la Iglesia la evolución habría de consistir en levantar soberbios monumentos artísticos al cadáver del canto litúrgico. No en un momento: la lucha del instinto a ciegas con una materia inaprehensible dura siglos, hasta la victoria total del arte polifónico, sagrado y profano. Pero este suceso está todavía muy lejos. Será menester, antes, el larguísimo proceso de constitución de la monodía eclesiástica, de lo que puede llamarse, juntamente con la cultura del latín medieval, la cultura del canto eclesiástico; del de San Ambrosio y San Gregorio y del que después fué llamado *canto llano*. Vamos a examinar este proceso; primeramente en la etapa inicial, en la cual las nuevas lenguas —idiomática y musical— se ven impelidas a transformarse por obra del incesante empuje del pueblo.

NOTAS

[1] Sobre el significado de "ángeles", "demonios", "querubes" y otros vocablos bíblicos. *vid.* I. ABRAHAMS: *The Legacy of Israel,* Oxford, 1937, o mi artículo "Un legado de Israel", en *Hazlitt el Egoísta,* Madrid, 1935.

2"... el Evangelio... es potencia de Dios para salud a todo aquel que cree; al Judío primeramente y también al Griego." *Ro.*, cp. 1, 16.

"Filón fué enviado por los judíos de Alejandría en el año 40 d. J. C. a la cabeza de una diputación encargada de hacer llegar a Calígula una queja relativa a las crueles persecuciones que los habitantes de esta gran ciudad comercial hacían sufrir a los judíos.

"A la muerte de Calígula los judíos ocupaban ya el Transtevere, donde habían fundado una Sinagoga de libertos. Cuando los misterios cristianos penetraron en Roma, se confundió en una misma comunidad a los judíos y a los cristianos, error tanto más natural cuanto que estos últimos eran, en su mayor parte, judíos convertidos. Por lo tanto, unos y otros sufrieron las mismas persecuciones.

"En 1857 se descubrió en Roma, en la Via Appia, cerca de la viña Rondanini, una necrópolis judía. Se compone de catacumbas que parecen ser del siglo III y que se asemejan, por su disposición, a las de los cristianos de Roma. Los epitafios, cosa digna de mencionarse, no aparecen nunca en hebreo, sino en latín o griego, lo que prueba que los judíos que habitaban Roma en esta época se habían asimilado perfectamente la lengua que se hablaba en derredor." F. GREGOROVIUS: "Le Ghetto et les juifs de Roma", en *Promenades en Italie*, París, 1894.

3 Sobre la influencia de la arquitectura propia de la Sinagoga en las primeras basílicas cristianas, *vid.* J. PIJOAN: "Early Christian Art in the West", en *An Outline of History of Art*, Chicago, 1939, vol. II, pp. 23 *ss.*

4 "Es interesante mencionar que mientras que la más antigua cantilación de la Biblia emplea el jubiloso modo mayor y escalas pentatónicas de restringido ámbito, y mientras que el nuevo canto popular judío solamente utiliza la muy conocida escala oriental, o sea la del Hechaz (Hedjaz) —modo frigio con segunda aumentada—, en cambio, la más vieja melodía sinagogal de origen medieval se construye sobre varios modos eclesiásticos, el eólio, el dórico, el mixolidio y sus modificaciones." L. SAMINSKY: "Jewish Music", en la *Thompson Cyclopaedia of Music and Musicians*, Nueva York, 1939.

5 La mayor parte de la literatura mosaica fué compilada entre los años 940 y 450 a. J. C.

6 *Vid.* mi libro *Las grandes estructuras de la música*, México, 1940, y la bibliografía adjunta.

7 David reinó hacia el año 1000 a. J. C. Salomón construyó el Templo a Jahveh y el palacio de Jerusalén en el año 960.

8 C. SACHS: *La música en la Antigüedad*, Barcelona, 1927, pp. 59 *ss.*

9 A. Z. IDELSOHN: "Parallelen zwischen gregorianischen und hebraish orientalischen Gesangweisen" *(Z. fuer M.*, 1922), "Der Jüdische Tempelgesang" *(Hdb. d. M. G.*, de G. Adler, 1924), *Hebraisch-orientalisch Melodiensatz*, 4 vols., 1914; *Jewish Music*, 1929. Peter WAGNER: "Der Gregorianische Gesang" (Entstehung), en la *ob. cit.* de Adler.

10 No se sabe con certidumbre en qué momento vinieron a España los judíos. Algunas tradiciones israelitas los hacen llegar a la Península después de su cautiverio en Babilonia, o sea cinco o seis siglos a. J. C. Filón afirma que en el siglo I había colonias judías en España, y Adriano transportó a este país 50,000 familias con sus instituciones respectivas. Según el P. Flores, había en el siglo V muchos sacerdotes orientales; pero el único testimonio documental data del Concilio de Ilíberis, en el siglo IV, en donde se regulan las relaciones de los judíos con los cristianos. Los visigodos persiguen a los judíos, y en el siglo VII se encuentra una orden de expulsión de Sisebuto, tras de largas persecuciones. El cuarto Concilio toledano es más benévolo con ellos, pero las persecuciones continúan con Sisenando y Suintila. Estas persecuciones motivan que los ju-

días viesen un amigo en el invasor musulmán, con el que colaboraron en la guerra y en la paz. Uno de los ministros de Abderramán III era judío, y en la época del Califato, en el siglo x, fueron trasladadadas a la Península las Academias judaicas de Oriente.

[11] Máximo José KAHN, escritor israelita que residió varios años en Toledo y en otros sitios de la Península estudiando las huellas judías en España, manifiesta en su artículo "Cante jondo y cantares sinagogales" (firmado Medina Azara), *Revista de Occidente*, nº 88, Madrid, octubre de 1930, que los judaizantes españoles designaron como "Cante flamenco" aquellas melodías religiosas que sus hermanos emigrados a Holanda y Flandes, a raíz de la expulsión de 1492, cantaban en su culto sinagogal. (La denominación de "cante flamenco" no aparece, sin embargo, de una manera indudable, hasta mucho más tarde, en 1871.) El nombre de "cante jondo" vendría, según ese escritor, no de la "hondura" o patetismo lleno de ayes (como en el treno) y de las sílabas *ay, le, li*, a las que se ha dado diferentes procedencias y significados, sino del hebreo "Jom tob", literalmente "buen día" o "día de fiesta", y que sonaría a los españoles como "jon-do", día señalado en el que se cantarían dichas melodías. Los "cantaores" andaluces llegan a veces hasta emitir una especie de sollozo, o "quejo", de un modo bastante aproximado al de los "jassanim" o "cantores" de la Sinagoga.

"Los gitanos llaman *gachós* a los andaluces, y éstos a los gitanos *flamencos*, sin que sepamos cuál es la causa de esta denominación." A. MACHADO y ALVAREZ (Demófilo), *Colección de cantos flamencos*, Sevilla, 1881. En cuanto a "jondo", no hay referencias literales en ninguna parte y, lo más probable, no es vocablo antiguo, sino aplicado en época reciente a ciertos aspectos del canto andaluz que se quiere diferenciar del "flamenco". *Vid.* más adelante la nota relativa al *Kol Nidrei*.

[12] Citado por OESTERLEY: "The Music of the Hebrews", en el volumen de introducción a la *Oxford History of Music*, Oxford, 1929.

[13] A. DE SOLA: *The Ancient Melodies of the Spanish and Portuguese Jews*, nº 12. El cántico de Miriam aparece en *Ex.*, cp. 15, 1-18, y se le llama "Shirath ha-Yam", Canto del Mar.

[14] Destrucción definitiva y hasta la fecha. Una primera destrucción data del año 722. Sargon II, rey de los asirios, destruyó Jerusalén y llevó cautivos a los israelitas a Asiria y Media. Otra destrucción ocurrió en 586, con Nabucodonosor, seguida del cautiverio de los hebreos en Babilonia.

[15] Las canciones de los banquetes festivales llevaban la influencia griega desde antes de la Era Cristiana. Hay referencias a ellas en el *Eclesiástico*, de Jesús BEN SIRAH (año 180 a. J. C), y en el *Talmud* (Sotah 7, vers. 2) se manifiesta así paladinamente. Cantores del siglo I las extendieron, y en otros casos esas canciones se hacían con melodías árabes. (*Vid.* OESTERLEY: *Op cit.*, pp. 62-63.) Las canciones de bodas se llamaban, como en griego, *himenaia*. (*Vid.* nota 18.)

[16] Las dos prosodias y las dos lenguas coexistían en tiempos de Augusto (S. Reinach). Sobre la desaparición de la antigua cantidad y el desarrollo de la nueva, *vid.* GRANDGENT: *Latín Vulgar* (Madrid, 1928), parte III, y Marqués de VALMAR, *Estudio sobre las Cantigas de Don Alfonso el Sabio* (Madrid, 1897), cap. VII.

[17] *Vid.* A. MACHABEY: *Histoire et Evolution des Formules Musicales, du ier. au xve. siècle de l'ère chrétienne* (París, 1928, pp. 33-39).

[18] Los banquetes rituales hebreos con música, como los griegos y latinos, datan de tiempos primitivos. Las menciones aludidas del *Eclesiástico* datan del año 180 a. J. C. (Puede verse su traducción del hebreo, no del griego, en W. O. E. OESTERLEY: *Op. cit.*, p. 62.) Parece ser que la influencia que se desprende de la referencia aludida del *Talmud*

(nota 15) data, por lo menos, de los primeros siglos del Cristianismo. Otro pasaje del *Talmud* (Hagigah, 15) manifiesta que al fin del siglo I d. J. C., las canciones eran ya orientales.

Tras del banquete ritual de la Ultima Cena, el día de la comida pascual del Jueves Santo, Jesús se dirigió con sus discípulos al bosque de Getsemaní cantando los Salmos del gran Hallel, que aún conservan los judíos como acción de gracias de esta comida ritual. (*Vid.* A. GASTOUÉ: *L'Eglise et la Musique*, p. 30.)

[19] *Ibid.*, pp. 16-17.

[20] *Ibid.*, p. 29.

[21] El giro "bustrófico" o "anacíclico" *si-la-sol-fa-sol-la-si* (quizá de origen mágico) en el canto hebreo, se convierte en *do-la-sol-la-sol-do* en el católico. Otro giro: *si bemol-la-sol-la-fa-la-do-do* aparece sin cambio en ambos casos.

[22] A. GASTOUÉ: *Op. cit.*, pp. 25-27.

[23] La "mediación" es el descanso que se hace en *el medio* de un versículo en un salmo o en un cántico sobre una nota que por esa razón se llama "mediante". (P. ROUGNON, *Petit Dictionnaire liturgique*, París, 1921.) La recitación hebraica o cristiana está puntuada por pequeñas fórmulas cantadas que se denominan *initium, tenor* (la nota sobre la cual se recita), *mediante y finalis. Vid.* P. WAGNER: *Op. cit.* en el Adler, vol. I, p. 77, y GASTOUÉ: *Op. cit.* en *E. du C. de Paris*, p. 565.



[24] A. MACHABEY: *Op. cit.*, p. 113. A. GASTOUÉ: "Le chant li'turgique", en la *Enc. du Cons. de Paris*, vol. I, p. 565.

[25] Aun así, la teoría clásica de la música greco-romana persigue durante largo tiempo a los tratadistas, incluso en lo concerniente al "ethos" de los modos. Un ejemplo curioso es el de los escultores de los capiteles de la Abadía de Cluny, en donde se simbolizan los cuatro primeros tonos con la leyenda de que los cantos del tono de *sol* "imitan el dolor" (PRUNIERES: *Op. cit.*, p. 43).

CAPITULO III

La formación del latín medieval y la estructuración del canto eclesiástico de los primeros siglos cristianos. Las diferentes Iglesias. Milán y Roma. El canto cristiano, forma de lenguaje más que obra de arte. La Iglesia medieval. Su sentido universal. Sentido colectivo en la elaboración del canto litúrgico. El "sermo nobilis" de la Iglesia frente al "sermo vulgaris" del pueblo, en el idioma y en el canto. Extensión del rito romano. Sus excepciones. El impulso popular en los Himnos. Los primeros "melodos". Constancia de la influencia oriental en Occidente. Aparición del sentimiento nacional, con Carlomagno. Filtraciones populares en la Iglesia. Reacciones de ésta para evitarlas y para sustituir el canto popular con otro de origen eclesiástico. Nacimiento de un arte musical religioso-popular.

LA FORMACIÓN DE una lengua es un fenómeno paralelo a la formación de una cultura, y sus pasos están íntima y recíprocamente unidos entre sí. En la formación de la monodía litúrgica, que es la lengua musical de casi todo el primer milenario de la Iglesia, intervienen multitud de elementos exóticos, cuya elaboración en un conjunto coherente y autónomo se hace en el suelo mismo donde se levanta la institución social así llamada: Iglesia. Diferentes "iglesias" existen, en un principio, cuando todavía el vocablo no tiene sino su sentido estrictamente etimológico de reunión, congregación, asamblea. Iglesia griega, iglesia armenia, iglesia siria, iglesia romana, iglesia milanesa, iglesia galicana, iglesia visigótica.[1] La fe es la misma; los ritos, la liturgia, varían. Bajo la unidad de la fe, el movimiento coordinatorio se unificará. Unidad en las formas exteriores del culto, unidad política en defensa contra los enemigos de fuera: paganismo con tendencia a la atrofia en el país latino y con fuerza creciente en los países del norte y noroeste hasta la época misma de San Gregorio; * intrusión constante de elementos seglares en el cuerpo estatal, cada vez más cerrado, y a cuya constitución tiende la Iglesia. Y enemigos interiores: cismas, herejías, lucha por el predominio de una Iglesia sobre otra.

El proceso de toda cultura es involucrativo primero, discriminativo después. A la síntesis de aportaciones orientales, griegas, romanas, bizantinas

* *Vid.* Arthur WEIGALL: *Survivances païennes dans le monde chrétien*, París, Payot ed.

y celtas sigue la depuración de elementos considerados como ortodoxos, rechazándose otros que se reputan indeseables por distintas razones, no siempre claras, y en algunos casos netamente políticas, como la supremacía de Roma, las aportaciones admitidas en la iglesia galicana y el apoyo a determinada iglesia por el poder militar. Cuando la Iglesia, tras de haber conseguido fijar la música de la liturgia con pasable exactitud poco después (relativamente, porque el proceso es muy lento en los primeros siglos de la nueva Era) de las reformas gregorianas,[2] consolida la práctica de su idioma musical, estrechamente unido a su idioma latino, la tendencia del Estado eclesiástico tenderá a la permanencia, a la inmutabilidad, por lo tanto al anquilosamiento. Constantemente la necesidad de transformación, de adaptación, el sentido del progreso, llamará a sus puertas, bien como consecuencia de la evolución del sentido musical, bien como presión del exterior, del mundo no eclesiástico. En lo que la Iglesia se mantiene intangible, en las formas mismas de la liturgia, el anquilosamiento llevará a una paulatina fosilización que las aparta de la congregación de fieles para convertirlas en lenguaje críptico y en prácticas mágicas de los iniciados: clero, sacerdocio.[3] Los fieles continuarán practicando rutinariamente fórmulas rituales que poco a poco pierden su sentido claro para ellos, en un proceso a contrapelo, que pasa esta vez de la fe a lo mágico; proceso regresivo de lo que fué el cristianismo, en sus comienzos, respecto del paganismo y, por lo tanto, superstición, en su sentido etimológico de "super stare", de mantenerse flotante en una creencia por encima de la corriente vital, del movimiento impulsivo de la inteligencia y de la sensibilidad consciente. La vida encuentra nuevos cauces: la aportación popular rechazada irá a crear un arte nuevo. La fe, que era el conocimiento revelado, tenderá a convertirse en conocimiento investigado, en ciencia. La cultura monódica de los diez primeros siglos de la Iglesia irá decayendo paulatinamente y habrá desaparecido como cultura viva tan pronto hayan arraigado en la conciencia multánime las nuevas formas nacidas al impulso de la evolución del instinto musical.

Esta evolución del sentido artístico se verifica por encima de la inmutabilidad litúrgica y puede hacerse en calidad de manipulación adjetiva, superpuesta a la fijación de los textos recogidos en las compilaciones atribuídas a San Ambrosio y San Gregorio, con algunas otras secundarias, como las galicanas en Francia y las visigóticas o mozárabes en España. Si el latín litúrgico, con sus injertos hebreos o griegos, se mantiene incólume, el sentido de esos mismos textos musicales, transmitidos por tradición oral —aun después de las primeras notaciones, que eran simples indicaciones sumamente imprecisas— terminará por apagarse, y antes del siglo x se habrá extinguido casi enteramente en la conciencia general. El instinto que transforma el latín clásico en latín vulgar y luego en lenguas romances, simultá-

neamente con el sentido creciente de diversificación nacional, habrá ido creando nuevos tipos de música seglar con un doble efecto de vaivén; en éstos, la influencia de la cultura general eclesiástica, es decir, de la monodía modal, predominará, con tendencia a desaparecer a impulsos del sentido tonal: y recíprocamente, la melodía eclesiástica irá infiltrándose, por obra del tiempo y de la sensibilidad musical, de aquellos elementos que terminarán por constituir el arte profano.

Porque es menester dejar bien sentado que la primera música litúrgica, como la música socializada de los primeros tiempos griegos, era menos que un arte una forma de lenguaje. Esa música no era propiamente "arte musical" según el concepto inherente en nuestra cultura actual al vocablo "música" o "pintura", etc., tanto como no era "literatura", es decir, "arte literario", el hecho de hablar un idioma. Cuando el personaje de Molière se asombraba de estar hablando "en prosa", tenía razón de asombrarse, porque se le había enseñado que había dos especies de composición literaria: la prosa y el verso, y él sabía que al hablar no practicaba ningún ejercicio artístico, sino una función natural de su inteligencia, merced a la cual se comunicaba con el mundo exterior. El lenguaje no es, en sí mismo, un arte. La lengua musical de la Iglesia no lo era tampoco: era el vehículo, de carácter mágico, en virtud del cual la palabra trasciende, se evapora, vuela hacia los seres superiores con los que quiere ponerse en comunicación: con la Divinidad. La palabra se *sublima* merced a la música. De qué manera, es decir, el "cómo", el procedimiento artístico, no importa; o, mejor dicho, importa mucho no saberlo. Si se sabe el "cómo", se sabe el secreto, la fórmula que encanta y desencanta. Al nacer el arte, la música de la Iglesia comienza a constituir otra cosa distinta de lo que fué en los tiempos en los cuales el gesto, la palabra y el sonido formaban una entidad indivisible. Comienza otra nueva cultura. Los primeros inventores, "compositores" de himnos, como Hilario y San Ambrosio,[4] eran los jerarcas mismos de su Iglesia, los sumos sacerdotes guardadores del "secreto" mágico, y la intervención de heréticos como Bardesano, o de ortodoxos como Efrem, había sido un peligro que temer desde los primeros tiempos de las iglesias no unificadas.*

Cuando la Iglesia, al realizar la unidad de la fe, asumió la dirección de la vida espiritual, se hizo irremediablemente el centro de la cultura de la época,** a lo que contribuía poderosamente el régimen monástico que, prác-

* Sobre Bardesano de Edesa, su escuela sirio-cristiana y la de Alejandría, en los siglos II y III, véase Ernest RENAN: *Marc-Aurèle et la fin du Monde Antique* (París, Calman-Lévy, ed.), cap. XXIV. Para las consonantes en los primeros himnos y su versificación rudimentaria en Cómodo de Gaza y Agustín, *vid.* HANSSEN, Fr.: *Lateinische und Romanische Metrik* (Valparaíso, 1901).

** Gustave SCHNURER: *L'Eglise et la Civilisation au Moyen-âge*, París, Payot ed.

ticamente, reivindicaba para sí todos los medios posibles de instrucción metódica. Correlativamente, la Iglesia iría a constituir un compendio de la vida entera, el centro de reunión de todas las actividades y el punto de comunicación entre ellas: todo cuanto constituye la vida, asentado sobre el principio unánime de la fe. El espectáculo de la Iglesia medieval es interesante y pintoresco. Conjunto abigarrado donde los señores y los mendigos se encontraban bajo el mismo techo, que no era el de un santuario, un "templo" en la acepción que nosotros damos al vocablo, sino el magno edificio construído por el esfuerzo colectivo y al que todos, ricos y pobres, altos y bajos, señores o siervos, tenían acceso por sí mismos y por lo que cada cual representaba en la sociedad: los mercaderes, para discutir sus asuntos; los señores, para acordar sus empresas caballerescas; las corporaciones, para celebrar juntas o consejos. En ella se ventilaban lo particular de cada cual y lo social de los unos con los otros. Nacimiento, matrimonio, justicia, ley, muerte; todo caía bajo su recinto, puesto que ella legislaba, a través de los diez Mandamientos, sobre todas las actividades de la vida. Ante sus puertas transcurría el espectáculo del vivir cotidiano, y si las fiestas litúrgicas se celebraban en su seno, las profanas, estrechamente unidas a los episodios de la religión, se desarrollaban ante sus gradas. En los altos siglos de la Edad Media el pueblo vivía entre el patio del castillo y la plaza de la iglesia, y la sociedad se organizaba alrededor de esos dos polos conjugados. La Iglesia era el presente, el pasado y el porvenir. El pasado es tanto como decir la cultura histórica, el total complejo de lo que se sabía de la Antigüedad y su conservación; en muchos casos, apropiándoselo para sus propios fines. El presente significa todo el espectáculo exterior de la vida en sus aspectos más elevados que, por la magnitud de su empeño, caen fuera del alcance individual: así utiliza las artes en su totalidad, sobre todo en sus manifestaciones más suntuosas: música cada vez más opulenta, en la que resonarán disciplinadas masas de cantantes; arquitectura soberana, que proporciona lugar para encerrar ese vehículo que tan directamente conduce a lo divino, y, para enriquecer tal recinto y causar asombro a los ojos inocentes de la muchedumbre, el servicio de todas las artes decorativas en consorcio: escultura, pintura, el arte de los vitrales, de las ricas telas tejidas con seda y oro, de la orfebrería, de los marfiles, de los esmaltes, del mosaico, de la taracea, incluso los perfumes que provenían de las tierras de Oriente y que ya habían sahumado a Jehová en el templo de Salomón...

Las volutas de humo perfumado que ascienden en la nave de la catedral son un símbolo: significan la aspiración hacia lo alto, el movimiento de elevación en el que metafóricamente se expresa lo que entendemos por espiritualidad: "espíritu" es ya suspiro, respiración, soplo, sonido de los instrumentos de aire; "espira" es la línea curva que asciende como el humo; el

espíritu se evapora, se "sublima", que es la acción de disolverse en el espacio; se hace residir en lo alto a la Divinidad, y lo que vuela, palomas o ángeles, son sus mensajeros. La arquitectura tiende a lo ingrávido y la música hacia el melisma. Si San Gregorio, según la idea popular, pone coto a las líneas melódicas demasiado ornamentadas, como algunas del repertorio ambrosiano, es porque está ya cerca el sentimiento románico en la arquitectura con su arco de medio-punto, equilibrado, pero grave. El nacimiento del estilo gótico repercutirá en los adornos melismáticos a través de los "tropos" de procedencia bizantina, y con el sentido de la piedra en movimiento vendrá un nuevo concepto de la Música, en el cual el "motivo" (como en el gótico la aguja) tenderá a desprenderse de la masa rígidamente escandada del canto llano para escaparse y perseguirse, escondiéndose entre las volutas del estilo y lanzándose a lo alto en medio de su discurso, contrahaciendo a la ojiva, mientras que asienta sólidamente sus bases en tierra merced a la definición cada vez más neta de la cadencia; la frase que "cae" hacia su final.

El hecho mencionado de que el primitivo canto litúrgico, como el canto llano, no se deban a un "arte" de componer música según el concepto actual, no quiere decir que fuesen productos desmañados, fruto de la improvisación o de circunstancias casuales.[5] Al contrario, como en toda la música oriental, un prurito muy agudo de la elaboración, de la perfección, existe; pero esta elaboración no se entiende en un sentido de invención personal, sino de sujeción a principios prestablecidos que componen la ortodoxia. La aportación personal, que es irremisible, de los primeros "melodos",[6] está tan sometida a los principios, y su inspiración expresa de tal modo el sentir plural, que el hombre no es propiamente un individuo, sino parte o agente ejecutivo de la comunidad. En el arte gótico, el cantero que labraba un capitel podía plasmar en él un capricho o una idea individuales: esa aportación "personal" se funde inmediatamente en el conjunto, en la pluralidad de voluntades coincidentes en el sentido espiritual general; pero al fundirse en ellas no se pierde, como en los estilos anteriores, donde no queda huella de la acción personal; hay un principio de colaboración en el que se encuentra ya un cierto dinamismo que va a ser como una levadura merced a la cual progresa el estilo y evoluciona hacia sucesivas transformaciones. En el fondo, este ánimo del artífice, que no es sino un deseo intuitivo de perpetuarse a través de la obra plural, ha existido en todos los tiempos; y en la Música, pese al cuidado de la Iglesia por evitar la intrusión del profano, del indocto, se encuentra desde el instante mismo en que las primeras comunidades cristianas aceptan para sus ritos las formas procedentes de la Sinagoga. Si en el lenguaje logran al cabo del tiempo una transformación tan pro-

funda que constituye un idioma nuevo, y en la poesía se hace la transformación fundamental de la cantidad por el acento, en la Música ocurrirá otro tanto, a saber: la gradual fosilización del canto litúrgico (Gregorio, obispo, se quejaba ya en el siglo VI de que el vulgo no entendía otro lenguaje sino el rústico)* y su sustitución paulatina por otra clase de música que guardará dentro de sí, como una semilla, la primitiva fórmula del canto llano.

Importa detallar, aunque sea en sus líneas generales, las etapas de esta larga lucha de la humanidad creyente por intervenir en el lenguaje de la Iglesia, a fin de que no pierda su sentido humano de comunicación del hombre con la Divinidad, evitando que ese canto quede reducido al lenguaje críptico de los iniciados, de los sacerdotes o magos; lengua de la Iglesia, es decir, de la comunidad: no sólo del clero. Y más tarde, cuando el griego y el latín eclesiástico se hayan convertido ya en lenguas dos veces muertas, la Música, al permanecer dentro de la Iglesia latina, construirá sobre sus restos el soberbio monumento de la Polifonía, mientras que fuera de ella buscará al Hombre; al hombre vivo: el amor y la danza serán los temas fundamentales de la música profana en la época subsiguiente de la Monodía acompañada, la nueva Cultura musical de la Baja Edad Media, de la que serán portavoz principalísimo troveros y trovadores.

El latín coloquial, por su parte, al extenderse por Europa, se distanciaba cada vez más de la lengua de Horacio y Quintiliano y de los latinos de los primeros siglos de la nueva Era. Un *sermo vulgaris* (o *plebeius*) estaba ya en formación desde tiempos de Augusto.[7] El *sermo nobilis* (o *patricius*), el latín de la paganía, perdía pie conforme el cristianismo ganaba a las masas, a las que se dirigía en el habla vulgar. En el siglo III, época en la que aún era el griego la lengua eclesiástica romana, los exámetros rimados de Cómodo de Gaza respondían ya enteramente al sentido de la acentuación rítmica que había ido sustituyendo gradualmente a la prosodia clásica. La aportación popular en forma de "himnos", para el canto eclesiástico, principalmente, se verificaría, como se comprende, en la nueva lengua y en la nueva prosodia. La antigua, la clásica, así como las antiguas teorías musicales ya sin contacto inmediato con la realidad viva —pero todavía enseñadas en las escuelas—, irían a enterrarse al fondo de los monasterios, donde quedaron pasablemente guardadas durante largos siglos para bien de la Historia y de la erudición. Boecio, sonado el siglo IV, en el interregno entre San Ambrosio y San Gregorio, todavía describe la notación alfabética de los griegos, viva aún en el siglo III (papiro de Oxyrhincos), pero inútilmente, porque ya olvidada por las gentes, se había hecho incomprensible. Por lo menos en

* En el siglo IX el pueblo no comprendía ya ni aun el latín vulgar, y los Concilios determinaron que los obispos predicasen en la lengua del país. Las Capitulares de Carlomagno prescriben otro tanto.

esta época y hasta la aparición de la notación neumática en la segunda mitad del siglo VIII, la transmisión de la música litúrgica se hacía en forma oral, con la consiguiente tendencia a la deformación, a lo cual se añade la gran diferencia de psicología y de sensibilidad de los cantores germánicos, godos y celtas que practicaban el rito romano en los numerosos monasterios benedictinos esparcidos por toda la Europa occidental. Mediado el siglo VIII, el rey Pepino, padre de Carlomagno, coronado rey de los francos en Saint-Denis, celebra una entrevista con el papa Esteban II, a fin de reorganizar la liturgia estableciendo la hegemonía del rito romano. Cantores romanos van a los monasterios para enseñar la interpretación más ortodoxa y con Carlomagno se adopta ya definitivamente en la corte del flamante Imperio, que inaugura en el primer año del siglo IX, al ser coronado en Roma (por León III) bajo el lema de unidad del dogma y predominio de la liturgia romana. Con todo, y a pesar de esa imposición imperial, la lucha durará aún por siglos en Alemania y Francia, en Inglaterra y España, por la incongruencia del canto romano con los caracteres nacionales en trance de definición.[8*]

Sin el hecho político es probable que el hecho estético de la unificación no se hubiera conseguido nunca, porque la tendencia natural del pueblo se inclinaba a la diversificación en forma de concentraciones nacionales. La reforma no fué aceptada en todas partes y en España se mantuvo el viejo rito visigótico hasta que, en el siglo XI, Alfonso VI se casa con una princesa de la casa de Borgoña, y sus tres hijas con condes francos. Aun así, el rito visigótico, también llamado eugeniano y mozárabe, no se desarraigó completamente en España, y en nuestros días todavía se dice que es practicado (no digo con qué grado de autenticidad) en la capilla de ese nombre en la catedral de Toledo, ciudad que vió tantas coronaciones.[9] Cuando Carlomagno impuso con el poder de su imperio el criterio de la Iglesia de Roma,[**] hacía ya seis siglos que las filtraciones del exterior trabajaban en el recinto de la música litúrgica, inocentemente o con fines heréticos. El gnóstico Bardesano, a fines del siglo II, y su hijo Harmonius, atraían a los fieles a su parroquia de Edeso componiendo himnos (150 por lo menos) con los que intentaban suplantar a los salmos, a cuyo texto aludían. Basados en la lengua vulgar y en la propensión prosódica, eran aceptados en seguida

* Todavía entrado el siglo XVII dura la lucha en algunas regiones de España. Los castellanos consideraron alguna vez como melodías "afrancesadas" las del canto romano y se revolvieron contra ellas. *Vid.* F. PEDRELL y H. ANGLÉS: *Els Madrigals i la Missa de difuncts d'en Brudieu*, Barcelona, 1921, p. 30.

** Sobre la protección de Carlomagno a León III y el agradecimiento de éste, *vid.* Charles SCHMIDT: *Précis de l'Histoire de l'Eglise d'Occident pendant le Moyen Âge*, París, 1885, p. 3.

por el pueblo, de tal modo que los ortodoxos tuvieron que acudir, con Efrem (306-373), al mismo procedimiento, fundándose esta vez en "el metro y en el aire"[10] de los himnos de Bardesano, el cual los repartía, para su ejecución, en dos grupos corales a veces reunidos, según la forma antifónica tradicional. Si ésta persiste por tradición no interrumpida (que tiene por origen en la Salmodia tanto la práctica tradicional como la longitud del texto de los salmos, al encontrarse con el latín, de pronunciación acentuada), su música iba a hallarse de nuevo en su elemento original, pues que el idioma hebreo era de carácter silábico y acentuado.

La forma de los himnos de Bardesano, compuesta por doce versos pentasilábicos de ritmo muy simple, los hacía más asequibles al sentido popular que los originales, de los cuales otras sectas del tiempo de Filón de Alejandría habían procurado ya evadirse en el siglo I, componiendo himnos en toda clase de metros.[11] Los versos, "carmina", que los cristianos de Bitinia cantaban matinalmente en alabanza al Cristo, según testimonio de Plinio, al comenzar el siglo II, estaban basados, al parecer de los competentes, en el lenguaje popular escandido, y el hecho es muy interesante de señalar, puesto que la huella de la escuela griega de versificación perdura aún en el siglo III, según se ve en el papiro manuscrito ya citado, descubierto en Oxyrhincos, que contiene un himno cristiano en lengua griega y notación alfabética.

Los cristianos de Occidente no interrumpen, a lo largo del primer milenio, su comunicación con los del Oriente europeo y asiático, donde la civilización conoce un ritmo más vivo y la vida tiene una gran intensidad, cívica tanto como religiosa. En el siglo II, el obispo de Lyon, Ireneo, de origen griego, y cuya influencia se reputa como considerable, estaba en constante relación con el Asia Menor.[12] Más tarde, Hilario, desterrado en Oriente, procede al volver a Poitiers, a mediados del siglo IV, a la composición de himnos a la manera de las iglesias orientales,[13] y San Ambrosio, de quien en seguida hablaré con mayor detalle, adopta algunos usos de su antecesor, el arriano Auxencio, originario de Oriente, en lo que se refiere a la composición de los himnos y al canto de los salmos a la manera oriental. El español Leandro va a Bizancio como embajador de los católicos españoles al emperador Tiberio, y allí encuentra a Juan, después obispo de Gerona. En Bizancio convive con Gregorio (el más tarde Papa, Gregorio el Grande), en casa de un obispo griego, llamado Eulogios, con quien Leandro completa sus conocimientos musicales, que aplica a la composición de melodías litúrgicas a su vuelta a España en el año 585.* La influencia de

* Sobre San Leandro, San Eugenio, San Hermenegildo y San Isidoro, *vid.* J. PÉREZ DE URBEL: *San Isidoro de Sevilla*, Barcelona, 1940, cap. III. Sobre San Braulio y sobre las *Etimologías* de Isidoro, el cap. XIII. Sobre la reforma litúrgica y San Isidoro como "melodo", el cap. X.

Bizancio llega, siglos después todavía, hasta Carlomagno en las artes decorativas, tanto como en la música, y en un sentido semejante.

El obispo de Arlés, Cesáreo, contemporáneo aproximadamente de San Leandro, se queja antes de mediar el siglo VI de que los fieles de su iglesia no hacen ya caso a los clérigos, de cuyos cánticos se muestran cansados.[14] Para traerlos al templo, los hace participar en el canto de salmos e himnos que toma del repertorio ambrosiano, de ritmo claro y acento popular. Todavía más, en tiempos de dichos santos, aquellos cánticos van a conocer una sustitución aún más fácil y accesible al pueblo: las después llamadas "prosas",* sobre las que hablaré en seguida, siempre en canto alternado, pero en texto latino unas veces y en griego otras. Semejante forma de canto no era nueva para las gentes de las Galias, pues un autor del siglo V, Sidonio Apolinar, habla de coros de marineros que se responden con una *Alleluia.*[15] Los marinos habrían heredado la forma alternada de canto de otros hombres de mar ya mencionados por autores latinos, mientras que Tácito reseña el empleo de la canción alterna entre los bárbaros. Carlomagno intentó recoger más tarde las que los francos cantaban a coro. La evangelización de las Galias, que fué tarea muy difícil y sólo prospera a partir del siglo VIII, encontró en esa manera de cantar un vehículo apropiado,[16] en lucha contra la propensión de los galos —sobre todo en tierras del Mediodía (lo que fué después el Languedoc)—, para revertir al paganismo (aunque su lengua hubiese desaparecido ya hacia el siglo III) en una mezcla de reliquias procedentes de la religión de los druidas, cuya cultura poética y musical era notable, con la cristiana; mezcla que, dicho sea de paso, perduró a través de los cátaros y los albigenses hasta unirse con la cultura trovadoresca.

Aunque el pueblo guardó dentro de sí reminiscencias de tiempos antiguos y de diversas procedencias, como la Iglesia misma, y con mayor libertad que ella para hacerlo, la cultura musical predominante es la que irradia de la Iglesia, y el pueblo la acepta para sus usos vulgares con tanta mayor facilidad por cuanto que el gran caudal en donde se abreva su imaginación procede del acervo religioso. Una gran rama va a cubrirse de frutos: la del arte religioso-popular. Unas veces el pueblo —es decir, los creadores laicos frente a los eclesiásticos, y empleo aquí el término "pueblo" en el mismo sentido general y multánime que "Iglesia"— canta en latín melodías de su peculio, como las que se contienen en las *Vigiliae sanctorum* entre los siglos VIII y XII que narran la vida de Santos como San Guillermo y de las que se conocían dos versiones: la más popular, en los juglares, y otra que cantaban los religiosos en sus reuniones.[17] Otras veces, se le sugieren cantos eclesiásticos inspirados en ese sentido, para que los sustituya a los suyos propios. Pero ya

* En *Patrologia Latina,* de MIGNE, LXVII, "Vita Sancti Cesari", cit. por Machabey, p. 10, nota 3. Las "secuencias"o "prosas" sólo se extienden hacia el siglo IX.

desde la muerte de Carlomagno (814) el principio nacional se afirma en la cantilena, que persiste en tudesco en los países de habla tudesca, y en romance en los países románicos.[18]

Al apoderarse el pueblo de tradiciones o textos de origen sagrado o religioso-popular, logra, por un movimiento de reflujo, y a causa de la promiscuidad típica de la Iglesia medieval, que costumbres o usos o preferencias populares que a veces tienen un origen pagano muy especificado, sobre todo en países galos,[19] penetren en el recinto del templo y en la plaza anterior en cantos y danzas, todo lo cual culmina en el teatro primitivo de ese origen religioso-popular. La protesta de los eclesiásticos parece impotente para evitarlo, porque los textos donde se mencionan esas protestas abundan en el espacio de mil años que va desde el siglo v (donde el Concilio de Vannes pide a los eclesiásticos que no asistan a los banquetes de bodas o de funerales —que aún perduran en muchos países, en algunas regiones de España entre ellos—, donde se canta y se baila) a los Concilios de Nantes, Soissons y Sens, en el siglo xv, donde se prohiben las danzas y juegos de juglares en el interior de los templos, los cuales, en tiempos de León IV, a mediados del siglo ix, no habían pasado todavía del atrio, mientras que en Toledo, temprano en el siglo viii, y en Maguncia algo más tarde, los juegos y danzas de hombres y mujeres de muy remoto origen tenían lugar en medio de la plaza, ante las puertas mismas de la Catedral donde se verificaban los concilios.

Fuera de ese hecho grosero de las danzas y de los juegos dentro del sagrado recinto, menos fácil de extirpar, como se ve, de lo que hoy nos parece, y que proviene de la larga gestación de la Iglesia como autoridad y potestad sobre lo civil, hay otro más importante que repite, tres siglos después de Bardesano, el mismo principio, o sea la aplicación de melodías de origen profano —popular, dicho de otro modo— a estrofas breves de versos de pocas sílabas, como en el poema merovingio a que hace alusión Machabey [20] en Marcus, Fortunato de Poitiers, Bede el venerable, etc. El camino contrario es el que San Jerónimo (c. 340-420) y San Juan Crisóstomo (345-407) proponen para sustituir las canciones populares de campo y ciudad, que, como se desprende de estos testimonios, tenían una gran extensión y vitalidad,[21] por otras derivadas del repertorio eclesiástico, lo cual quizá pudo lograrse en los poemas del tipo mencionado religioso-popular con narraciones de la vida y hechos de los santos y en el teatro de la misma índole. De cualquier manera, es cosa que conviene tener muy en cuenta por cuanto se refiere a la música con que se cantaban las canciones de gesta y nuestros primitivos romances.

Este pío propósito era simplemente eso, un propósito. La aportación del pueblo a la Iglesia fué un movimiento vital y, por lo tanto, inconsciente.

El sentimiento popular del himno ambrosiano, tanto en la métrica de los textos como en lo grato de su melodía, encontró un fuerte arraigo en las Galias y en España, perdurando hasta después del siglo XI, a pesar de la difusión metódica y enérgica del gregorianismo desde sus focos de Metz, Limoges, Cluny, Jumièges para Francia, y Saint-Gall para Alemania. Ese sentimiento popular se encontraba ya, al finalizar el primer milenio, con un sentido nacional bajo la forma de elementos populares italianos, alemanes y franceses, cuya presencia está reconocida en la música adaptada a la poesía estrófica de versos breves bajo el principio de la acentuación silábica, y no ya de la métrica antigua, por más que ésta fuese aún practicada, a modo de ejercicio de alta cultura, por San Agustín, el venerable Bede y otros, hasta entrado el siglo IX. Mas "desde que se entra en el dominio de la vida práctica, dice A. Machabey, los poemas destinados al pueblo adoptan los ritmos de las canciones y de las danzas que constituyen el fondo del arte tradicional popular";[22] hecho asimismo reconocido por Jullian en su *Histoire de la Gaule*. Dom Gatard, en su *Musique Grégorienne*, va todavía más lejos al encontrar en una "prosa" a San Juan Bautista, el más "popular" de los santos y aun el guardador de las hogueras druídicas, el mismo corte melódico y rítmico que ciertos cantos de las legiones romanas. Gastoué admite en su *Art Grégorien* que el canto popular estaba utilizado corrientemente en los siglos VIII y IX en la composición de las secuencias, con giros que no provenían del repertorio eclesiástico, sino de melodías populares de origen diverso cuyas huellas, como los fósiles, se encuentran en algunos vocablos que parecen indicar las palabras iniciales o los títulos de las canciones originarias. La observación de Machabey de que hubo seguramente composiciones intermedias escritas en *lingua rustica* entre las canciones profanas y los himnos rítmicos es justa, y a este arte religioso-popular se refieren probablemente las decisiones de concilios como el de Auxerre, a la altura del siglo VI (528), prohibiendo en las iglesias los cánticos mezclados de latín y rústico, así como, más tarde, los cantos populares en honor de Cristo, de los que nació la abundante rama de Noels franceses, Villancicos españoles y Christmas Carols, en Inglaterra, donde desde época muy temprana se rechazó la tradición romana, componiéndose, como lo hacía el abad Hildo, pequeños poemas en lengua vulgar que repetían sus compañeros de monasterio y aún se los dotaba, en el refectorio, de un acompañamiento en la cítara.[23]

Las cantilenas en lengua vulgar se propagaron asimismo en los países de habla tudesca,[24] y mencionaré tan sólo de pasada, para evitar peligrosas desviaciones, que un fraile de Saint-Gall, llamado Offrid de Wissembourg, que tradujo al *teóstico* —al tudesco— y al *francisco* —al francés— trozos de Evangelios, era discípulo de un famoso Raban Maur, abad de Fulda y discípulo de Alcuino, a quien se atribuye la continuación de la tendencia ini-

ciada por San Isidoro, el gran obispo de Sevilla, tratadista magno sobre la música sagrada y profana conocida en su época.

Este arte intermedio entre lo religioso y lo profano —arte popular, en todo caso, es decir, de inspiración popular, no erudita, cualquiera que sea su autor, y con destino a la grey— lleva y trae una doble influencia: al pueblo, desde la Iglesia; a la Iglesia, desde el pueblo. El estudio del arte folklórico en la decoración de los templos provincianos o aldeanos ofrece ejemplos muy elocuentes. Y, en reciprocidad, Edelestan Du Méril observa en sus *Poésies populaires latines anterieures au xii siécle,* que la popularidad que adquirieron en breve tiempo los aires religiosos sirvió al desarrollo del arte seglar. "No solamente se cantaban con melodías sagradas poemas extraños al culto, sino que se las aplicaba a fines profanos."[25] El notable especialista en canto gregoriano A. Gastoué ha logrado discernir el origen galicano de algunos cantos incorporados al rito oficial. La influencia popular fué grande en el rito galicano, en estrecho contacto con el visigótico, extendido en la España mozárabe hasta su sustitución en el siglo XI. La incorporación de textos y melodías galicanas al fondo romano en el momento mismo de la imposición imperial está atestiguada por W. Strabon, que fué contemporáneo del suceso, no liquidado por ese hecho de fuerza, sino que continuó aún luchando en propia defensa y logrando introducirse, como subrepticiamente, en la liturgia oficial del siglo XI, bajo formas que, aun difíciles de definir, guardan su origen popular en el ritmo cuadrado y en el canto colectivo.[26]

NOTAS

[1] Algunas siguen existiendo, pero como epígonos de una "iglesia" por antonomasia: la Católica Romana.

[2] Véase más adelante, al hablarse de las dos épocas del canto gregoriano.

[3] *Vid.* "La Música en el Templo" en mi libro *Las Grandes Estructuras de la Música,* México, 1940.

[4] Los arrianos acusaron a los himnos de San Ambrosio de que procedían de prácticas mágicas.

[5] Véase más adelante sobre la estructura interior del canto gregoriano.

[6] *Ibid.* sobre la "composición" de himnos por San Ambrosio y otros melodistas.

[7] *Vid.* A. MACHABEY: *Op. cit.,* cap. I, "L'ambiance musicale en Occident du IIe. au VIIIe. siècle".

[8] *Ibid.,* p. 48.

[9] Sobre este particular, *vid.* ROJO Y PRADOS: *El canto mozárabe,* Barcelona, 1926.

[10] Th. GÉROLD: *Op. cit.,* p. 148; MACHABEY: *Op. cit.,* p. 7. Sobre los marcionitas y la gnosis, *vid.* H. LIETZMANN: *Histoire de l'Eglise Ancienne,* París, 1936, vol. I, caps. XIV y XV.

[11] EUSEBE: *Histoire de l'Eglise*, P. G. 20, col. 173. Sobre Filón y la secta judeo-alejandrina, *vid.* GÉROLD: *Op. cit.*, p. 136.

[12] Interesa este dato porque ilustra acerca de la analogía con ciertas fórmulas comunes al oficio galicano y al rito sirio-bizantino. (*Vid.* A. M.: *Op. cit.*, p. 22.)

[13] Sobre el latín de San Hilario puede verse J. A. QUILLACQ: *Quomodo lingua latina usus sit S. Hilarius*, 1903.

[14] Como el obispo Gregorio, en el siglo VI, con referencia a las Galias.

[15] A. M.: *Op. cit.*, p. 23. Las églogas de los griegos se cantaban alternativamente entre dos grupos de cantores. En la tercera égloga de Virgilio se lee *Amant alterna Camenae* (las musas aman el canto alternado). P. ROUGNON: *Op. cit.*, p. 17.

[16] *Ibid.*, p. 25. El mismo procedimiento se practica en Inglaterra por el obispo Agustín, en el siglo VI.

[17] El principio de nacionalidad, aplicado a la alabanza y festividad de santos locales, obliga a la Iglesia a aceptar la colaboración popular, como en el caso de San Martín de Tours, donde se mezcla lo galicano y lo romano. (A. M.: *Op. cit.*, p. 30.)

[18] *Ibid.*, p. 24.

[19] Celtas sobre todo. *Ibid.*, p. 25.

[20] "Los himnos de Prudencio y de Hilario no tuvieron más que un éxito mediocre porque su ritmo se aproximaba demasiado al clásico" (S. REINACH: *Grammaire latine*, p. 345); pero se señalan en el curso del siglo VI los poemas de Marcus (DU MÉRIL: *Poésies populaires*, p. 83), Fortunatus y Pablo Diácono, con rimas y asonancias "análogas a los poemas *francicos*", y cien años más tarde, Bede el Venerable adopta francamente la rima, el número regular de las sílabas, la división en hemistiquios, en una palabra, todos los caracteres de la rítmica céltica (*Dictionnaire d'Archeologie Chrétienne*, "Chants populaires", col. 330). En efecto, los filólogos han establecido que una forma muy corriente de esta antigua poesía céltica, el *triplet*, revestía ya en el siglo IX varios aspectos bien definidos. Generalmente, el primer dístico tenía 16 sílabas, y el tercer verso, siete; estaban unidos por una misma rima, por ejemplo, la quinta sílaba del primer verso con la tercera del siguiente y las finales de los otros dos versos (ARBOIS DE JUBAINVILLE, en *La métrique galloise du IXe. au XIVe. siècle* de LOTH (p. 195): "El dístico tenía, por lo general, dieciséis sílabas; otra forma, el *triplet*, tenía ya varios aspectos bien definidos en el siglo IX." Disposiciones análogas han sido observadas en los trocaicos de cuatro pies (de dos sílabas) catalécticos o plenos, que constituyen los poemas latinos para uso popular.

Fortunato de Poitiers ha dejado algunos himnos, uno de ellos el famoso *Vexilla Regis*, con todos sus versos octosílabos. El *Pange lingua* que se le atribuye, y que figura en los oficios de Viernes Santo, está construído en estrofas de seis versos de ocho y siete sílabas." (A. MACHABEY: *Op. cit.*, pp. 36 y 37.)

[21] "Cantando alguna poesía —*carmina decantantes*— duermen las nodrizas a los niños. Los viajeros alegran su marcha con cánticos; incluso el labrador, en los trabajos más diversos, canta casi siempre, lo mismo que el nauta al remar. Las mujeres cantan mientras tejen, ya en 'aparte', ya por lo contrario, todas juntas, una melodía." Carta de San Juan Crisóstomo inserta por MIGNE en su *Patrologia griega*, LV, 155 *ss.*

[22] Las estrofas, en el ritmo cuadrado popular, tienen, generalmente, cuatro versos, alternativamente, de ocho y siete sílabas; a veces son todos octosílabos.

[23] A. M. MACHABEY: *Op. cit.*, p. 39.

[24] Himnos latinos de los siglos IV y V han perdurado, más o menos modificados, durante largo tiempo, traducidos al alemán en los corales protestantes, como el *Veni*

Redemptor Gentium, que se convirtió en el coral *Nun Komm der Heiden Heiland*. P. BEKKER: *La Musique*, trad. francesa, París, 1929, p. 42.

[25] A. M.: *Op. cit.*, p. 41.

[26] Discos gramofónicos relativos a este capítulo: "Gloria" popular, de un carácter ambrosiano, con "O salutaris" (Tonus Festivus del Antiphonales Mirasum), *Dischi per lo studio del Canto Ambrosiano*, Serie A: "Canti popolari delle Mese e Benedizioni". Disco Odeón, nº 0057.—"Gloria" gregoriana. Primer disco de la colección de *Gregorian Chants*, cantados por los Monjes de la Abadía de Saint-Pierre de Solesmes, His Master's Voice, Album M-87.—"Alleluia" y "Jubilus", Disco nº 7 de la misma colección.—"Gradual", "Misit Dominus" en modo lídico. Colección *Dos mil Años de Música*, segundo disco.—"Graduales", "Qui Sedes" y "Dirigatur". Solesmes, nº 6.—Himno "Veni Creator Spiritus", Disco Victor 20896. A continuación se ofrece el "Te Deum Laudamus" ambrosiano.

CAPITULO IV

La occidentalización de la Iglesia medieval. Roma y Milán. La Iglesia, poder político. El Cristianismo, religión estatal. El siglo iv. Decadencia del Imperio Romano. Constantino. Los primeros Concilios. División del Imperio bajo Constantino. Afluencia de las invasiones bárbaras sobre Roma. Transformación de la Europa romana bajo el poder bárbaro. Teodosio. Las prácticas musicales del Oriente: su aceptación o repulsa. Importancia de las nuevas formas poéticas. Organización económica y jerárquica de la Iglesia en los siglos iv y v. San Ambrosio y la Iglesia de Milán. Salmos e Himnos. Las tres formas del canto litúrgico. Aportación personal y colectiva. El Canto Ambrosiano. Himnógrafos del Oriente y de Occidente. La música del rito milanés. Su sistema modal. Regularidad en la estructura de la aportación profana. Los bárbaros en Italia. Honorio en Rávena. Alarico. Atila. Conversión al catolicismo de los bárbaros arrianos. San Gregorio el Grande. Su "reforma". Su extensión por la Europa occidental. Las "scholae". Desaparición de documentos entre los siglos v y ix. Olvido de la notación alfabética griega. La ciencia musical en tiempos de Teodosio. Edad de Oro y Edad de Plata del canto litúrgico. La música profano de juglares y ministriles. Su música instrumental. Renacimiento de las teorías clásicas en el siglo ix. El "Octoechos". Aparición de la notación neumática. Su expresión y refinamientos. El repertorio litúrgico. El canto galicano y el mozárabe. Características esenciales del canto llano.

La ordenación, fijación, metodización del canto litúrgico de la Iglesia constituye un largo proceso que llena de multitud de peripecias los primeros siglos del Cristianismo, es decir, los de la Alta Edad Media en la que la lengua de la Iglesia deja de ser el griego y cede paso al latín y sus transformaciones. Esta latinización y esas transformaciones del latín son un suceso, por tal manera prominente (paralelamente con la estructuración de su canto) en la evolución de la cultura occidental que ha podido decirse con justicia (Oswald Spengler) que "la Edad Media es la historia de la comarca en donde domina el idioma latino de la Iglesia". "Y de los sabios", añade Spengler, haciendo así una oportuna advertencia acerca del carácter paulatinamente esotérico del viejo latín cultista frente a los empujes del latín popular.[1]

Este nuevo modo de hablarse el latín según una prosodia isosilábica, heredada de los idiomas orientales, es fenómeno sincrónico con el de la transformación de la música con que se cantan los textos empleados por la Iglesia. Por su carácter jerarquizante, estatificador, la Iglesia se resiste, en principio,

a admitir semejantes influencias, que provienen del pueblo indocto, y, además, de un Oriente sobre el cual Roma, con su fuerte poder de occidentalización, reacciona quizá inconscientemente (en este sentido), pero de un modo decisivo en el que colaboran las influencias nórdicas, o sea la presencia de unos bárbaros que aceptan sumisamente el Cristianismo, las autoridades civil y eclesiástica romanas. Uno de los más tempranos movimientos de la Iglesia consistirá en adaptar su canto a las rudas posibilidades de esos extranjeros a su cultura, a los cuales quiere extenderla y en los que encuentra unos fieles aliados.

Hemos visto a grandes rasgos cómo el influjo oriental se ejerce sobre el canto de la Iglesia durante muchos siglos, a lo largo del primer milenio, cómo la colaboración popular, mal recibida, pero admitida a la larga, influye sobre el canto eclesiástico. Veremos ahora de qué manera y bajo qué grandes capacidades organizadoras se occidentalizan esos aportes en un área cuyos puntos de conjugación son Roma y Milán. Roma primeramente sirve de "melting pot" donde se funden todas aquellas sustancias paganas, orientales y propiamente latinas. Milán, bajo la fuerte capacidad organizadora de San Ambrosio, traza unas líneas definidas, mas aún tan fuertemente entroncadas con las prácticas orientales, que Roma, nuevamente, y como reacción contra Milán, vuelve por sus fueros imperialistas, estatificadores, y procede a una fijación que quiere que sea definitiva, desde la etapa de San Gregorio, tanto merced a la fuerza política como merced a la propaganda cultural, al extender los modos y tipos de canto eclesiástico, que considera como ortodoxos, por medio de las "scholae" enviadas a los países del norte.

Esta romanización, sin embargo, ni se consiguió fácilmente ni lo fué enteramente: mas lo que logró escapar a su dominación fué excepcional y perduró como a manera de islotes o terminó por desaparecer: tales, en sus diferentes casos, los ritos ambrosiano, galicano y visigótico o mozárabe. En cada uno de ellos, la suerte de esos ritos va estrechamente unida con la política de los pueblos que los practican. La importancia social asumida por la población de Milán (Mediolanum) —en un momento en que el concepto "occidental", es decir, el concepto del Cristianismo como religión estatal, apenas sustituído su idioma eclesiástico griego por el latino, comienza a plasmarse en medio de un caos de influencias raciales y culturales— determina el modo sobresaliente con que su arzobispado aparece como principal entidad organizadora, bajo la figura visible de San Ambrosio, a lo largo de todo el siglo IV (340-397).

Este siglo es decisivo para el Cristianismo, convertido en Catolicismo, en política religiosa, y para la estructuración de la Europa occidental. El siglo se inicia con una persecución general contra los cristianos (303) que

no todas las autoridades imperiales obedecen. La fuerza ideológica del Cristianismo, por una parte, y por otra la excelente organización con que sus adeptos se agrupaban para difundir sus ideas tanto como para defenderse contra la persecución oficial, dió por resultado que ya en los comienzos del siglo los cristianos formasen una entidad oficial de considerable importancia política, lo cual, en un instante en que el Imperio se desmoronaba por la disolución de sus organismos tanto como por la presión de los invasores bárbaros, hacía apetecible su alianza. Su signo simbólico, ahora enarbolado, la cruz, heredaba todo el poder totémico de las épocas mágicas y, al resultar beneficioso para Constantino, que lo enfrentaba contra su enemigo Maxencio (312), determinó a aquél a una política de conciliación con los cristianos. Pocos años después, en el año 323, Constantino, llamado desde entonces el Grande y el Unico, reconoce la nueva religión como religión de Estado, a fin de declarar fuera de la ley la religión anterior y a sus partidarios: de perseguidores, los paganos pasarán a ser perseguidos. La cultura grecoromana se bate en retirada.

El primer Concilio Ecuménico de la Iglesia, que se celebra en el año 325 en Nicea (Bitinia) es un acto de trascendente importancia para la organización estatal de la Iglesia. Lo primero que hace es decretar la herejía de quienes no coinciden estrictamente con el punto de vista de los altos personajes eclesiásticos que convocan el Concilio. El alejandrino Arrio pasará a aquella categoría nefanda por razones de sutilísima interpretación acerca de la sustancia y naturaleza de Cristo, prevaleciendo la de otro alejandrino, Atanasio, cuya tesis es declarada "dogma", esto es: materia de creencia *a fortiori*, poderoso recurso de la Iglesia para la regimentación de sus huestes.

La política de Constantino determinó, por otra parte, una consecuencia de incalculable trascendencia para el Occidente europeo, es decir, para la Europa romana. Las invasiones constantes en el norte de Italia y en las Galias, las querellas continuas dentro del núcleo mismo del Imperio llevaban a Constantino hacia el Oriente. Fué él quien fijó en Bizancio la sede imperial, y antes de su muerte dividió el Imperio en tres partes, debilitándolo tan considerablemente que los invasores del norte y nordeste ven más fácil su presa, de tal modo que fué relativameinte fácil a los emperadores bizantinos en el transcurso del siglo IV desviar el curso de las invasiones hacia Italia, quedándose Bizancio al margen de ellas. Mas, al mismo tiempo, el mundo griego perdía para siempre su contacto con la afluencia germánica[2] que determinó en parte muy importante la transformación del mundo occidental y la nueva estructura que Europa, es decir, el Imperio romano de Occidente, iba a adquirir tras de la enorme gestación de los siglos medios.

En tiempos de Teodosio, vencido el siglo, la Iglesia cristiana era ya una

entidad política fuertemente estructurada, lejana de su aspecto inicial de creencia individual, de misticismo inspirado en el dolor de vivir, de renunciaciones de la voluntad, de pesimismo y esperanza al otro lado de la Muerte, entidad todopoderosa. La Iglesia en formación guarda del primitivo Cristianismo una idea fundamental:* la mansedumbre de sus súbditos, y un privilegio trascendental: el de recompensar sus buenas acciones en el "más allá". Para mantener el fervor de sus fieles acudió a procedimientos variados, entre los cuales, el más conveniente, por ser el más fuertemente arraigado en la tradición humana, es el principio mágico de las prácticas musicales.

Estas prácticas, para que conserven su prestigio, no pueden ser de invención reciente: su antigüedad es su mejor credencial. La Iglesia las toma, pues, donde las halla, y si se ve obligada a modificarlas será bien a pesar suyo y ante la necesidad de no perder sus adeptos, peligro constante durante los primeros siglos medievales, en los que resurgían sin cesar focos paganos.

No todas las prácticas orientales serán aceptadas por la Iglesia en su período de gestación. Por lo menos hay algunas que va a rechazar desde los primeros momentos: tales son los instrumentos musicales, que, tan importantes como eran en los tiempos del Templo israelita, van a ser proscritos ya en la primera Sinagoga. En la época en que la Iglesia comienza a consolidarse, en el siglo IV, la prohibición se mantiene estricta en Occidente y si cuatro siglos más tarde Roma accede a introducir el órgano (instrumentos aún minúsculos y portables) es porque el rey Pepino, el padre de Carlomagno, con quien la Iglesia romana tiene interés de mantener la mejor amistad, lo pide así como testimonio de agradecimiento a los emperadores de Bizancio que le hacen ese regalo, y porque la moda en tiempos carolingios soplaba de ese lado.[3]

Por otra parte, la Iglesia reacciona contra la blandura del cromatismo y contra un *ethos* de los modos que todavía hoy mantiene en plena región clerical sus supuestas virtudes.[4] En el capítulo II de este libro hemos mostrado algunos ejemplos de esa transformación diatónica de giros cuya expresión (que en un sentido general, a nuestra manera de ver, puede extenderse a aquellos tiempos remotos) giraba alrededor del semitono: el "plorant semiton" de nuestros poetas en incipiente lengua romance. Pero a pesar de esas exclusiones, el influjo exterior se ejerce en la Iglesia a través de formas poético-musicales que son, según se ha visto en el capítulo anterior, para los

* El concepto de la Iglesia como Estado alcanzó su definición más perfecta con San Agustín (364-430) en *La Ciudad de Dios*. Con él, la Iglesia se emancipa definitivamente del Oriente para dirigir su política hacia el Occidente europeo.

primeros formadores de la música eclesiástica, como San Ambrosio, un poderoso elemento de cohesión, de atracción, de sujeción de sus fieles.

En su tiempo, desde la segunda mitad del siglo IV a los comienzos del V, la Iglesia se constituye en una entidad homogénea en lo espiritual y en lo temporal. Posee ya órganos de gobierno; una jerarquía de personas con funciones perfectamente determinadas; la separación entre el "klerós" y los "laikós" está ya definida, aunque haya entre ambas categorías unas especies intermedias que mantienen la unión sin el desprestigio que supone el contacto directo entre tan altos funcionarios de aristocrático rango y los simples paisanos de la feligresía. La Iglesia cuenta con medios económicos, tiene ingresos, es independiente en su acción de las autoridades imperiales, o "seglares", y su gobierno se discute y se dispone en reuniones o concilios que van desde lo provincial a la generalidad de lo ecuménico, uniendo así al principio jerárquico el de la discusión capacitada y el de un examen, que si no es enteramente libre, no está proscrito.*

Como la Iglesia es, en medio de la disolución del Imperio por causas internas y externas, la única sociedad organizada en esos siglos, su autoridad sobre él, sobre la gobernación civil y militar, crecerá en una proporción ilimitada: es más, al acentuarse ese proceso disolvente de la autoridad seglar, sus funcionarios hacían dejación de puestos que eran ocupados por gentes clericales de mayor o menor cuantía, ocupación meramente municipal que estaba ya registrada en los Códigos de Teodosio o Justiniano.[5] Más o menos pronto, esta actividad, en cuya intrusión no eran los clérigos responsables únicos, dió origen a un *quid-pro-quo* gracioso, pero no sin malicia: la Iglesia tiende a separar el poder espiritual del temporal, quedando, en virtud de la excelsitud del primero, a salvo del segundo. Pero, puesto que éste se le viene a las manos, bueno será que lo ejerza en favor del primero, pues que quien entiende de lo más, bien puede entender de lo menos.

El proceso evolutivo de la autoridad eclesiástica no nos interesa en este libro sino desde el punto de vista de la hegemonía de la Iglesia romana, con la subsiguiente difusión de su canto litúrgico (el gregoriano), sobre todas las demás iglesias de Occidente: la milanesa, la galicana y la visigótico-mozárabe. Antes de ese suceso memorable para la cultura musical del Medioevo en Occidente es preciso mencionar los esfuerzos de San Ambrosio, en Milán, para codificar o establecer un cuerpo de doctrina musical capaz de sentar

* "En diferentes manifestaciones ha combatido San Agustín durante su vida constantemente al mismo enemigo, el enemigo en quien veía el más cruel y mortífero daño para la religión: el moralismo orgulloso de sí . . . , porque Agustín era un católico convencido, pero crítico." Hans DE SODEN, "El origen del Cristianismo" (en la *Historia universal*, dirigida por Walter Goetz, vol. II, p. 619. Madrid, 1933). Sobre San Agustín y la música, *vid.* Th. GÉROLD: *Op. cit.*, pp. 145-46.

autoridad por sí mismo, pero también de enlazar suavemente a los fieles por la virtud melódica. Era necesario, a la altura de la constitución eclesiástica en su tiempo, separar lo netamente eclesiástico de lo que procedía de fuentes menos bien definidas, y por lo tanto sospechosas de paganismo o herejía, al paso que la dificultad para retener a los fieles dentro de una tradición musical cuya antigüedad la hacía incongruente con las exigencias de la lengua rústica se atemperaba mediante la introducción en la liturgia de melodías en las cuales la prosodia del latín vulgar y su escandación rítmica, más agradable a los oídos del pueblo cristiano, se acoplaba con un sentido modal en tránsito de evolución.[6] Ese tipo de canto entre religioso y popular era principalmente, como antes se esbozó, el que se hacía en formas poéticas regulares que recibieron el nombre de "Himnos" y cuya procedencia era lo suficientemente antigua para merecer respeto de los eclesiásticos, pero no tan segura que no les produjese cierta desconfianza: procedía, pues, codificar, reglamentar, quizá inventar himnos calcándolos sobre los modelos dignos de respeto:* de ahí viene, seguramente, la tradición que atribuye al propio San Ambrosio la "composición" de determinados himnos,[7] aunque en este caso, como en el de los tiempos preclásicos de la Hélade y como luego ocurrió con San Gregorio, se haya podido vincular a un solo nombre lo que fué obra de varios, dentro de un mismo período al que la aportación común presta rasgos cuya definición se concentra en una entidad ejemplar. Así el "canto ambrosiano".[8]

Las primeras formas de la salmodia, tanto como las de la liturgia, llegan a Occidente[9] procedentes de Siria y Caldea cuyo gran repertorio melódico (unas 1,400 melodías) tiene en Antioquía y Alejandría un foco de irradiación, semejantemente a lo que Roma fué con sus "scholae" desde el siglo VII. Los textos provenían del Salterio bajo tres maneras de ejecución: el *solo salmódico,* que sería la forma más antigua en la cual el precentor heredaba el papel del lector de los textos en la Sinagoga; el *canto responsorial,* en el que la masa de fieles "responde" al solista, y el *canto antifónico* en el que el texto bíblico está repartido entre dos coros, según se expuso anteriormente. (Más tarde podrá prescindirse de esta alternación, haciéndose que la masa de fieles cante al mismo tiempo que el "tenor" expone la melodía litúrgica: es el "cantus directus" o "directaneus" que no parece haberse extendido hasta el siglo VI, con San Benito, esto es, en el interregno entre San Ambrosio y San Gregorio.**)

* *Vid.* Otto URSPRUNG: *Op. cit.*, cap. III: "Hymnodie und mittelalterliche geistliche Dichtung".

** Por esta época comienzan a fundarse monasterios en España. Destruídos en el siglo IX por los árabes, resurgieron en el siguiente, continuando su expansión hasta el XIII. *Vid.* V. LAMPÉREZ Y ROMEA: *Los grandes monasterios españoles* (Madrid, 1920). Este

Juntamente con los salmos procedentes del texto sagrado se deslizaron otros cuya poesía no reconocía fuentes tan insignes: estos "cánticos espirituales"[10] fueron aquellos "himnos" cantados en el servicio de las horas cuyo texto no tenía que consistir en una traducción, o después adaptación, de la letra de los Salmos a una determinada melodía, sino que fueron escritos, a imitación del modelo, en la lengua en trance de vulgarización y a cuya prosodia o se acomodaba alguna melodía tradicional, o bien habría de inventarse ésta parejamente, tan cerca de ese modelo como se quiera, aunque no tanto que no se pudiera reconocer a veces su demasiada "originalidad", lo cual determinaba su expulsión del seno de la "igreja". Se estaba luchando por establecer el texto de esta declaración de principios en que se basa el Cristianismo, o sea el Credo: toda aportación personal podía parecer peligrosa en detrimento del sentimiento plural y anónimo de la "colectividad", de la grey de fieles de ese modo "congregada"; de la "congregación", en una palabra.

La fácil aceptación de los himnos resulta del proceso mismo de su nacimiento. Todos los pastores acudieron a ellos, desde San Pablo, para atraer a sus rebaños; á veces, en detrimento de sus almas: tal el caso de Arrio en los primeros años del siglo IV. Así San Efrem arde en santa indignación contra ese género de canto, el arriano —sin perjuicio de practicarlo por su cuenta— para verlo en lo sucesivo a la vez imitado y desobedecido, ya que si los anatemas contra los himnos se multiplicaron, su práctica no se anuló por eso, de lo cual da testimonio el propio San Ambrosio. Mas se comprende bien la indignación de varones tan santos como Atanasio al encontrarse en Asia Menor, en pleno período ambrosiano en el Occidente, con que los himnos se acompañaban con el batir de palmas de los fieles, práctica tradicional en aquellas tierras, desde luego, y aun en la Grecia a la cual pertenecía el ilustre doctor, y que en sucesiva decadencia fué a parar al canto popular de más modesto tipo en la cuenca mediterránea. (Todavía se practica en alguna música religioso-popular, como en los villancicos españoles de Navidad.)

Los más grandes himnógrafos del Oriente fueron San Clemente de Alejandría y San Efrem, ambos en el mismo siglo que San Ambrosio. Otros varios les siguen hasta entrado el siglo VI, siempre en un sistema de versificación tónica en donde el número de sílabas y su alternación entre átonas y acentuadas sustituye definitivamente al viejo principio clásico. Sistema al que se atribuye un origen semítico, pero que desterrará ya al clásico desde San Gregorio Nazianceno, que lo introduce en la iglesia griega. El obispo

librito es interesante por cuanto se refiere a monasterios tan repetidos en la historia musical como los de San Juan de la Peña, San Pedro de Cardeña, Ripoll, San Millán, San Cucufate de Vallés, etc.

de Poitiers, Hilario, conoce la himnodia siríaca a través de la iglesia griega, donde se había extendido y lo lleva adaptándolo a las provincias occidentales. El sevillano Isidoro le concede la iniciativa en ese florecer de *himnorum carmine*, si bien para ver eclipsadas tan poéticas y musicales aptitudes (música y poesía van aún estrechamente unidas en su invención como en los tiempos más remotos) por la figura refulgente del arzobispo milanés.

Creador —por lo menos en un sentido simbólico— de todo el repertorio que lleva su nombre, y cuya compilación fué su principal esfuerzo, en virtud de las razones antedichas, San Ambrosio compuso himnos de los cuales solamente cuatro nos han llegado con ciertas garantías de autenticidad.[11] Su estilo queda explícitamente descrito por Gerbert: [12] *cantum modulatum, antea insuetum in ecclesia occidentali*: canto "modulado", no usado anteriormente en la iglesia occidental, en contraste con el canto antifónico, el *cantum alternum vel populi concentum primus induxit in ecclesiam Mediolanensem S. Ambrosius*, pues que, conjuntamente con el canto agradablemente modulado o entonado de los himnos, San Ambrosio introdujo como hechura fundamental de su organización musical en el resto de los cantos litúrgicos regulares, esencialmente en los de la Misa, el canto alterno o antifonal, ese "público concierto" que fué el primero en traer a estas zonas latinas y cuya antigüedad milenaria es su mejor recomendación. Su ejemplo va a ser dignamente imitado en el Occidente por esclarecidos varones como San Agustín, el español Prudencio y, ya entrado el siglo v, por Paulino de Nola. Los himnos de Prudencio en honor de los mártires entran primero en la liturgia española —la vieja liturgia visigótica o hispánica— pasando más tarde a la romana, que desplazó a aquélla.[13]

Como en otros casos relativos a esas músicas tan anteriores a la notación, se sabe de ellas más en lo referente al texto que a la música con que cantaban. Por lo que concierne a los himnos no hay evidencia respecto a su música hasta breviarios seculares del siglo x en los que encuentra series de melodías en uso general en ese tiempo y cuyo repertorio constituye el núcleo de la himnodia latina hoy existente.[14] La estructura de tales melodías era muy simple, con una o dos notas, tres a lo más sobre cada sílaba, a fin de que no se perdiese el sentido de la acentuación prosódica; sencillez (dice el obispo de Truro), que era lo más susceptible para alteraciones, razón por la cual la tradición en este punto muestra mucha menor uniformidad que en otros casos. El equilibrio entre los miembros de las frases, el mayor contraste en las fórmulas cadenciales, la elaboración melódica de las piezas que conocemos, muestran esos retoques sucesivos hechos sobre un núcleo original, exactamente como en las canciones folklóricas. En este sentido, la comparación entre sí de melodías ambrosianas con la versión de ellas que presenta el repertorio gregoriano y un viejo Códice Vaticano que al parecer escapó

a la revisión gregoriana es por demás interesante e instructiva, pero no podemos hacer aquí sino dejar mención de esas tres versiones ninguna de las cuales es, quizá, la estrictamente original. Añadiré solamente que el simple examen de las tres melodías adscritas al responso *Memento mei, dum bene tibi fuerit* arroja las siguientes conclusiones: la versión del Códice Vaticano muestra la melodía mucho más ornamentada que en las otras dos (por ejemplo, 16 notas para la palabra "mei" en el Códice Vaticano, 10 en la versión gregoriana y 10 en la ambrosiana; 30 notas sobre la palabra "pharaoni" en el códice, 14 en la versión gregoriana, ocho en la ambrosiana), al paso que la versión vaticana no presenta más que un solo giro melódico tres veces repetido, la gregoriana dos grupos, tres veces repetidos cada cual, y la ambrosiana un solo grupo, mucho más sencillo que los anteriores, que le sirve de fórmula cadencial, mientras que esta fórmula es más elaborada en el códice, en forma de secuencia melódico-armónica. Por su ausencia de melismas, su sencillez estructural y la simplicidad de su cadencia, la versión ambrosiana debe de ser, seguramente, la más antigua. Y comparando la gregoriana con la vaticana parece como si aquélla presentase una perfección formal decaída en la del códice en obsequio de un barroquismo vocal propio para el lucimiento del solista.

Pero, puesto que se dice que el Códice es anterior a la reforma gregoriana, y muestra un grado de elaboración más cruda que esta versión, cabe pensar que el afán de introducir muchos adornos es una costumbre vieja, notoriamente oriental, pero no por eso privativa del canto ambrosiano. En efecto, versiones ambrosianas y gregorianas de un mismo canto unas veces presentan melismas más ricos en ésta y otras en aquélla. No consiste en eso la diferencia, sino en su manera de estar trabajada la melodía y en sus particularidades modales, como más tarde indicaré. No se olvide tampoco, al hablar de "reforma" gregoriana,, que ésta, de ser cierto cuatro se le adjudica, se verificaría no sobre el repertorio ambrosiano, sino sobre el viejo repertorio romano.

Por lo que se refiere al sistema modal de San Ambrosio, la tradición le atribuye haber adoptado solamente cuatro de entre los modos griegos (Dórico, Eolio, Yastio e Hipofrigio) que fueron llamados, por aquel motivo, 'auténticos", aunque fueron cambiados de denominación (Dórico, Frigio, Lidio y Mixodilio) sin que esa música hubiera conocido los llamados modos "plagales" a la cuarta inferior (sobre la misma tónica: Dórico: de Re a re, final *re*. Hipodórico: de La a la, final *re*, etc.), tradición que no es sostenible al decir de algunos musicólogos.[15] El estudio de las bases modales del canto ambrosiano y sus coincidencias o no con el gregoriano está por hacer.

Así quedan constituídos los ocho modos eclesiásticos, denominándose "primero" al auténtico (Dórico) y "segundo" a su plagal correspondiente

(Hipodórico), y así sucesivamente. La teoría no estaba aún completa en tiempos de San Ambrosio quien, como sistema prosódico para la poesía de sus himnos toma asimismo la métrica greco-romana y su división en pies, aunque la prosodia popular latina le obligue a cambiar la acentuación de aquellos modelos. Este sistema de acentuación que rige tanto para el verso como para la "oratio" —lo que nosotros llamamos "prosa"—, está aplicado por San Ambrosio, según ciertos autores,[16] por primera vez en el Occidente, y tan fresca está aún la mezcla de las dos fuentes de donde provino el canto de la Iglesia cristiana que (según Leichtentritt) estas piezas que estaban concebidas *secundum morum orientalium partium* (las antifónicas) estaban provistas de un acompañamiento para ser tocado por una cítara. El sentido popular, que provendría de los viejos cantos profanos de la paganía, se combina con el nuevo sistema métrico derivado de la acentuación hebreo-siríaca. Lo más importante de todo ello consiste en la regularidad que aportan a la estructura de la composición, pues que los himnos, frente a la irregularidad de la salmodia, se componen de "stanzas" o estrofas regulares de cuatro versos (ocho estrofas de cuatro versos yámbicos, los grandes himnos), con un carácter que Peter Wagner no duda en reconocer (y con él otros musicólogos) como *volkstumlichen*, como popularizante, cosa digna de tenerse en cuenta tanto para Italia como para países que como Francia y sobre todo España tardaron en reconocer el canto romano como única música litúrgica de la Iglesia.

Tradicionalmente se atribuyó al canto ambrosiano una serie de cualidades agradables, suaves, blandas, una menor austeridad que la que caracteriza al canto gregoriano, al que se adjudica una gravedad y rudeza que lo hacía más susceptible a las ásperas gargantas de los bárbaros a quienes tanto interés tenía la Iglesia en atraer a su seno y a quienes vió desde el primer momento como buenos aliados, con gran contentamiento de ellos mismos, que aceptaban fácilmente el bautismo y los empleos en el ejército imperial; inhabilidad para lo melifluo que era ya un tópico desde la "Germania" de Tácito.*

Bien que la Iglesia esté ya constituída como una fuerza estatal entre los siglos IV y V, y continuase robusteciendo su autoridad y su fuerza material —reuniendo en su seno los residuos de la alta cultura pasada que no se hacían incompatibles por su paganidad con el ideal cristiano, a la par que creaba, a su vez, nuevos tipos de arte— vive en un terreno inestable por causa de la tremenda agitación que el mundo mediterráneo, Italia principalmente, sufre tanto por el desmoronamiento del Imperio como por las invasiones bár-

* Esa dureza de oído persistió durante largo tiempo. *Vid.* el curioso artículo de E. Th. FERAND, "The howling in seconds of the Lombards", en el *Musical Quarterly*, Nueva York, julio 1939.

baras. Roma es aún la capital, nominal asimismo, pero el emperador elige Rávena como residencia para hacer mejor frente a los bárbaros que ascienden rápidamente a los primeros planos de la gobernación. Así Honorio se ve obligado a deshacerse de Stilicón, el vándalo, tan romanizado que había sido el peor enemigo de los otros bárbaros que amenazaban desde la orilla izquierda del Danubio, y a los cuales deshizo. Pero el Imperio terminó de arruinarse económicamente con esos esfuerzos; Stilicón desguarneció los Alpes, y hordas de vándalos, de suevos, de burgundios, con otros más, se precipitaron hacia el Mediodía. Los invasores llegan a los muros de Florencia y los visigodos, con pretexto de vengar a Stilicón, avanzan hasta Roma bajo el mando de Alarico. Trescientos ochenta años antes de Cristo, Roma había conocido otra invasión no menos terrible: esta nueva vez, los bárbaros se contentaron con saquear la capital sin hacer daño a sus habitantes. El Imperio pasaba a manos germánicas.

Germanos y romanos tenían frente a sí un nuevo enemigo: las hordas tártaras conducidas por Atila. Su terrible barbarie fué de corta duración, pero muerto Atila en 453, los vándalos asaltan Roma y vuelven a saquearla dos años más tarde. Aventureros germanos campean por el territorio imperial durante todo el siglo v con el nombre de reyes. Los visigodos instauran una monarquía en Tolosa y los vándalos en Africa; bajo su dominio San Agustín ve la luz del día en el año 364, en el pueblecillo númida de Tagasta, cerca de la fenicia ciudad de Cartago. Depuesto el último emperador romano, el hérulo Odoacro (Odovakar) se da el título de "legislador" del Imperio, especie de "duce" o "conductor" de sus milicias de diferente procedencia. El nombre de Emperador le viene ancho y, por escrúpulo de conciencia, no se decide a adjudicárselo. Roma, cuya población pasó de un millón de habitantes, disminuye hasta cincuenta mil. Bajo los visigodos, Toledo asciende a una verdadera categoría de capital del extremo Occidente y sus concilios legislan para toda la Península y para la misma Galia inferior. Entrado el siglo vi los lombardos fundan su reinado en el norte de Italia, a los pies de la ilustre Mediolanum. Ese reino separa vigorosamente Milán de Roma, cuyos obispos alcanzan un gran triunfo moral sobre los bárbaros: Roma logra finalizando el siglo (587), que los suevos y visigodos de España, que pertenecían a la secta arriana, se sometan a su Iglesia.

Preside los destinos de la capital del Cristianismo persona de singular capacidad, rico-hombre, de aristocrático abolengo,* que pasa desde el ejér-

* Gregorio, descendiente de una familia senatorial romana, fué prefecto de Roma en 573, cargo administrativo que, a la caída del Imperio, pasó frecuentemente a manos de obispos y clérigos. Su intromisión en la política municipal, que era todo lo que quedaba del régimen anterior, fué decisiva para el nuevo. El mismo Gregorio asumió los poderes temporales de un príncipe y llegó incluso a adoptar el carácter de emperador

cito imperial al de los soldados de Cristo, a cuyas filas lleva su espíritu conquistador y dominante. Deja tempranamente la loriga por la cogulla, pero a los cincuenta años su reputación es tan grande que es elegido Papa (590), esto es, Obispo de Roma, a quienes se adjudicaba tradicionalmente esa denominación paternal reminiscente de los tiempos de la liturgia romana en lengua griega. Rige a la Iglesia y sus dominios con energía y talento; sabe tener a raya al "Duque de Roma" y procede como un rey, organizando ejércitos, enviando diplomáticos eclesiásticos a todas partes de Italia, a las Galias, a las islas del otro lado del Canal, regiones de las cuales es Patriarca; firma tratados y se opone a que ningún otro obispo, salvo él, el heredero directo de San Pedro, pueda llamarse Papa. Por eso Gregorio, Gregorio I, Gregorio el Grande, se convierte, de este modo, en el primer Papa verdadero, en el obispo con superioridad jarárquica sobre todos los demás, a lo cual éstos, por su parte, acceden gustosos a fin de operar con más libertad en sus batallas contra el arrianismo y contra los focos paganos que acá y allá resurgen con fuerza en el lugar mismo en donde los templos cristianos se arruinan, invadidos por las zarzas y las espinas.

Gregorio, que había estado en Bizancio, quisiera para el Occidente aquella suntuosidad en los oficios divinos que él admiró en la corte imperial del Oriente. En aquella capital aprende a distinguir entre los cantos de las iglesias griega y siríaca respecto de los practicados en la Iglesia romana. Desde largo tiempo atrás, los dos fragmentos del Imperio están en viva pugna. Si Gregorio hiciese triunfar a la Iglesia de Roma sobre sus congéneres de Occidente, sometiendo todas ellas a la hegemonía romana, lograría que estas iglesias se desprendiesen de prácticas musicales en boga en las iglesias orientales. Una revisión rigurosa se impone en la música eclesiástica.*

frente a Constantinopla. Su sistema administrativo se convierte en la base del absolutismo papal, que él inaugura. San Gregorio, primer papa de la Cristiandad (no simplemente "papa" en calidad de "obispo de Roma"), es el último de los cuatro grandes Padres latinos de la Iglesia. No fué un gran sabio, sino que se dedicó a extender las doctrinas de San Agustín. Respecto a sus *reformas* musicales no hay evidencia documental de ellas.

* "Es casi imposible fijar con alguna exactitud la evolución de la música litúrgica en Roma. La tradición señala al Papa Silvestre I (m. en 335) como fundador de la escuela romana de canto... Las investigaciones más seguras permiten fijar en la época del pontificado de Dámaso (366-384) la organización de la liturgia. San Jerónimo (c. 340-420) (traductor de la Biblia en la versión latina conocida por *Vulgata)* le ayudó y quizá introdujo en Roma nuevos usos para el canto." La influencia de las iglesias orientales en esta época es incontrovertible. Nuevas modificaciones se introdujeron en la liturgia en los siglos v y vi con Celestino I (422-32), León I el Grande (440-67) y Gelasio después, que contribuyen al desarrollo del canto, a los cuales siguen Symaco, Juan I y Bonifacio II. En seguida, Gregorio I. (Th. GÉROLD: *Op. cit.*, cap. II, p. 153.)

Gregorio va a emprenderla [17] y merced a ella, la música así "gregorizada" se convertirá en el mejor vehículo de sus ideas, o mejor dicho en símbolo de su hegemonía, por la vía sensible, sobre toda la cristiandad. Sobre la occidental, especialmente y, aun así, no sin excepciones. Se trata de someter al juicio de Dios la sentencia acerca del predominio futuro del repertorio ambrosiano o gregoriano. Las dos colecciones (se trata de una leyenda) se depositan ante el altar para que Dios elija. Y Dios hace que ambos libros se abran igualmente por la misma página: lo que Dios quiere decir es que ambas son igualmente santas, que tanto monta una como otra.

Ambas constituyen el más grande repertorio litúrgico (con los orientales, más allá de Roma, y el desaparecido galicano o el hispano-visigótico, más acá). Los monasterios benedictinos propagan ambas músicas. Con Carlomagno la Iglesia romana logra la hegemonía[18] y el nuevo Imperator decretará la exclusión, como ya se ha apuntado, de todo canto que no sea el de las "scholàe cantorum" enviadas por Roma a los grandes monasterios de St. Gall, Metz, Limoges, Cluny y Jumièges, que son las grandes luminarias del canto gregoriano, conforme las de Siria y Antioquía lo habían sido para el canto litúrgico oriental, modelo de escuelas que Roma siguió en el siglo v, entre los dos grandes organizadores del canto occidental, y que San Gregorio recibía tras de León el Grande.

¿Qué contacto tenía aún la música romana en tiempos de San Gregorio con sus fuentes pristinas? Si a lo largo de los siglos que median entre San León y la aparición de los primeros manuscritos con neumas, se intentó fijar ya de alguna manera la viejísima tradición oral del canto eclesiástico es cosa que no puede averiguarse, porque las invasiones bárbaras, las destrucciones y saqueos hicieron desaparecer toda clase de documentos relativos a este punto entre los años 450 y 850. La música que se practicase en la Iglesia romana, tanto como en la milanesa, procedía de la tradición oral, pero la estancia de San Gregorio en Bizancio le puso en contacto con aquellas fuentes, con el resultado de haberle podido capacitar para una selección del canto romano, borrando o atenuando las huellas orientales que pudiera haber encontrado, y que todavía se hallaban frescas en el repertorio ambrosiano. Estas habrían pasado por otra vía al rito gálico, juntamente con los aportes que Bizancio enviaba a Carlomagno para su mayor contentamiento, y volviendo poco después, otra vez a la Iglesia de Roma, que había olvidado un tanto la reforma gregoriana para resucitarla, ya modificada, en el siglo IX. Lo que puede saberse respecto a esos siglos oscuros es lo que queda manifiesto en los teóricos, que son más elocuentes en lo que no consignan que en lo que mencionan: así, por ejemplo, San Agustín carecía ya de ideas acerca de la posibilidad de fijar la música con signos, olvidado (aunque no enteramente perdido) el sistema de notación griego, y San Isidoro, que vivió hasta

entrado el siglo VII, no conoce otro medio de aprendizaje musical sino el de la viva voz. Boecio y Casiodoro suministran en sus escritos todo lo que puede inquirirse acerca de la ciencia musical en el siglo VI, aquél en tiempos de Teodorico y en su corte de Rávena. Más afortunado que él, que murió por orden del Emperador, Casiodoro, hijo de noble familia siríaca, prosperó bajo el mismo Teodorico y aun fundó una especie de seminario de estudios clásicos en donde pudo conservar algunas reliquias de la vieja, espléndida cultura, en cuyas ramas musicales quizá se deslizó algún eco de su tierra natal.[19]

El gran movimiento musical de los siglos VI y VII tuvo un nuevo resurgir en el siglo IX y éste estuvo fuertemente influído, al decir de los especialistas, por el canto bizantino; pero no es fácil concretar en qué pormenores se verificó esta influencia. A aquellos siglos pertenece ese "período áureo" del canto gregoriano que decayó después, debido, en términos generales, a los sucesos apuntados. El período de resurgimiento es ya solamente una "edad de plata"; sin embargo, sobre la monodía de los siglos IX y X va a fundarse todo el arte posterior de la música mensurada y, tras ella, el de la polifonía, cuyo auge irá a acarrear una nueva retirada a la oscuridad medieval de la monodía eclesiástica tras de curiosos modos de empleo subalternos. Lo que ha sobrevivido de ésta en manera susceptible de estudio es, a su vez, todo lo que perdura de la música medieval: junto a los himnos, antes, o coincidentemente con ellos, debió de existir una música popular, de ritmos regulares y estructura periódica; mas nada ha llegado hasta nuestro conocimiento si no es por ciertas deducciones acerca del arte de la monodía acompañada.

Por otra parte, la Iglesia recababa para sí, como se ha dicho, todo cuanto suponía cultura: artes y letras y aun ciertos aspectos de la ciencia, algunos de los cuales apenas habían trascendido todavía de la etapa mágica. Aunque la música instrumental fuese desarrollándose paulatinamente con los instrumentos, sabemos más acerca de éstos que de aquélla, ya que la única música sobre la que es posible especular es la pura monodía litúrgica: de un modo que, a partir de la la notación neumática, en el siglo IX, parece relativamente claro respecto a los siglos anteriores de la "edad de oro" gregoriana, si bien no es imposible tener algunos conocimientos de la música de los siglos V y VI.

En esa etapa de las invasiones, que asoló la cultura romana como un vendaval, las viejas teorías clásicas de la música se eclipsaron a su vez. Pero cuando en el siglo IX se levanta la teoría de los ocho modos, ésta procede directamente de Oriente. El sistema en que se basa es, como siempre, griego, según su nombre de *Octoechos* lo indica, e incluso el de ciertos tipos de música para el templo. La doble corriente oriental, siríaca y árabe, confluye en el *Octoechos* que, atribuído con motivo o sin él, a San Juan Damasceno, San Juan de Damasco,[20] indica a lo menos la procedencia

de las corrientes culturales que van a penetrar en la Iglesia de la "edad de plata", conforme la influencia de Bizancio llega a las Galias de Carlomagno.[21]

Hasta qué punto está subyacente esa doctrina en el canto romano del siglo IX en adelante es materia de harta dificultad, reservada a los especialistas. El canto primitivo solamente lo estaría en parte, según lo que queda indicado respecto a su sistema modal, pero aun cuando hubieran quedado algunos islotes de la vieja cultura y la notación alfabética se practicase muy escasamente en algunos momentos, lo que se diga respecto del canto litúrgico de la segunda época tiene que basarse en las colecciones en donde aparece ya la notación neumática que es, fundamentalmente, un sistema desarrollado de las indicaciones de acentos prosódicos[22] donde se llegó a refinamientos notorios en calidad de signos de expresión: el matiz más o menos apoyado en ciertas notas, las fluctuaciones de "tempo", el temblor de la voz o "quilisma" (tan notoriamente oriental) y otros más que dan idea de la minuciosa expresión y matizado de esa monodía que, lógicamente, tenía que apoyarse en finuras de dicción para encontrar realización cabal. Incluso hay autores que encuentran motivos para pensar que el primer canto gregoriano hacía uso de los cuartos de tono allá donde solamente se vieron semitonos desde el momento en que la notación guidoniana sobre líneas, entre las cuales no cabían indicaciones de cuartos de tono, sustituyó a la neumática.[23]

Las colecciones conocidas son las que pertenecen a los ritos anteriormente enunciados: la romana, la milanesa, la galicana y la mozárabe. Como los neumas comenzaron por el tiempo en que Carlomagno impulsó la liturgia romana hasta donde alcazaba su poderío, el canto galicano no pudo aprovecharse de esa manera de perduración, y lo que se sabe de él es lo que logró filtrarse dentro del romano, cosa que los eruditos han llegado a discernir hasta cierto punto. El asunto del canto mozárabe es más claro y, por diferentes razones, conocemos varias melodías mozárabes auténticas, mientras que otras se fundieron asimismo con el rito invasor a partir del siglo XI.[24] Algo de él pervive todavía en monasterios benedictinos de España como el de Santo Domingo de Silos. Por lo que al canto ambrosiano se refiere, ya hemos hablado de una de sus hechuras más características. Algo más se sabe, comparativamente, de las otras piezas litúrgicas del repertorio ambrosiano, es decir del anterior al siglo VI, como estadio intermedio entre éste y el canto muy florido, pero de escasa habilidad en su construcción interna, tal como se encuentra en los manuscritos del Vaticano que escaparon a la reforma gregoriana. Entre ambos, el ambrosiano parece acercarse más al del Códice Vaticano que al gregoriano, en parte en algunas melodías muy ornamentadas, fuera enteramente del sistema de los himnos, en parte, por su menor seguridad modal, en melodías que aunque menos adornadas que en la versión gregoriana carecen del fino tratamiento constructivo de ésta. Un ejemplo del

primer caso es el Gradual *Qui sedes,* cuyas dos versiones, gregoriana y ambrosiana, pueden verse en el libro de A. Schering.[25] Ejemplo del segundo caso es el Responsorio *Memento mei* anteriomente aludido, que inserta W. H. Frere en su estudio sobre el *Plainsong.*[26] *



Es, pues, en el canto gregoriano donde se encuentra en su forma más perfeccionada y en su mayor apogeo la monodía eclesiástica que, tras tan larga gestación, aparece cuajada al finalizar el primer milenio. Sus características esenciales son las siguientes: *Primera:* es, ante todo, música vocal puesta al servicio de una oración; sus ritmos son los del discurso hablado, tan aproximadamente como es posible, y en esto procede en derechura de la oratoria clásica, mantenida hasta entrada la época cristiana por los oradores latinos, y cuya "elocuencia" a punto de disolución puede estudiarse en el español Marco Fabio Quintiliano, cuyo tratado sobre *Instituciones Oratorias* es de fines del siglo I.[27]

Son, pues, circunstancias propias de este canto la naturalidad prosódica, la conformidad con los acentos del idioma y la elasticidad en la combinación silábica: en la "medida" de las notas, por decirlo así, en un sentido aparte del propio a los ritmos derivados de la danza, cuya escandación en "tiempos" y "compases" está tan profundamente unida a nuestro concepto de lo musical.

* Otras comparaciones interesantes que demuestran que el gregoriano es a veces más profuso que el ambrosiano son las que publica GASTOUÉ en su estudio sobre "Le Chant liturgique" en la *Enc. du Cons. de Paris,* vol. I, p. 561.

Segunda: Ninguna traba armónica o instrumental estorba el puro fluir de la monodía, la cual, justamente cuando comienza a levantarse el sentido de la pluralidad sonora, en la polifonía, y aun en la "monodía acompañada", se retira atrás, perdiendo su carácter y su capacidad estética. La simple melodía monódica no tiene más que dos caminos: la recitación, en un sentido dramático, o la ornamentación melismática. El recitado puede hacerse, como en determinados tipos de monodía eclesiástica, sobre una simple nota, tras de la cual viene la fórmula cadencial, en proceso de evolución, que sirve de "cláusula" a los períodos.

La ornamentación melismática se hace, normalmente, en este momento, es decir, por lo regular en la última sílaba de la palabra cantada o en la última palabra, a fin de que el sentido del texto no quede oscurecido si se intercalan melismas sobre las palabras intermedias; esto acarrearía, por otra parte, que las palabras de importancia secundaria serían las que se entenderían mejor, lo cual escontrario a la intención primigenia. Cuando el canto eclesiástico decae y ese sentido aparece menos claro, la regla de ornamentar sólo las palabras finales comienza a no ser observada. La razón del melisma no aparece clara, y sí, en cambio, su arbitrariedad, lo cual motivó que al copiarse o imprimirse los libros con música se cortasen violentamente los adornos, causando así una pérdida gravísima al arte monódico, que cada vez fué pareciendo más vacío de sentido e ingrato de audición. Como las "cláusulas" no tenían un sentido de terminación armónica, sino del sentido textual, la sensación de final que da a nuestro oído la "sensible" seguida de la tónica, no se producía aún. Al ir acentuándose el sentido armónico se forzó la conducción melódica con dicho propósito, conducción respetada por la primera escritura en estilo contrapuntal. La semitonización del séptimo grado se hacía como licencia más o menos permisible y, aunque no escrito el signo correspondiente, se imaginaba por los cantores. Este es el comienzo de la llamada *música ficta,* que ocurría precisamente en esos momentos y sobre cuya licencia se han hecho suposiciones exageradas.

Tercera: El canto gregoriano, tanto como el llamado "canto llano" * en época posterior, tras de su segundo resurgimiento, estaba notoriamente elaborado en su construcción interna merced a la intervención de giros o grupos

* El término "canto llano" fué aplicado al parecer en el siglo x por Odo de Cluny a las melodías litúrgicas originales o por lo menos no ornamentadas Como no se sabe con exactitud cuál fué la intervención tanto de San Ambrosio como de San Gregorio, se ha propuesto denominar *canto romano* al gregoriano, con lo que habría que llamar *canto milanés* al ambrosiano. Real o supuesta, la intervención de San Gregorio en la compilación del Antifonario Romano impresionó mucho en la Edad Media, de lo cual dan testimonio muchas miniaturas donde se ve a aquél "inspirado" por el Espíritu Santo, que le canta en el oído bajo la forma de una avecica.

melódicos, que hacían el efecto de "figuras" cuya reaparición era bienvenida. Estas figuras ocurrían tanto en el interior de la melodía como a su terminación, estableciendo así cláusulas formularias, "fórmulas cadenciales", que a veces pasaban de un punto a otro en palabras rituales o en otros casos. Esas condensaciones melódicas son, por una parte, antiguas, porque son la manera de persistir las viejas fórmulas mágicas a través del canto de los salmos o de cantos populares que ingresaron en los himnos ambrosianos. Por otra parte, ese fenómeno de solidificación, por decirlo así, de la materia flúida, como de nebulosa, de la primitiva monodía, es un fenómeno repetido en todas las músicas, desde las de los pueblos de cultura primitiva hasta las culturas europeas ultradecadentes.[28] Su importancia es extraordinaria en la historia de la música europea, porque esas condensaciones melódicas van a engendrar el "motivo",* que inmediatamente va a tratar, en repeticiones o "imitaciones" en diferentes planos de voz, el arte de la Polifonía en sus comienzos, como veremos en seguida.

Frente a las fórmulas "motívicas" aplicables a determinadas palabras como "Gloria", "Amén" o "Aleluya", hay otros giros libres de curioso efecto expresivo por onomatopeya o imitación, merced al gesto sonoro del sentido de algunos vocablos: este fenómeno es, asímismo, muy reiterado en toda clase de música y tiene una neta procedencia de la imitación mágica. Algún comentarista de Bach ha notado el sentido "descriptivo" de ciertos grupos melódicos del gran músico. En el canto gregoriano aparecen frecuentamente, bien porque resultaría anómalo cantar una palabra en la cual se expresa un movimiento ascendente (del alma, del espíritu, etc.) con giros melódicos descendentes, y así sucesivamente, ya por un principio de humorismo musical que podría considerarse paralelo al de los escultores de capiteles románicos y góticos. El Rev. Frere, en su estudio sobre este particular, al que seguimos de cerca,** publica dos giros melódicos que ilustran ambos casos: ya el que canta las palabras *Ascendit deus,*[29] ya el que acompaña la descripción poética del óleo que unge al sacerdote Aaron y que escurre a lo largo de sus barbas....

No todos los trozos de canto llano tienen esta construcción elaborada. Hay otros, como las Antífonas, que no están integrados por secciones, sino que son una larga melodía recitada con una cadencia final. Su longitud depende de la del texto, pero a veces ocurre que la misma melodía se repite

* Sobre las fórmulas motívicas en el canto litúrgico, *vid.* D'INDY: *Cours de Composition musicale,* 1er. livre (París, 1912), IV. "La cantilène monodique".

** Para mayores detalles sobre la estructura del canto gregoriano y su construcción formal consúltense las obras de Paolo FERRETI: *Trattato delle forme musicali del canto gregoriano* (vol. I, 1934); Peter WAGNER: *Origin and development of the forms of the Liturgical chant up to the end of the Middle Ages* (trad. del alemán, parte 1ª, 1907).

tantas veces como versículos tiene aquí, lo cual viene a ofrecer otra vez una forma periódica.

Cuarta: La base tectónica del canto llano está asentada sobre la teoría de los ocho modos. Quizá el primitivo canto romano se modificó en algunos detalles a fin de ajustarlo exactamente a esta teoría, pero en todos los momentos las melodías gregorianas están fundadas sobre aquellas particularidades en giros, conducción melódica y cadencias que distinguían a los antiguos modos e incluso su especial sentido expresivo, su *ethos*. Esto significa una persistencia de las fórmulas mágicas, o, por lo menos, estilísticas, que fueron lo que primero llegó a Grecia de los países vecinos que la enviaban sus modos, esto es, giros melódicos y fórmulas "al modo" de Frigia, de los dóricos, etc. Tales particularidades estaban tan unidas al sentido de un modo (cuyo *ethos*, es decir, su capacidad emocional, derivaba de ellas) que ningún cantor medieval, como ninguno clásico, hubiera introducido la fórmula propia de un modo dentro de otro. "Esta seguridad —dice el Rev. Frere— distingue especialmente el canto de la 'edad de oro' gregoriana de la subsiguiente 'edad de plata', donde ya esa manera de trabajar sobre los giros peculiares a cada modalidad comenzó a perderse."

Quinta: La forma proviene en esta música de la estructura del texto: paralelismo binario en las frases cuando los versos proceden del Salterio; regularidad más complicada en otros casos según el ritmo de los versos latinos, su disposición y su combinación silábica, acerca de lo cual hemos hablado con el posible detalle en el capítulo anterior.

Se ve, pues, que tanto en el matizado de la ejecución, en refinamientos de matices expresivos; en el juego combinatorio de las modalidades entre sí (que viene a ser como una especie de modulación, en el sistema tonal); en la formación de motivos y su tratamiento; en el sentido expresivo de algunas palabras; en la ornamentación melódica, el canto litúrgico de la Iglesia llega a asumir, tras de su primer aspecto de lengua mística para comunicarse con la Divinidad, las propiedades de un verdadero arte. Parece como si ambas cosas no pudieran coexistir, sino que una tuviese que estar en detrimento de otra; así, tan pronto ese "arte" de la monodía llega a su perfección, el instinto que lo hace evolucionar, transformarse, tenderá a rebasar los límites en que forzosamente ha de moverse. La monodía luchará por conquistar nuevos terrenos: los de la pluralidad sonora, que, como, por definición, son antitéticos a su esencia, acarrearán su pérdida, por lo menos su anquilosamiento. La monodía eclesiástica, a la cual no querrá renunciar la Iglesia por principio, retrocederá, en sentido, a la oscuridad de donde salió; se convertirá en un lenguaje arcano propio de iniciados: los clérigos; el pueblo dejará de cantarla; el espíritu volará a otros parajes.

Mas, antes que eso, la monodía ha servido, durante muchos siglos, para

los más altos fines espirituales; veamos cuáles y de qué manera. Naturalmente, se trata del servicio de la Iglesia.[30]

NOTAS

[1] Se confunden frecuentemente los conceptos de *latín vulgar* y de *bajo latín*. "El latín vulgar es el latín viejo, el lenguaje *que se hablaba* espontáneamente, como vernáculo, en la vida ordinaria; el bajo latín, en cambio, *no se hablaba:* es el latín que escribían los doctos medievales. Cronológicamente, el bajo latín coincide con el romance, y es posterior, por lo tanto, al latín vulgar. El continuador del latín vulgar es el romance; el continuador del bajo latín no existe, porque éste era una lengua muerta." Todavía hubo una tercera fase del latín posterior, entre vulgar y docto, lengua, mejor dicho, de semidoctos que desapareció en Francia desde Carlomagno y en España perduró hasta el siglo XI, en León y entre los mozárabes. (*Vid.* C. H. GRANDGENT: *Introducción al latín vulgar,* Madrid, 1928, pp. 21 y 22.)

[2] Henri PIRENNE: *Histoire de l'Europe des Invasions au XVIe. siècle,* París-Bruselas, 1936, p. 3.

[3] *Vid.* Th. GÉROLD: *Op. cit.,* p. 139. Sobre el órgano como instrumento profano y religioso, véase más adelante v parte, cap. II.

[4] *Vid.* Fr. Joseph GAJARD: *Gregorian Chants of the Abbey of Solesmes* (folleto de introducción a los discos de Canto Gregoriano grabados por la compañía His Master's Voice).

[5] GUIZOT: *Historia de la civilización en Europa,* trad. española, Madrid, 1935, p. 47.

[6] Tanto más cuanto que todavía a fines del siglo III seguía siendo el griego el idioma oficial de la liturgia romana. En los siglos X y XI se encuentra aún el griego escrito en caracteres romanos en libros monásticos con neumas. Esta persistencia se prolonga todavía por bastante tiempo, cada vez de un modo más débil.

[7] San Agustín, en sus *Confesiones,* menciona cuatro de ellos.

[8] En términos generales, San Ambrosio y San Gregorio representan las dos más grandes fases de la extensión de la lengua latina y su fijación dentro de la Iglesia. El siglo IV, el de San Ambrosio, señala el momento en que todo el territorio romano, exceptuando a Grecia y el Oriente, estaba ya completamente latinizado. Este período del latín vulgar (que comienza en el siglo III, en el cual era el griego todavía el idioma de la Iglesia, mantenido dentro de algunos ritos durante largo tiempo en coexistencia con el latín) dura hasta el año 600, esto es, por la época de las supuestas reformas de San Gregorio. En este punto acaba el latín vulgar y comienzan las lenguas románicas. *Vid.* C. H. GRANDGENT: *Introducción al latín vulgar,* Madrid, 1928, pp. 19 y 21. Sobre el latín en tiempos de San Gregorio, *vid.* A. SEPULCRI: "Le alterazione fonetiche e morphologiche nel latino di Gregorio Magno e del suo tempo", en *Studi Medievali,* t. I, p. 71.

[9] J. COMBARIEU: *Op. cit.,* p. 200. Th. GÉROLD: *Op. cit., cap.* III. L. BONVIN: *Musical Quarterly,* Nueva York, 1918, t. IV. J. C. JEANNÍN: "Le chant liturgique syrien", en *Mélodies syriennes et chaldées,* París, 1924. A. GASTOUÉ, en la *Enc. du Cons. de Paris,* vol. I, p. 550.

[10] Quizá tienen un antecedente en los *Aodai pneumatiké* de San Pablo, cuyo sen-

tido no se conoce exactamente, dándoseles la acepción clásica de "pneuma" por "espíritu".

11 J. COMBARIEU: *Op. cit.*, p. 205. Son los mencionados por San Agustín en sus *Confesiones.*

12 GERBERT: *De cantu en Música Sacra,* t. I, p. 199.

13 Sobre los "melodos" hispanogóticos, *vid.* ROJO Y PRADO: *El canto mozárabe,* cap. I.

14 Rev. W H. FRERE, obispo de Truro: "Plainsong", en *Oxford History of Music,* volumen de introducción, § VI.

15 W. H. FRERE: *Grove's Dictionnary,* 3ª ed.

16 H. LEICHTENTRITT: "Gregorian Chant", en *Music, History and Ideas,* Cambridge, Mass., 1938, cap. II. Sobre el cambio de acentuación en el latín y en la prosodia clásica, *vid.* C. H. GRANDGENT: "Fonología", *op. cit.*, cap. III.

17 Repito aquí lo dicho anteriormente sobre San Ambrosio. Gregorio es más bien el símbolo de un movimiento que un reformador estricto de la música litúrgica. Parece ser que también San Gregorio compuso himnos, si no exactamente a la manera ambrosiana, basados en semejantes principios. La "rigidez" que se atribuye a su música sólo aparece en ciertos casos. En otros, el canto gregoriano es tan florido como el ambrosiano, pero debe tenerse muy en cuenta que el canto del siglo VI decayó después de San Gregorio, para conocer un resurgimiento en el siglo IX, esta vez ya en plena época de la notación neumática, época en la que vuelve a influir sobre el canto de Roma el de la iglesia bizantina.

18 Sobre Carlomagno y la iglesia romana, *vid.* H. PIRENNE: "L'époque carolingienne", *op. cit.*

19 Acerca de la importancia asumida por Rávena en el desarrollo de las artes plásticas y de la arquitectura occidental: "La arquitectura religiosa bizantina ejerció en los siglos VI, VII y VIII gran influencia en Venecia (San Marcos), Rávena (San Vital, San Apolinar *nuovo,* San Apolinar *in classe,* baptisterios, tumba de Gala Placidia), Lombardía, mediodía de Francia, Sicilia, España y aun Alemania (capilla palatina de Aquisgrán, contruída desde 796-804 por Carlomagno). Hoy queda reducida a los países de la Iglesia griega. Bajo los emperadores bizantinos, macedonios y Commenos se crea un nuevo tipo de iglesia... En las artes industriales, sobre todo en la miniatura, tapicería y orfebrería con esmaltes, adquirieron los bizantinos un tal esplendor, que fueron los iniciadores del arte europeo de la Edad Media... El norte de Italia, especialmente Rávena, hacia fines del primer milenio, por la mutua influencia de los pueblos del norte con las tradiciones romanas, cristianas y bizantinas, fué uno de los puntos de arranque del nuevo estilo que más tarde llevó el nombre de románico..." K. D. HARTMANN: *Historia de los estilos artísticos,* Barcelona, 1925, pp. 90-93.

20 Sobre San Juan Damasceno y el *Octoechos, vid.* E. WELLESZ: *Música bizantina* Barcelona, 1930, pp. 48 y 67.

21 "Lentamente los pueblos del reino franco, los germanos, se presentan como fuertes conductores de las ideas cristianas y de los restos de la cultura antigua. En sus manos se coloca durante siglos el desarrollo del arte cristiano occidental.

La dispersión de la población determinó el que hubiese pocos puntos donde se mantuviera la cultura espiritual y el contacto con Italia de una manera permanente y activa y, por tanto, la posibilidad de apropiarse la técnica arquitectónica de las iglesias italianas y de la antigüedad. Las numerosas iglesias levantadas en distintos lugares durante estos primeros siglos de conversiones fueron, naturalmente. simples construcciones condicionadas por la necesidad, pero sin ningún valor artístico. La iglesia de San Martín

de Tours, cuyo titular fué considerado como caudillo contra el paganismo, como fundador, en las Galias, de la vida monástica y, después de haber muerto como obispo de Tours (al principio del siglo v), como patrono de Francia y protector de sus reyes, tuvo la misma importancia para los pueblos de la orilla izquierda del Rhin que San Gall y Fulda para los alemanes. Teniendo en cuenta los monumentos conservados, la arquitectura comienza en el reino de los francos con una creación monumental durante mucho tiempo no superada, digna de la grandeza de su constructor, de Carlomagno. Para la comprensión de los designios reales conviene hacer constar que este gran organizador del Imperio occidental consideraba a Rávena, residencia del rey godo a quien él reverenciaba, y a Bizancio, cuyas tradiciones daban carácter sagrado a su trono, como los modelos que había que imitar al construir en Aquisgrán la iglesia de su corte. No se puede poner en duda que la elección de una construcción central tan extraña en Occidente, fué más una concesión a los sistemas arquitectónicos usuales en Oriente que un intento de rivalidad con la iglesia de Santa Sofía en Constantinopla. Un modelo inmediato fué San Vital de Rávena. La catedral de Aquisgrán, construída bajo la dirección de Eginardo, el favorito de Carlomagno (796-804), por obreros venidos de todas las partes de Occidente, representa como iglesia del Estado y de la corte del Emperador la síntesis de todos los conocimientos arquitectónicos de aquella época... Esto explica que nosotros no consideremos la catedral de Aquisgrán como una creación original de los arquitectos carolingios alemanes, sino más bien como la última manifestación de la arquitectura monumental cristiana primitiva, en la cual no había desaparecido todavía la resplandeciente tradición de la arquitectura romana. No puede hablarse aquí todavía de una arquitectura nacional con caracteres autónomos." E. SCHAEFER: *La arquitectura de Occidente*, Barcelona, 1929, pp. 75-77.

Es interesante comparar el contenido de esta nota con lo dicho anteriormente sobre el carácter nacional del rito galicano, avasallado por el romano desde Pepino el Breve, padre de Carlomagno, y confirmado por éste. Carlomagno, sin embargo, se preocupó mucho por recoger tradiciones y músicas propias de los francos. Su afición musical era grande, y el monje Alcuino representa cerca de él lo que Beocio y Casiodoro en la corte de Teodorico, en Rávena.

[22] "Neuma", signo, en griego, no debe ser confundido con "pneuma", aliento. De este vocablo provienen los largos pasajes floridos del canto llano o melismas. Por esta razón se ha entendido como *melodías floridas* las "odas pneumáticas" de San Pablo. Los *signos* llamados *acentos* significan estrictamente *ad cantus*, lo que va junto al "canto" retórico, a la entonación hablada, tan subida de tono en los oradores griegos y latinos.

[23] W. H. FRERE: *Op. cit.*, p. 150.

[24] ROJO Y PRADO: *El canto mozárabe*, Barcelona, 1926.

[25] A. SCHERING: *Geschichte der Musik in Beispielen*, Leipzig, 1931, p. 2.

[26] FRERE: *Op. cit.*, p. 145.

[27] Así como en otros autores coetáneos. Un estudio por demás sugerente sobre este tema, de tan alto interés, es el de Armand MACHABEY: "Etudes de Musicologie Pre-Médiévale", en *Revue de Musicologie*, París, mayo 1935 *ss.*

[28] Sobre este punto y sobre el proceso de concreción del fluir sonoro, o fijación de las entonaciones, véase el art. "La Monodía" de mi libro *La Rosa de los Vientos en la Música Europea*, México, 1940.

[29] Pero a veces ocurre lo contrario, por ejemplo en la melodía *Angelus autem Domini*, en la cual el verbo *descendit* se canta sobre la sucesión ascendente *sol-si-do-re*. (*Vid.* GROVE, Artículo "Modes".)

[30] Como ejemplos prácticos a este capítulo pueden escucharse los siguientes discos gramofónicos:

Gradual *Qui sedes*, mencionado en el texto. Disco nº 6 de la colección impresa por el coro de monjes de la Abadía de Saint Pierre, de Solesmes. (His Master's Voice, Album M-87.) Melodía fácil, de elegante línea, que asciende en la palabra *incensum* para descender en *veni*.

Ejemplos relativos a las características sustanciales de la monodía gregoriana:

A la primera: Disco Solesmes nº 22. *Responsorio y antífonas.* (Exactitud prosódica, silabeo que no se pierde por el hecho de poner dos o tres notas en sílaba. Facilidad melódica, fluidez, naturalidad y expresión. Aspecto popular en las antífonas. El *Aleluya*, no tan adornado como en los casos de ceremonia en el templo, sino precisamente notable por su claridad y sencillez.)

A la segunda: Disco nº 34 de *L'Anthologie Sonore.* Es un *responso-gradual* anterior al año 1000. Se observan en él las cláusulas adornadas, aún cortas, del comienzo del melimatismo, florido como en el ambrosiano, pero discreto. Es de notar asimismo su exactitud prosódica. Obsérvense los giros melódicos que son ya susceptibles de ser tratados en imitación, según lo que más tarde se generalizó en la Polifonía.

Este responso procede, al parecer, de la manera con que se cantaba en la Sinagoga los Salmos 112-114, y fué introducido hacia fines del siglo IV en la iglesia occidental por San Dámaso, obispo español en Roma, o sea Papa ("el Obispo de Roma, que Papa es llamado". *Rimado de Palacio*, v, 192), dentro, pues, de la época ambrosiana.

San Dámaso fué uno de los primeros obispos que dictaron reglas para el cántico de los Salmos y la recitación de las horas canónicas, y se hizo famoso por las inscripciones con que adornó las catacumbas cristianas en Roma. Este *responso-gradual* se verifica con gran lujo de melismas sobre la palabra *aleluya*, profusión que llevaba el nombre de *jubilus*.

A la tercera: Disco Solesmes nº 18. *Jubilate Deo.* Observaciones análogas a las anteriores por lo que se refiere a la exactitud prosódica y a la belleza del ritmo aplicado a la pronunciación de las palabras. En segundo término, obsérvense los giros y formaciones motívicas en que se concreta el largo fluir monódico, no construído periódicamente como los himnos, aunque sí en diferentes secciones, en las cuales el sentido melódico se concreta en giros de neta forma dentro de la gran libertad melopéyica, y con un sentido de desarrollo temático fácilmente apreciable.

A la cuarta: Disco Solesmes nº 14. La periodicidad obligada por el ritmo del verso, propia de los himnos, aparece en este *Adoro te* gregoriano. Procedente de la aportación popular, continúa dentro de la Iglesia en la sucesiva transformación de la monodía gregoriana, de tal manera que se la encuentra en la *Salve* famosa que sigue en el mismo disco al *Adoro te*. Ambas composiciones son de una época moderna.

CAPITULO V

Los cantores de la monodía eclesiástica. Las Horas. Las Letanías. Tipos monódicos procedentes del canto responsorial y el antifonal. La Misa. Su significado y etimología. La Misa en el siglo IX. Trozos permanentes en la Misa romana u "ordinarium". Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus y Agnus. Las piezas del "propium" de la Misa: Introito, Gradual, Aleluya, Tracto, Prosa, Evangelio, Ofertorio, Prefacio, Comuniones, Ite, Requiem. Las Oraciones y Lecciones. Lamentaciones, Pasiones y otras. Las secuencias. Las prosas. Los tropos. Prosas profanas. La aportación popular en las prosas burlescas. Las Epístolas farcidas. Las "representaciones" sagradas en el templo. Hacia el teatro religioso-popular.

LA MÚSICA MONÓDICA de la Iglesia Romana estaba aplicada, en primer término, a las diferentes partes de que se compone la Misa, y colateralmente, a los demás actos litúrgicos. La importancia de los trozos cantados en cada ocasión difería según el momento al que se dedicaban. Su forma también, y con ella, la manera de canto. En primer término, interesa saber quiénes eran los intérpretes de esta música sagrada. A diferencia de las "misas bajas" que hoy día son las más corrientes en el servicio religioso, la misa medieval era cantada y en ella, y en los demás fragmentos litúrgicos, intervenían unos u otros de los siguientes cantores: los solistas; los chantres o cantores propiamente dichos, en grupo; el coro y el pueblo. Su intervención en cada caso era muy diferente: el pueblo, la grey de fieles cantaba una parte especial que le estaba reservada en la Misa, mientras que el servicio llamado de las Horas [1] estaba encomendado casi exclusivamente al coro que, aunque no fuese un cuerpo de excelentes cantores, sino el conjunto de clérigos o monjes sentados en el lugar especial conocido por ese nombre, "coro" —en el centro del templo, por lo regular— era, sin embargo, un grupo de cantores que sabían cantar melodías más prolijas que las encomendadas al pueblo, el cual, en ciertos casos, apenas pasaba de "acentuar" con simples frases, poco menos que recitadas o murmuradas, el cántico sacerdotal. Un ejemplo que muestra claramente cómo era esta intervención de la feligresía se encuentra en una melodía mozárabe, que es la versión más antigua que existe en el occidente de la oración dominical,[2] el Padrenuestro. El sacerdote entona el rezo bien conocido en fórmulas melódicas muy simples que, tras de un breve grupo inicial, con-

sisten en una entonación sobre la "nota recitante", seguida de una fórmula cadencial siempre repetida. El pueblo se limita a puntear las frases con un *Amén* sobre dos notas.

Los chantres solistas eran mejores cantantes, que habían hecho su aprendizaje vocal y habían aprendido de memoria la gran variedad de melodías litúrgicas en la *schola*. Eran gentes, pues, de mejor voz que alternaban unas veces con el coro de clérigos y otras con el pueblo, por ejemplo, en las letanías.* [3] De esa alternación, que es, desde el origen de la música en la Iglesia, un hecho fundamental, nacen las dos grandes divisiones de la monodía eclesiástica: el canto responsorial y el antifonal, división de la que proviene después la diferencia que va señalándose en los grupos melódicos que se refieren, bien al uno, como por ejemplo, los *Graduales*, que son del género responsorial, bien a los cantos de *Introito* y *Comunión*, que pertenecen al género antifonal: en el primero, como ya se ha dicho, el sacerdote solista está "respondido" por el coro, y en el segundo dos masas de cantores alternan entre sí. El tipo responsorial, que nace de la breve intervención plural con que se contesta al recitado del salmo por una sola voz, origina música más llana, menos rica que el tipo antifonal, nacido en un sentimiento más musical, más melódico, no simplemente de la recitación. Aun cuando litúrgicamente tuviesen ambos una significación idéntica, como géneros musicales, su evolución engendró caracteres melódicos y formales perfectamente diferenciados entre sí.** Tal evolución, al llevar consigo una dificultad creciente de carácter técnico, introdujo modificaciones en la intervención reservada ya al coro, ya a los chantres, ya al pueblo. Más tarde conocerá una organización enteramente diferente, aunque basada, en lo esencial, en las antiguas prácticas, tan pronto la monodía dejó paso a la polifonía. Este nuevo arte necesitaba masas de cantores profesionales, cada vez menos entendidos en materia litúrgica (la cual quedó reservada al altar y al coro de clérigos) y más capacitados en materia de ejecución musical, hasta parar en meros profesionales que la Iglesia llama para colaborar en sus fiestas, pero a quienes coloca, no ya entre sus oficiantes, ni aun entre la masa de fieles, sino en un lugar separado.

La evolución de los cantos litúrgicos tanto como forma y como estilo

* *Cuitolo con los salmos e con la ledanía*, G. de Berceo: *Vida de San Millán*.

** En términos generales, los cánticos occidentales pueden considerarse agrupados en cuatro grandes secciones: 1ª composiciones *estróficas*, como los himnos y secuencias; 2ª composiciones *salmódicas*, de versos irregulares (aunque repetidos, lo cual les da cierto paralelismo); 3ª composiciones *libres* o *commáticas* (la mayor parte de los trozos de la Misa); 4ª las que representan un aspecto de *monólogos* y *diálogos* (entre el celebrante y los diáconos u otros). Para mayor puntualidad, *vid.* las obras de Ferreti, Frere y Wagner mencionadas.

derivados de su origen responsorial o antifonal, aparece sistematizada en la época de los primeros manuscritos, con la particularidad de que la hijuela del canto antifonal, la antífona,* predominó sobre el texto de los Salmos, que en la "edad de plata" del canto eclesiástico llegó a reducirse a un solo versículo. Por su parte, los derivados del canto responsorial, con un solista en primer término, cada vez más artista del canto, llevaron a una abreviación análoga del texto bíblico mientras daban importancia principal al solista.

Así, pues, los tipos monódicos en su período de completa formación pueden reducirse a cuatro: el *Gradual* y el *Ofertorio,* que proceden del estilo responsorial, y las antífonas de *Introito* y de *Comunión,* que tienen, cada cual, frases y detalles que les son peculiares, siendo el primero mucho más extenso que el segundo canto. El estilo se hace distinto entre los cuatro tipos, pero en los que proceden del tipo responsorial es fácil reconocer el predominio de una nota "recitante",[4] mientras que los antifónicos se inclinan a dar la mayor importancia a la cláusula final y a la tónica. Ninguno de los rasgos distintivos de estos cantos, muy precisos en su estructura melódica y en su forma basada en textos bien establecidos, pasa de uno a otro. Al lado de ellos hay otros tipos de forma libre, muy elaborados melismáticamente, o sea con gran riqueza de ornamentación: tales son los *Tractos* y los *Aleluyas,* de los que hablaré a continuación.

Según San Isidoro, arzobispo de Sevilla, que murió en el año 636, el vocablo "Misa" procede del bajo latín *missa* en el sentido de *missio,* o, como nosotros podríamos decir, *dimisión,* esto es: el acto por el cual el sacerdote despedía en los tiempos primitivos a los catecúmenos, que no eran admitidos a contemplar el santo sacrificio, sino que lo estaban solamente en las oraciones e instrucciones que procedían a la ofrenda.[5] La misa griega fijó su forma en cuatro cantos invariables, que fueron el *Kyrie,* el *Gloria,* el *Sanctus* y el *Agnus Dei.* Estos trozos, a los que más tarde se añadió el *Credo,*[6] integran, en efecto, la parte "ordinaria" o permanente de la Misa romana, pero ésta, a diferencia de la griega, admite la presencia de otros cánticos variables, cuya oportunidad depende de la festividad del día, de manera que la variedad de Misas romanas es extensísima, cada una de las cuales se señala con la particularidad que la distingue; por ejemplo, se dice: "Música para el Domingo de Pasión", o para el "Décimonono domingo después de Pentecostés", o para el "Segundo domingo de Adviento", etc., o bien, tienen denominaciones especiales, como Misa *Lux et Origo,* "Misa para una virgen no

* La *antífona* como hijuela de canto antifonal, *antienne* en francés, *anthem* en inglés, consiste en un pasaje corto, por lo regular sacado de las Escrituras, en relación con la fiesta que se celebra, cantado enteramente, o en parte, antes de un salmo o de otro cántico, y que se repite (la *antífona*) en su totalidad, con lo cual sirve de entrada o clausura a tales salmo o cántico (P. ROUGNON).

mártir", y así sucesivamente, en la multitud de casos que la Iglesia considera oportuno celebrar con músicas especiales, dentro, siempre, está claro, de los tipos establecidos, mas con textos alusivos al efecto.*

En el siglo IX, según escribe Aureliano de Reomé, uno de los más antiguos *scriptores* sobre música medieval, la Misa estaba ya constituída en la liturgia romana, y se componía de seis partes esenciales, especie de actos en el divino drama simbolizador de la Pasión, Muerte y Resurrección del nuevo dios predicho por los profetas bíblicos, el Mesías fundador de la nueva religión, y cuya ceremonia respondía esencialmente, míticamente, a las representaciones expresivas de la Pasión, Muerte y Resurrección de los dioses en las distintas comarcas del Oriente Mediterráneo.[7] Esta sucesión de actos en la Misa era como sigue: Se cantan antífonas mientras el pueblo ingresa en la basílica, hasta el momento en que los altos dignatarios eclesiásticos ocupan sus sitiales. En seguida, un cántico en el que se pide al Dios Padre y al Hijo piedad para sus fieles, tras de lo cual se le glorifica con otro cántico. Un nuevo canto sobre las gradas del altar está seguido de la música jubilar en la que se ensalza al Señor en sus alturas. Vienen a continuación las ofrendas representativas de las que se le hacían en el altar del Templo de Jerusalén, tras de lo cual se procede a la Comunión en las divinas esencias y termina la Misa. Se ve que en esos distintos episodios se mezcla la adoración al viejo Dios bíblico con la propia a la segunda parte de esta religión, vinculada en la figura de Jesús.

Cada uno de esos cánticos tiene un nombre especial. Primeramente, al regarse el templo y el altar de agua bendita —ceremonia mágica de la más antigua procedencia—, la antífona correspondiente tiene el nombre de *Asperges me* —"rocíame con ese agua lustral, Señor, y más que la nieve de las montañas seré albo"—. El *Introito,* es la antífona que se canta mientras se ingresa en el templo. El *Kyrie,* tres veces repetido como en las fórmulas mágicas, y en lengua griega y latina mezcladas,[8] es el canto en el que se implora la piedad divina de *Kyrie,* el Señor (Jehová) y de *Christe,* el ungido. Siguen el *Gloria in excelsis;* el canto de la *Epístola* por el subdiácono; el *Gradual,* seguido por el *Aleluya* (y en tiempos de Pascua por dos *Aleluyas,* la primera de las cuales sustituye al Gradual); el *Tracto,* o cántico de arrepentimiento, de "retractación", cuando se considera oportuno; la *Prosa,* cuyo significado explicaré en seguida, si la festividad del día incluye este canto en la Misa correspondiente; el *Evangelio,* cantado por el diácono; el *Credo;* el *Ofertorio,* cantado por los chantres; el *Prefacio,* que comienza por un gran diálogo entre el oficiante y los chantres; el *Sanctus,* seguido del *Benedictus,*

* *Vid.* Otto URSPRUNG: "Die Katholische Kirchensmusik", en el *H. der M. W.* de L. Buecken; Peter WAGNER: "Der Gregorianische Gesang", en el *H. der M. G.* de G. Adler. Sobre otras iglesias, *vid.* los estudios que le siguen.

cantado por los chantres, así como el *Salutaris Hostia* que sigue; el *Pater Noster,* entonado por el oficiante; el *Agnus Dei,* tras de romper la Hostia el sacerdote, y la *Comunión,* por los chantres, después la *post-comunión* y unas últimas oraciones, por el sacerdote. Finalmente, el *Ite missa est,* o despedida, frase de la cual procede el nombre de Misa, al decir el oficiante o el diácono respondido por los cantores: "Idos, aquí os despedimos", o más textualmente: *missa est,* "ésta es la despedida". Al llegar la época de la Polifonía y al comenzar los compositores a tratar contrapuntualmente los trozos *ne varietur* de la Misa, *Kyrie, Gloria, Sanctus, Agnus* y *Credo,* el ritual de ellos se modificará considerablemente en lo exterior. Pero esa nueva Misa, a partir del siglo XIV, es ya un tipo de obra de arte sagrada sobre la cual será preciso hablar más tarde con el detalle que requiere; ahora nos atendremos a describir las principales características de los trozos litúrgicos mencionados, con otros que les van al lado: tales los himnos y las secuencias con sus tropos y prosas, así como los que se cantan en las Horas.

Tres libros son los más importantes entre todos los que contienen los diferentes cánticos eclesiásticos: el Salterio, el Gradual, que contiene la música cantada de la Misa, y el Antifonario, donde se contienen los diferentes oficios. Los Himnos se incluyen en el Salterio, y a veces en libros especiales llamados, por esa razón, Himnarios. Otros libros existen con diferente contenido; entre ellos los Troparios, donde se insertan los Tropos, y el *Liber Usualis,* que contiene los cantos de uso más frecuente.

Las piezas que forman hoy el *ordinarium* de la Misa no tuvieron en sus primitivos tiempos, cuando la basílica romana podía ser asimilada en su arquitectura a la simple estructura rectangular, de techo plano, propia de la Sinagoga,[9] la importancia que asumieron luego. Las cinco formas de *Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus* y *Agnus* estaban destinadas en su origen a ser cantadas por el pueblo llano, pero fueron ganando importancia paulatinamente y haciéndose más propias para ser cantadas por los cantores de la *schola* hasta que, en el siglo XI la misa adquirió su estructura definitiva, que aún perdura (salvo en la calidad de la música) en el texto tanto como en su orden dentro del Divino Sacrificio.

En el siglo XII los trozos propios al *ordinarium* se combinaron en una forma decisiva ya con los propios a una festividad determinada, y que llevaban ese calificativo de *propium.* Entre estos, los Graduales, *Aleluyas* y *Tractos* procedían de los ritos israelitas,[10] razón por la cual se busca en ellos qué es lo que quedó de la vieja música judía. De las piezas litúrgicas que componen el *ordinarium,* el *Kyrie* es la más antigua y tiene un origen griego, mientras que el *Christe eleison,* que le está adherido, sólo lo fué en el siglo VI. Las letanías comienzan y terminan con esta invocación al Señor, *Kyrie,* otras tres a Cristo [11] y vuelve a invocarse al *Kyrios,* ahora sólo dos veces.

El *Sanctus* es otra de las piezas más antiguas de la liturgia, ya empleada en el siglo II y, como los Salmos, procede del servicio israelita. La fórmula de triple repetición *Sanctus, Sanctus, Sanctus, Deus Sabaoth,* no es sino la traducción latina de las palabras hebreas *Kadosh, Kadosh, Kadosh, Adonai Sabaoth,* con el vocablo *Sabaoth* que el rito latino no supo, o no quiso traducir, probablemente a causa de ese carácter misterioso y mágico de la invocación hebrea. Estos cinco cantos del *ordinarium* de la Misa son muy sencillos, a causa de su primer destino comunal, pero desde el siglo IX pasaron a ser repertorio de la *Schola Cantorum,* tomando desde este instante una forma más desarrollada.[12] En el *Kyrie,* tanto como en el *Agnus,* se repiten palabras idénticas, pero con una gran variedad de entonaciones melódicas, engendrando grupos de formas diferentes, por ejemplo, *aaa-bbb-aaa,* que es el más regular, o bien *aaa-bbb-ccc* o una combinación más rica: *aba-cdc-efe,* o sea de una regularidad por tercetos. De las tres frases que el *Agnus* varía, la segunda suele ser la más interesante melódicamente.[13]

En cambio, el *Gloria,* que se basa en un texto bastante largo, compuesto de versículos cortos, está dividido entre el oficiante y el coro de cantores de la *schola,* mientras que antes lo era entre aquél y el coro de clérigos. En el *Gloria* se encuentra una de las fórmulas motívicas anteriormente explicadas, que no es sino una condensación melódica de la primitiva salmodia. Muy semejante a la que inicia el *Te Deum,* está inspirada por la fórmula salmódica propia al cuarto modo, según lo que quedó dicho anteriormente para éstos,[14] más o menos extendida, según la longitud de las palabras y siempre dentro de un carácter silábico. Otro tanto ocurre en el *Sanctus.*

El *Credo* es asimismo recitativo.[15] Es el trozo que ingresó más tardíamente en el ritual romano, pasando primeramente del griego al hispanovisigótico por decisión del Concilio de Toledo (589) manifestando explícitamente que su música se hacía *secundum formam orientalim ecclesiarum.* Su melodía, muy simple, pasó al rito ambrosiano, donde solamente se movía dentro de un ámbito de tercera. Cuando el rito romano predominó sobre todos los demás no podía, naturalmente, prescindir del *Credo,* pero no lo aceptó sino tardíamente, a la altura del siglo XI y ya con un carácter melódico mucho más expresivo, aunque sin perder su carácter recitante. En cuanto al *Agnus,* que en el *ordinarium* sigue al *Sanctus,* se intercala en la misa posterior entre el *Pater Noster* y la Comunión, en el momento en que el sacerdote quiebra la Santa Hostia, símbolo cereal de la sustancia de Cristo, que ofrece a sus fieles y que tras de desaparecer temporalmente volverá a renacer de "entre los muertos", de las profundidades de la tierra, del surco donde el trigo es sembrado y en cuyo seno se deposita a los difuntos, a su vez, hasta el día de su resurrección.

Este canto se repite asimismo tres veces, pero en aquellas misas dedi-

cadas precisamente a los difuntos, el *Agnus,* simbolizador de la sustancia corporal muerta y en trance de resurrección, o sea, de vida eterna, tiene un singificado especial. Así, la segunda repetición del *Agnus* va seguida ordinariamente, como la primera, por un *Miserere nobis,* pero en la tercera se sustituyen (desde el siglo XII) esas palabras por un *Dona nobis pacem* que en la Misa de difuntos, o de *requiem* dicen *Dona eis requiem,* del verbo latino *requiescere,* reposar, en el sentido de morir, de donde si *requies* o *requietis, requietionis* es el reposo, *requitorium* será la tumba.[16]

Añadiré algunas palabras relativas a los cánticos interpolados en la Misa entre los cinco del *ordinarium.* El *Tracto* es el primer verso que se canta entre el Gradual y el Evangelio por el coro solamente. Consiste en un versículo de un Salmo o fragmento de él propio para las ocasiones de arrepentimiento, de retractación de conducta, aunque a lo largo del tiempo perdiese ese sentido y sólo conserve un carácter moroso, de recitación arrastrada sobre las sílabas. Los Ofertorios o *Antiphona ad offerendum,* que provienen de la primitiva acción de ofrecer al Señor diezmos y primicias, se aplicaron después en la misa de difuntos como a modo de ofrenda en moneda que los fieles hacen para costear el entierro (y que es un rito antiquísimo ya conocido de los egipcios, en diferentes formas). Cuando el sacerdote ofrece a los fieles la cruz para que la besen, éstos depositan su óbolo en moneda, mientras que en los viejos tiempos lo hacían con pan bendito. El *Prefacio* es una parte de la Misa que sucede inmediatamente del *Canon* y que se denomina de aquel modo porque precede a la consagración. Es una melodía de noble carácter cuyo origen no ha podido fijarse con exactitud, pero que parece ser de una antigüedad remota. El profesor Paul Rougnon, de cuyo breve y excelente *Petit Dictionnaire Liturgique* tomamos parte de estas definiciones, dice, curiosamente, que Chateaubriand escribe en su *Génie du Cristianisme* que la imponente melodía del *Prefacio* procede del prólogo de las tragedias griegas, de lo cual no parece que haya ningún testimonio; pero escritores de la seriedad de Rougnon mencionan, coincidentemente, el origen griego del *Sanctus* que sería uno de los cánticos de "epinicios" o de victoria.

Se añade a este último canto otro que acompaña a la elevación, con las palabras: *O Salutaris hostia - Que coeli pandis ostium.* El Padre Nuestro es el modelo de las oraciones por las que el conjunto de fieles se dirige al Señor Todopoderoso. Es una recitación muy sencilla, pero fuertemente acentuada, en la que es posible colegir la *oratio,* discurso, de los oradores de la decadencia pagana, al paso que constituye uno de los primeros elementos del canto eclesiástico.

Las antífonas para la comunión siguen al acto así llamado y son la última pieza cantada de la Misa, aunque el *Ite missa est* puede ser también

cantado y en ciertas ocasiones se le sustituye por el *Benedicamus* y si se trata de misa de difuntos, por el *Requiescat in pace.* La Misa, en efecto, termina después de la antífona para la Comunión, y en otros tiempos los niños del coro se levantaban tras de ella, para dar a entender a los fieles que habían de hacer otro tanto (lo cual significa ya un alejamiento notorio del sentido de la Misa en el pueblo, que procedería, de este modo, por simple imitación de movimientos, alguno de los cuales, como las genuflexiones, etc., repetía maquinalmente sin gran entendimiento de su razón). En ciertos lugares se tocaba, como despedida, una fanfarra de trompetas llamada *butte-hors* o sonería de campanas, con el mismo efecto.

Desde el punto de vista musical y formal, los himnos, de los que se ha hablado suficientemente, y las secuencias y tropos forman un grupo de cantos eclesiásticos de alto interés en los cuales se advierte como razón principal la influencia de la masa de fieles sobre las palabras con que han de cantarse determinadas melopeas antiguas, especialmente aquellos melismas o floreos que, como en los Aleluyas, constituyen vocalizaciones de larga extensión. "En el siglo IX, dice Théodore Gérold, un elemento nuevo se introdujo en el canto litúrgico al margen de los textos y de las melodías oficiales". Las *secuencias (sequentiae* y *sequelae)* y los *tropos* son esas novedades que van a dar gran variedad y capacidad de invención poética a las prácticas monásticas. El término *secuencia* significa propiamente *continuación,* sucesión de sonidos vocales con que se entonan las *jubilaciones* propias a los *Aleluyas,* aquellos largos floreos que, precisamente, se cantaban así, sin texto, porque, al decir de San Agustín, la expresión de la verdadera alegría, y más ésta de carácter tan elevado, no puede hacerse con palabras, sino con sonidos simplemente. Tan augusta exégesis habría de perder su sentido para los fieles de la "edad de plata" del canto llano, y se impuso la necesidad de "rellenar" esos melismas con palabras cuyas sílabas facilitasen la entonación. Estos textos recién inventados, que con gran ingenio se ajustaban a las formas métricas y rítmicas, incluso rimadas, del verso latino, llevaban la indicación de su destino: estaban destinados a las secuencias, *pro sequentia,* o más abreviadamente (estas abreviaturas son corrientes en toda la escritura antigua y su interpretación constituye una de las habilidades del paleógrafo) *pro sa.* Así se las denominó vulgarmente, en la jerga de los cantores escolásticos, "prosas", con lo cual nace ese género de literatura que posteriormente sería opuesto al "verso" en un sentido antonomástico, pero que originalmente, como se ve, no lo estaba, puesto que esas prosas estaban escritas en versos. Lo que nosotros llamamos textualmente "prosa", no es sino la *oratio* latina, y no tiene, por lo tanto, nada que ver con aquéllas, salvo la identidad del vocablo.

Los primeros tipos de la secuencia no llegan al Occidente por la vía latina,* sino que, con las demás influencias bizantinas en las artes plásticas y decorativas, van al norte, al monasterio alemán de Saint Gall (en la Suiza actual), procedentes de Bizancio, quizá después de haber llegado al francés de Jumièges,[17] pero su difusión por el Occidente europeo se verifica sobre todo con las composiciones en este género del monje sangalense Balbulus Notker (Notker, el tartamudo) (830-912 ó 922), a quien se atribuye uno de los más hermosos trozos de la liturgia no tradicional, sino inventada: el responsorio *Media vita in morte summus*, que Notker compuso inspirado según quiere la leyenda por la contemplación de unos obreros que construían un puente sobre un precipicio, ni más ni menos que algunos compositores de hoy a la vista de ciertas proezas de trabajos de arquitectura o de ingeniería. Esta pieza, de cabal belleza e invención, tuvo una resonancia inmensa en la Edad Media, y llegó incluso a ser utilizada con fines de magia negra, a fin de perjudicar a personas lejanas, por lo cual tuvo que prohibirse su uso corriente restringiéndolo a casos especiales con permiso episcopal (en el Concilio de Colonia, 1316).

Dicho tipo de composiciones despertó la inventiva que hasta entonces se hallaba, puede decirse, en estado latente; reducida todo lo más, desde antiguo, a aquellos trozos relativamente libres como eran los himnos. A Notker siguieron varios más como Adam de Saint Victor o Hermann Contractus, o Contract, Hermann el contrahecho, el jorobado —que fué, al parecer, el compositor de la melodía de la *Salve Regina*, hoy tan difundida en el mundo católico—, Jacopone de Todi y varios más. Tan abundantes fueron, que el Concilio de Trento determinó suprimirlas, salvo cinco: una de ellas, el *Lauda Sion*, compuesta por San Agustín; otra, el *Dies Irae*, por Tomás de Celeano, ambas en el siglo XIII, el *Stabat Mater* de Jacobo de Benedictus (de "Todi) al acercarse el siglo siguiente** y el *Veni Sancte Spiritus*, que se canta por la pascua de Pentecostés y cuyo texto se hace ascender al Papa Inocencio III, a fines del siglo XII.

El principio silábico y el paralelismo de las estrofas son fundamentales en la invención de las prosas o secuencias, en las que lentamente van apareciendo rimas y asonancias mientras el ritmo va decidiéndose y regularizándose, pues la irregularidad silábica es la que obliga a la falta de regularidad musical. Las prosas de Adam de Saint- Victor (muerto en 1192) muestran ya una regularidad notable en la acentuación de dos en dos sílabas, cesuras en los versos de ocho sílabas o más[18] y exacta observación de la ri-

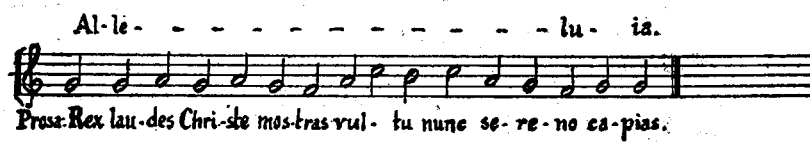
* *Vid.* Otto URSPRUNG: *Op. cit.*, "Tropen und Sequenzen".

** (M. en 1306?). Sobre Jacopo de Benedetti, llamado popularmente Jacopone da Todi, *vid.* J. A. SYMONDS: *Renaisance in Italy* (ed. 1935, vol. II, cap. V, "Popular religious poetry". *Vid.* también la nota 41 al cap. II de la IV parte de este libro.

ma,* con el resultado de que la estructura de las secuencias tiende a asemejarse a la de los himnos, como ocurre ya en el *Dies irae,* yendo a parar a canciones profanas que se basan en semejantes principios, cual la famosa *Prosa del asno,* y en numerosas parodias, algunas de las cuales estaban empleadas en calidad de recetas músico-nigrománticas como las que se contienen en el manuscrito *De Medicamentis,* del que habla largamente Jules Combarieu en su libro sobre *La Musique et la Magie,* una de las cuales, *Stabat arbor in medium maris,* es una parodia evidente del *Stabat Mater,* secuencia en compasión de los siete dolores de la Virgen.

Los tropos son, con las secuencias,** la invención más notable de esos siglos iniciales del segundo milenio, e inspirados por análogos principios a los que continúan un paso más allá cuando inventan no sólo el texto, sino la música también. Ya estamos en presencia de todo un arte que, aunque religioso y conventual, no es propiamente litúrgico y es, en muchos casos, como los anteriormente mencionados —que fueron muy abundantes—, un arte religioso-profano, o religioso-popular, a veces irreverente y burlón, facetioso y paródico al que no es ajeno el humorismo de los juglares que tenían, para ellos solos, un oficio eclesiástico, bien que humorístico: el *Officium lusorum.****

El tropo indica claramente esos orígenes: es el resultado de intercalar en un texto auténtico y oficial otro texto nuevo, intrusión que nadie autoriza, pero que a veces logra mantenerse.[19] Los hay de dos clases: o un texto rellena los melismas vocalizados, o se interpolan palabras erráticas entre el texto sagrado juntamente con la música que traen de zonas populares. Si hay "prosas" como la siguiente:



* Sobre otros aspectos de las Prosas de Adam de Saint-Victor, *vid.* el cap. IV de la IV parte.

** Se adjudica la invención de los tropos al monje sangalense Tuotilo (m. 915), pero quizá son anteriores. Una secuencia puede ser considerada como un tropo regular, simétrico. Esta regularidad puede ser un fenómeno posterior al tropo y, a la inversa, la libertad de éste da origen a desarrollos posteriores. *Vid.* F. GENNRICH: *Grundriss einer Formenlehre des Mittelalterlichen Liedes* (1932), pero parece que ambas son invenciones coetáneas e independientes entre sí. (*Vid.* nota 19.) El origen de los tropos en el canto occidental puede proceder de los troparios bizantinos o bien de una influencia de la música seglar (*vid.* J. HANDSCHIN, *The two Winchester Tropers,* 1936, y *Ueber Estampie und Sequenz,* 1929-30).

*** *Vid.* más adelante IV parte, cap. II.

que Th. Gérold inserta en su *Prosario de Nevers,* donde toda una frase: *Rex laudes, Christe, mostras vultu nunc sereno capias,* se yuxtapone en el melisma de dieciséis notas de un *Aleluya* (trece para la sílaba "le"), hay en cambio tropos que, utilizando las frases consagradas del *Kyrie* o del *Gloria,*[20] deslizan bajo ellas todo un texto cada una de cuyas sílabas recibe una nota de aquella melodía litúrgica, que es menester repetir en las diferentes secciones de ese texto nuevo. Se "tropaban" esos trozos mencionados con mayor abundancia; menos frecuentemente, el *Credo;* a veces el texto mismo del Evangelio, y sobre todo las Epístolas, a las que se añaden glosas en lengua vulgar, sin duda para hacerlas más fácilmente comprensibles del pueblo, procedimiento que da las *Epístolas farcidas (Epîtres farcies),* o, como si dijéramos, mechadas o lardadas. Algunos escritores hacen proceder de aquellas fuentes orientales estos procedimientos que habrían nacido en el canto responsorial al entonar el solista un versículo y a seguida el pueblo la misma melodía ya trufada. En Francia se encuentran, a lo menos, "troparios" procedentes de Limoges que datan del siglo x, pero pudiera ser que tal práctica estuviese ya en vigor desde un siglo antes. Parece que el procedimiento de cantar tales epístolas era el siguiente: un subdiácono cantaba el texto litúrgico a seguida de lo cual otro cantor o bien dos o tres niños de coro cantaban el relleno. En un antifonario catalán el pueblo interviene después de cada versículo trufado cantando un *Aleluya.*[21]

Secuencias y tropos se mezclan en un género de "prosas farcidas", o sea prosas a las que se aplica el procedimiento de rellenar o glosar (mejor en este caso) una primera estrofa en latín con otras varias en lengua vulgar como las delicadas a San Nicolás[22] en tierras francesas.*

El instinto popular conduce indefectiblemente a la burla, a la parodia. Basándose en el principio del "relleno" de tropos y secuencias y por mofa del latín bigardo de los bajos eclesiásticos, el pueblo se divierte trufando con chistes gruesos en latín macarrónico, mezclado a la lengua vulgar, melodías que provienen más o menos directamente de los oficios religiosos. Un manuscrito procedente de un monasterio benedictino, que data del siglo XIII y cuyos caracteres neumáticos figuran entre los primeros que se encuentran en la música profana, la célebre colección de *Carmina burana,* es el ejemplo clásico.** Otras fiestas hay donde lo popular y lo religioso se mez-

* Para lo que se refiere a la conexión entre la primera rima romance y la del latín medieval, *vid.* HANSEN, Fr.: *Zur lateinische und romanischen Metrik* (Valparaíso, 1901).

** Véase lo dicho al hablar de los *clerici vagantes* o goliardos, en el cap. III de la II parte. La edición moderna de las *Carmina burana* estaba pendiente de terminarse por A. HILKA y O. SCHUMANN, *C. B.,* 2 vols., 1930, Heidelberg. También J. A. SCHMULLER: "C. B.", *Lateinische und deutsche Gedichte...,* Stuttgart, 1847. H. SPANKE, "Der Codex Buranus als Liederbuch", *Z. fuer M. W.,* 1931.

clan en diferente proporción: o bien conducen a la representación escénica del drama de la Pasión o de la vida de los Santos o bien constituyen burdas parodias de las ceremonias eclesiásticas, como la "Fiesta del Asno", antes aludida, con su música a tres tiempos perfectamente escandada. La Pasión en su comienzo es un intento de comentario o exégesis, de descripción también, del drama divino y se hace dentro del templo, como en una especie de cantata cuyos elementos están suministrados por el canto gregoriano en forma de antífonas dialogadas entre el sacerdote y los congregantes o entre diversos grupos, y en seguida himnos, cantos y recitados compuestos al efecto. Como todavía ocurre en la *Fiesta de Elche*, dos o tres sacerdotes representan a las santas mujeres que acuden al sepulcro de Jesús y los ángeles están representados por capellanes o, como en Elche, por niños cantores. Un *alleluia* cantado por todos los fieles termina el acto.[23]

Esta forma religioso-popular está ya a un paso de las representaciones sagradas que tienen lugar dentro del templo y en la plaza anterior a la catedral. En su forma estrictamente eclesiástica, largo tiempo proseguida, un sacerdote lee el Evangelio, otro canta la voz de Cristo y el coro representa a la multitud. Los títulos de esos dramas litúrgicos: *Las tres Marías, Las Santas mujeres ante el sepulcro, Las vírgenes locas. El judío robado*, etc., parecen ya enteramente títulos de obras teatrales y, en efecto, el género no tardará en escapar del sagrado recinto para instalarse en la plaza pública en piezas representadas en donde la música de origen litúrgico se mezcla a la canción profana, a danzas, melodías ya conocidas a las que se aplica el texto requerido por la circunstancia y música compuesta exprofeso para tal ocasión, con un carácter, se comprende, enteramente profano, aunque de un sentido colectivo, plural, popular. Ya en la iglesia de Santa Sofía, en Constantinopla, la antigua Bizancio, los himnos del rito griego (unos doscientos cánticos, del meloda Romanos y otros, entre los siglos v al ix)[24] se "representaban", más que se cantaban, ante el Emperador y su brillante cortejo, príncipes, oficiales, altos dignatarios y el pueblo, atónito ante el despliegue de tanta suntuosidad visual y auditiva. El canto comienza, las melopeas envuelven a los auditores con su dulzura, y a través de su ritmo simple y de sus versos escandados, el sentido del poema aparece claro. La emoción gana a la muchedumbre; la vida del mártir, la peripecia en cuyo honor se dedica la fiesta adquiere tonos dramáticos expuesta por el solista al que responden los coros. La acción parece concretarse, plasmarse en un sentimiento vivo. Entonces, "diversos personajes entran en escena,[25] el diálogo se anima: no es ya un himno lo que se canta; es un drama. Los ángeles, Noé, el casto José, incluso algunos demonios hablan por turno. Es ya el *misterio* tal como el genio latino de la Edad Media lo descubrirá más tarde"...[26]

La Iglesia medieval, que había recibido la inspiración popular por un portillo, abre ahora las grandes puertas de su fachada, y el abigarrado conjunto de gentes y de actividades que elaboraba en su seno la sociedad de la época va a derramarse por el burgo o la ciudad. Una distinción va a verificarse: vuelve al pueblo lo que es del pueblo, mientras que en el interior del templo va a cultivarse un arte nuevo de elevado porte. La época del gótico naciente va a sustituir en el tiempo, con el arte de la Polifonía, al arte bizantino-románico del primer milenio.[27]

NOTAS

[1] El servicio de las Horas canónicas es el que corresponde al clero secular y a la clase monástica fuera de la Misa, que es el servicio eclesiástico más elevado. Figuran entre sus diferentes piezas algunas entre las más antiguas de la liturgia y su parte musical consiste, además de los Salmos, en *laudes* o *cantica*. Las Horas suponen el decurso clerical diurno y nocturno, en reuniones de los clérigos para entonar los rezos pertinentes. La necesidad en los primeros cristianos de reunirse durante la noche o a horas muy tempranas del día, a fin de escapar más fácilmente a las persecuciones, produjeron las *Vigilias* y *Maitines*. Los *Laudes* o *Laudi spirituali* que siguen, son cánticos de alabanza que en algún momento se aplicaron a diversos santos en una forma profano-religiosa, tales como los que San Francisco de Asís y sus compañeros entonaban por los caminos. En el siglo XVI se aplicaron principalmente para honrar a la Virgen. De las restantes *cantica*, una salmodia se aplicó a *vísperas* y otra a *complies:* estos textos están tomados del Evangelio y son el *Benedictus, Magnificat* y el *Nunc dimitis*.

Las cuatro *horas* siguientes llevan el nombre de "pequeñas" o "breves" y son: *Prima* (seis de la mañana), *Tercia* (nueve de la mañana, en recuerdo de la hora en que Cristo fué condenado), *Sexta* (mediodía, en recuerdo de la crucifixión), *Nona* (tres de la tarde, en que Cristo expiró). Las *vísperas (vesper)* se cantaban al anochecer (seis tarde) y se completan con los cantos de *completorium* o *complies* que señalan el fin de la jornada y del oficio, que vuelve a empezar con los maitines nocturnos seguidos de los *matutinae Laudes*.

Las Horas litúrgicas constituyen la vida completa de la comunidad religiosa en el claustro y su institución se debe a las comunidades de místicos orientales que se formaron a partir del siglo IV, hacia el año 350 en Antioquía, de donde se propagó a Alejandría, Constantinopla, en la Iglesia griega, y a Milán y Roma. La primera reglamentación del servicio de las Horas de Occidente se encuentra en la regla de San Benito, en los monasterios benedictinos, en el primer tercio del siglo VI. Todas ellas están compuestas, como la Misa, por responsos, antífonas e himnos con la diferencia de que, entonadas por monjes y clérigos, éstos se preocuparon poco de su contenido musical, al paso que

en la Misa, con el coro de cantores, la calidad de la música tendía incesantemente hacia una perfección que, al contrario, se redujo a un mínimo de esfuerzo en las Horas.

Un número considerable de la música polifónica escrita más tarde y en especial el género llamado *motete* (véase más adelante) estuvo destinado primeramente al servicio de las Horas canónicas.

[2] Th. GÉROLD: *Histoire de la Musique*, París, 1936, p. 188.

[3] Las letanías, del griego *litaneia*, son oraciones, invocaciones y súplicas. Se da este nombre a algunas partes del oficio litúrgico, a una serie de invocaciones en honor de Dios, de Cristo, de la Virgen y de los Santos. Estas invocaciones comienzan por el *Kyrie eleison;* después se invoca, en latín, a cada persona divina con la súplica *miserere nobis*. Si se invoca a la Virgen o a los Santos esta súplica se cambia por *ora pro nobis*. Existen numerosos cantos de letanías que varían según los usos litúrgicos y según los países y las épocas.

Este género de oraciones está tomado del paganismo. En Egipto y Fenicia las mujeres hacían oír invocaciones dolorosas en honor de la muerte de Adonis que se asemejaban a las letanías del culto católico.

En la antigua liturgia se llamaba *litanía* y también *letanía* a la invocación varias veces repetida del *Kyrie eleison*. P. ROUGNON: *Op. cit.*, art. "Litanies".

[4] Cada modo tiene un tono (nota) especial sobre el cual se recita. El empleo primitivo de la nota recitante se encuentra detallado en la *Commemoratio brevis*, del siglo x. Allí encontramos, por ejemplo:

Modo 1º auténtico: final *re*, nota recitante o tenor *la*.

Modo 2º plagal: final *re*, tenor *fa*.

Modo 3º auténtico: final *mi*, tenor *si* (después, *la*).

Modo 4º plagal: final *mi*, tenor *sol* (después, *la*), etc.

Vid. Th. GÉROLD: *Histoire de la Musique*, París, 1936, p. 192.

[5] *Vid.* Paul ROUGNON: *Petit Dictionnaire Liturgique*, París, 1921, art. "Messe".

[6] *Idem*, art. "Credo". El Credo o Símbolo de Nicea fué fijado en el Concilio de Nicea, reunido en el año 325 y aumentado en Constantinopla el 381. De esta iglesia pasó en el siglo VI a la de España. Comenzó a ser recitado en Francia a comienzos del siglo IX. Por esta época pasó a Italia, donde se le recitaba, no siendo cantado hasta el siglo XI.

[7] *Vid.* mi libro sobre: *Las grandes estructuras de la Música*, México, 1940, parte I.

[8] *Vid.* la nota 3, sobre las letanías.

[9] *Vid.* Joseph PIJOAN: *Op. cit.*, vol. II, p. 25 *ss.*

[10] H. LEICHTENTRITT: *Op cit.*, pp. 35 a 38.

[11] Sobre el significado mágico del *Kyrie*, *vid.* J. COMBARIEU: *La Musique et la Magie* y mi libro *Las grandes estructuras de la Música*, parte I.

[12] Th. GÉROLD: *Op. cit.*, p. 203.

[13] *Idem, ídem.*

[14] *Idem*, p. 204.

[15] La Iglesia latina tiene además dentro de su liturgia otros cantos de carácter eminentemente recitativo, frente a aquellos cuya composición melódica más trabajada les presta un carácter típico por los diferentes motivos que se han detallado.

Las formas más elementales de estos cantos recitativos se encuentran en las *oraciones* y las *lecciones:* en los casos más simples el recitado se efectúa en dos notas: una sobre la que se hacía la mayor parte de la recitación, o *tenor*, y otra la que servía de *cadencia*. Al lado de ellas, el *Pater Noster* cuya melopea mozárabe transcribimos (la más antigua

conocida de la oración dominical) supone ya una forma relativamente evolucionada a causa de la modulación de la frase cadencial.



Las "lecciones" (P. ROUGNON, *op. cit.*) son recitaciones que se hacen en los oficios divinos, sacándolas de los libros de los Apóstoles o de los Santos Padres y pueden ser simplemente recitadas o cantadas y en este caso la inflexión consiste en dejar caer la voz de una distancia de quinta. Otras veces la cadencia se hace descendiendo una segunda y volviendo a la nota recitante anterior; en fin, la manera más sencilla consiste en terminar en la misma nota recitante. Hay otros casos propios de diferentes diócesis.

Entre las melopeas más desarrolladas de carácter recitativo se encuentran el *Te Deum*, las *Lamentaciones de Jeremías*, las *Pasiones* y otras, todas ellas muy antiguas. Las "Lamentaciones", que pertenecen al género de las "lecciones", se cantan en Semana Santa, así como las "Pasiones". En el simple recitado de éstas se introdujo después alguna inflexión más modulada. Th. GÉROLD: *Op. cit.*, p. 194.

16 Si el castellano abandona la partícula reiterativa "re", su conservación, de uso frecuente en México, es uno de sus dialectismos más corrientes.

17 Th. GÉROLD: *Op. cit.*, pp. 214 y 215. Notker mismo explica el motivo que determinó sus secuencias en el prólogo a la colección que hizo de ellas, inserto por MIGNE en su *Patrología Latina*, CXXXI, col. 1003.

18 *Ibid.*, p. 217.

19 *Ibid.*, p. 218. Como se dice en el texto, los tropos y las secuencias debieron de nacer por la misma época (s. IX al X) en los monasterios de St. Gall (las secuencias) y de Saint Martial (los tropos). Algunos autores prefieren establecer este orden: *1*, tropos de sílabas deslizadas bajo los melismas; 2, palabras y músicas de nueva invención o mezcladas al procedimiento anterior; 3, los melismas muy largos, como los "jubilus", se dividían en secciones repetidas, lo que engendraría las secuencias. Pero esta clasificación es más cómoda que real y no parece que las secuencias sean un estado más avanzado de los tropos, sino que se produjeron independientemente de ellos.

20 En vez de cantar tres por tres veces *Kyrie eleison*, se canta: *Kyrie* cuncti potens genitor Deus, omne creator, *Eleison.—Kyrie*, fons et origo boni pie luxque perennis, *Eleison.—Kyrie* salvificet pietas tua nos, bone rector, *Eleison*, etc. *Tropo de Tutilo*, en el monasterio de Saint Gall. Cit. por COMBARIEU: *Histoire de la Musique*, vol. I, pp. 217-18.

21 *Vid.* Dom. SABLAYROLLES: *Manuscrits grégoriens espagnols*, S. I. M. G. XIII, p. 229. Para las prosas y secuencias en España, desde sus más remotas apariciones, *vid.* H. ANGLÉS: "Les proses peninsulars i les de L. H.", en *El Codex Musical de Las Huelgas*, Barcelona, 1931.

[22] Pierre AUBRY: *Les plus anciens monuments de la Musique Française,* París, 1905.

[23] MITJANA: *Op. cit.,* p. 1941. El mismo: *Discantes y contrapuntos,* Valencia, 1905, p. 107. Véase el capítulo siguiente.

[24] La iglesia latina adoptó, como se ha indicado, distintos himnos, y compuso otros, entre los cuales los más famosos son el *Pange lingua,* atribuído a Fortunato (s. VII), el *Vexilla Regis,* cantado, como el anterior, en Viernes Santo, y el *Veni Creator Spiritus,* atribuído a Carlomagno y al abad de Fulda (s. IX).

[25] D. CABROL, en su *Biografía del cardenal Pitra,* París, 1893. Cit. por COMBARIEU: *Op. cit.,* p. 205.

[26] Véase el capítulo siguiente.

[27] Discos gramofónicos relativos a este capítulo en la colección de *Gregorian Chants,* cantados por los monjes de la Abadía de Saint Pierre de Solesmes.

Kyrie eleison. Disco nº 1, cara anterior, primera mitad. Sólo salmódico (por todos los clérigos). Letanía-invocación. Melismas sobre las palabras "Kyrie" y "Christe". Cadencias en "Eleison".

Sanctus. Cara posterior del mismo disco, segunda mitad. Responsorial. El coro responde al oficiante. Melismas cortos sobre "Gloria", o sobre "in excelsis", o sobre "Hosana".

Gloria. Cara posterior del mismo disco, primera mitad. Silabeo claro. Períodos escandados sobre "adoramuste" "benedicimuste" "adoramuste". Apenas se adorna con melismas, que vienen al final de los "adoramuste". Gran melisma solamente al final del "Amen".

Agnus. Mismo disco. Cara anterior, segunda mitad. Solo salmódico por todos los chantres. Dos notas por sílaba, pero en el "Miserere" un gran melisma.

Dona nobis pacem. Disco nº 16. Sin melismas, aunque con algunas finales adornadas. "Amen" muy simple, como el del pueblo. Sigue un "Kyrie" especial, de gran belleza. Comienza en estilo responsorial, luego sigue como en letanía. Bellísimos melismas en "Kyrie" y "Christe". La cadencia en "eleison" es igual a la del "Kyrie" del primer disco.

Requiem. Disco nº 3. Antifonal. Melismas finales muy adornadas. Va seguido de un *Tracto.*

Tracto sobre las palabras "Absolve domine", en canto antifónico dividido en secciones regulares, con grandes melismas finales, de estilo severo.

Ofertorio. Disco nº 4. Los trozos anteriores pertenecen a la Misa de Difuntos. A ella pertenece también el Ofertorio. El oficiante enuncia la frase "Domine Jesuchriste", que el coro toma, adornándola en largos melismas; estructura periódica; grandes melismas de separación entre los períodos.

Cantos para la Comunión. Disco nº 8. El canto sigue a un inicio del oficiante. Muy sencillos y apenas sin adornos.

Prosa "Veni Sancti Spiritus". Disco 5710. *The Columbia Historic of Music,* vol. I, En estilo antifonal. La respuesta aparece en líneas paralelas en cuartas y quintas, en el estilo del primitivo "organum", en los primeros tiempos de la Polifonía.

CAPITULO VI

Orígenes del "drama litúrgico". Reminiscencias del teatro pagano. La "representación" dialogada en las fiestas eclesiásticas. Tendencia hacia la personificación del sentimiento dramático en los pasajes de las Escrituras. Aparición de los primeros "dramas litúrgicos". Fiestas de la Navidad y de la Pascua de Resurrección. Extensión dramática de las prosas litúrgicas. Dramas litúrgicos en Francia y en España y sus derivaciones. "Autos" y "Representaciones" en España. Los "Juegos de escarnio". Principio del diálogo como núcleo dramático. En los géneros sagrados. En la "Pastorela". Adam de la Halle. Milagros, Misterios y Moralidades. Las especies dramáticas en los diferentes países. Su música popular. Lugares de la acción y escenarios. Mansiones y carros. El canto de la Sibila y la Fiesta de Elche. Cofradías festivas. Las "Historias". "Sacre Rappresentazioni" y "Farse spirituale" en Italia. Las "Moralities" inglesas y las "Festnachtspiele" en Alemania.

La manera "plástica" con que se representaban (el término no es ya anacrónico) los himnos en el marco fastuoso de la iglesia bizantina según nos informa el dominico Mn. Cabrol en su biografía del Cardenal Pitra, no es un hecho ni anormal ni aislado, y por la misma época, es decir, por el siglo IX, en el momento del segundo florecimiento del canto gregoriano, en su "edad de plata", comenzaban a aparecer en el seno de los monasterios occidentales personificaciones de aquellos himnos litúrgicos o piezas análogas, en las que entraba un sentido recitativo, la narración de una historia, bien referente a la vida de Jesús, bien a la de los santos, bien a la de mártires preclaros. Esto, todavía en un momento en que la tradición del teatro clásico greco-romano no se había disipado por completo, de tal manera que Milá y Fontanals puede decir muy cuerdamente que "aunque las representaciones sagradas nacieron en el seno mismo de la liturgia cristiana, las tradiciones dramáticas de la Antigüedad pudieron influir en ellas. Por otra parte, dichas tradiciones se enlazan con las representaciones profanas".[1]

El llamado teatro litúrgico, o, mejor dicho, sus dos partes esenciales: los "dramas litúrgicos", primero, y después los llamados Milagros y Misterios (según que el argumento procediese de las Escrituras, o de las vidas de los santos), principalmente en Francia (el vocablo "misterio probablemente no se empleó nunca en España, aunque sí el de "mila-

gros" y el de "autos", que viene a equivaler a los "misterios")* constituye uno de los capítulos más curiosos e interesantes para la historia de la música medieval, siquiera la música no tenga en ellos, como no lo tenía en la liturgia, sino una misión subordinada; solo que si en lo litúrgico era esencial para el espíritu religioso, en los dramas de la Iglesia apenas tiene ya sino un simple papel de colaboración que, aunque secundario en los dramas litúrgicos, es ya puramente ocasional en los Misterios.

Esta especie de incipiente teatro medieval, que va a resucitar un arte espléndido, postergado por la Iglesia, pero no olvidado enteramente, va a mos-

* «El término *mystère* empleado en el sentido dramático no se encuentra antes del siglo XV. Los dramas litúrgicos [en Francia como en España] se denominaban antes *ludi, repraesentationes, historiae representandae.* Las piezas de Adam de la Halle y de Rutebeuf estaban calificadas como "juegos" *(jeux).* En el siglo XIV las piezas dramáticas se llamaban *miracles.* Los vocablos *jeu* e *histoire* seguían siendo de uso, pero el de *mystère* no aparece todavía. Se le encuentra por primera vez aplicado a cosas de teatro en las famosas cartas concedidas por Carlos VI, en 1402, a los "cofrades de la Pasión". Se habla en ellas del *misterre de la Passion* y de otros *misterres, tanto de santos como de santas.* Pero hasta 1450 el término se aplica, lo más frecuentemente, a cuadros vivos, según se representaban en las ceremonias para las entradas solemnes de los príncipes. Solamente a partir de mediados del siglo, y sobre todo en las ediciones impresas, se denomina con regularidad a los textos dramáticos como *mystères*... Si *mystère* viene del término grecolatino *mysterium* ¿qué significa? Observemos que la Edad Media ha confundido frecuentemente *mysterium* con *ministerium* y, sucesivamente, los términos *mystère* y *métier,* que derivan de aquéllos. Felipe VI, en cartas fechadas en 1334, reglamenta todo *mestier et mistère de draperie.* [El término "mester de clerecía" en romance es bien conocido.] Las "piezas sagradas" se denominaban en italiano, en la Edad Media, *funzione;* en español, "autos". *Mistère,* de *ministerium,* presenta, poco más o menos, el mismo sentido, que reaparece en la palabra "drama" tanto como en *actus* y *acte* [de la raíz griega *drao,* hacer, "cosa hecha" u "occurrida"]. El culto público, que es en sí mismo una especie de representación, se llama también "oficio"; tal debe ser, poco más o menos, el verdadero sentido de la palabra *mystère* en el teatro, a donde llega procedente de la liturgia. En suma, parece probable que *mystère,* en el sentido dramático, venga de *ministerium* y no de *mysterium;* pero estamos de acuerdo en que desde muy temprano se confundió en el espíritu de todos el "misterio" dogmático con el dramático.» L. PETIT DE JULLEVILLE: *Histoire de la Langue et de la Littérature française* (París, 1896), vol. II, p. 406.

En Inglaterra no se empleó, como tampoco en España, el vocablo "misterio". De los *miracle-plays, miracles* o simplemente *plays,* conocidos desde el siglo XII, se salta a las *moralities,* esencialmente alegóricas desde el tiempo de Enrique VI al de Enrique VIII. En Italia, las *laudi,* derivadas de los cantos a la Vírgen (como nuestras Cantigas), toman forma representable en los siglos XIII y XIV, mientras que en éste se representan "misterios" rudimentarios en Cividale, Florencia y Roma. Sin embargo, el nombre de *mistero* se empleó solamente en determinadas circunstancias y no con categoría genérica. Los géneros del teatro religioso en Italia fueron primero los *laudesi,* que hacia la mitad del siglo XIV tomaron el nombre de *Divozione,* y en el siglo XV, el de *Sacre Rappresentazioni.* Mas, según el argumento de éstas, se subdivi-

tramos que el espíritu humano reacciona en procesos análogos cuando se encuentra frente a circunstancias semejantes entre sí. Si el teatro religioso medieval tiene tanto interés, no es sólo por sí mismo y por sus creaciones, de más valor histórico que artístico, sino porque muestra un ciclo de sentimientos humanos, los de índole religiosa, que vuelve a moverse en la segunda mitad de la Edad Media de una manera sensiblemente paralela a la que había seguido en la antigüedad griega, cuando los ritos dionisíacos pasaron de una primera etapa místico-mágica a una simbolización del dios y de sus virtudes, infundida en alegorías de fácil comprensión; después, a una "representación" plástica de la historia del dios (y de personajes secundarios o héroes, equivalentes a los santos, mártires y apóstoles), tras de lo cual las representaciones rituales se desdoblan en dos partes: una, de carácter crecientemente abstracto, que se convierte en puras fórmulas, cuyo sentido terminará por escapar a las generaciones tardías y, finalmente, por evaporarse (si algo queda de ellas, será bajo la forma de "superstición", de los objetos como fetiches o de gestos mágicos, para cerrar así el círculo); o bien, la otra rama conducirá a una extensión de las representaciones sagradas por distintas zonas, llevando subsiguientemente al teatro.*

Las primeras ceremonias cristianas proceden, como se ha visto, de reminiscencias paganas (los sacrificios):

Quando por senores | que el pueblo mandauan
querien fer sacrificio | toro sacrificaban,
por el pueblo menudo | cabrones degolauan,
carnero por el bispo | elos ministrauan.

mantenidas en el Viejo Testamento:

Quando corrie la ley | de Moysen ganada
del cielo de Dios mismo | scripta e notada
sobre altar de tierra | non de piedra labrada
fazie sus sacrificios | la hebrea mesnada.[2]

día en *Festa, Martirio, Storia, Vangelo, Figura, Esemplo, Passione* e incluso *Miracolo.* J. A. SYMONDS: *Renaissance in Italy,* ed. de 1935, vol. II, p. 50.

En España, las primeras menciones son como "autos" *(Auto de los Reyes Magos,* a mediados del siglo XII) y como "juegos" ("juegos de escarnio", en Alfonso X, s. XIII). Fitzmaurice-Kelly (en la traducción de Bonilla San Martín) lo considera como "misterio", haciéndolo proceder de los dramas litúrgicos franceses de los siglos XI y XII, con lo que la denominación se hace doblemente equivocada. Pero se advierte, en todo caso, que el vocablo "auto" es muy anterior a los *mystères,* sin embargo de lo cual los del siglo XV, en Francia, equivalen a los que en España continúan denominándose según aquel viejo modo.

* He desarrollado extensamente este punto en mi libro *Las grandes estructuras de la Música,* México, 1940, caps. I y II.

pasadas luego al Templo de Jerusalén, a la Sinagoga o "casa de la oración", más tarde, y, contiguamente, a las primeras prácticas de la Iglesia. Aquí adquieren paulatinamente un carácter abstracto y un simbolismo tan estrecho que, cuando Gonzalo de Berceo escribe en el siglo XIII su *Sacrificio de la Missa* ciertos movimientos carecían ya de sentido para el pueblo y él necesita explicárselos en versos de fácil paso y consonancia para su mejor comprensión. Así dice, por ejemplo:

Desent leen la pístola | la oración cumplida,
leen la alta mientre | per seer bien oyda,
asientasse el pueblo | fata sea leyda,
fasta que el diachono | la bendición pida. (Estrofa 40.)

Más que oraciones de pura inspiración poética, cabe pensar que tanto este poema exegético del sacrificio de la Misa como las narraciones de milagros y hechos maravillosos que se producen por la intervención de santos personajes, fueron escritos por Berceo con un propósito (o a lo menos tuvieron ese efecto) catequista, por decirlo así; de siembra de píos ejemplos, "enxiemplos", que es una forma alegórica de luenga antigüedad y de reiterada eficacia. Poemas ejemplares que equivalen en nuestra primera creación poética en lengua vulgar a lo que eran las "representaciones" eclesiásticas en los monasterios del norte, donde, al parecer, nacieron con un ánimo pedagógico. Uno de los poemas de Berceo sobre *El milagro de Teófilo* reproduce una de las piezas más famosas en el siglo XIII de ese teatro francés medieval, historia que conocía añeja circulación y que apareció reiteradamente en poesía, escultura, pintura y vidrieras en colores.[3]

La vinculación de un sentido mágico a un gesto estilizado, a una determinada "manera de hacer", algo que tiene una intención oculta y misteriosa, un proceso ritual asimismo desconocido ya en su esencia, pero al que se adjudica una razón oculta, son fenómenos tan arraigados en la conciencia popular, precisamente por su valor plástico, que los evangelizadores, en los primeros tiempos de la Iglesia y avanzada la estructura de ésta, creyeron más fácil y oportuno cambiar el sentido de la fórmula mágica que no extirparla. La aceptación de las hogueras druídicas a medio verano y su conversión en "fuegos de San Juan", es un ejemplo conocido.* Las fiestas de neto entronque pagano y mucho más arriba, con la época mágica, de la que constan testimonios en las pinturas rupestres del Levante español, perduran en Barcelona en el siglo IV, siglo en el que el Obispo Paciano se ve en la dura necesidad de fulminar por escrito a los idólatras que en las calendas de enero se disfrazaban de ciervos o de panteras, como en aquellas pinturas

* *Vid.* más adelante, IV parte, cap. II, donde se expone con mayor amplitud lo que en este capítulo se menciona solamente a título cronológico.

levantinas, en otras del Africa central o en las fiestas dionisíacas.[4] Y, no desaparecidos nunca enteramente, van a ser, en parte, toleradas, y en parte condenadas, por la Iglesia en las "fiestas de los locos" francesas ,en los Carnavales de diversos países y, como última reminiscencia, en las procesiones con monstruos apocalípticos de las Fiestas del Corpus, instituídas en 1264 por Urbano IV y confirmadas en 1311. Pero este carácter alegre, bajo cuya efímera libertad los disfrazados entran en las iglesias para pedir aguinaldos (*estrenas* en catalán, de *estrenne,* bajo francés) conforme los clérigos pedían ofertas en otras ocasiones, no es solamente privativo de tales reminiscencias paganas, sino que el sentido de diversión, de juego, existe ya en el drama litúrgico, como lo atestigua el *Processionale* de la pequeña aldea veneciana de Cividale, donde la "representación" interpolada en la fiesta religiosa (de la Anunciación, que era uno de los temas favoritos) lleva el nombre inequívoco de *ludus.** Añadiré que ese *Processionale,* del siglo XIV, es interesante por otras razones, entre las cuales porque conserva memoria precisamente de aquellas expansiones poco cristianas, pero a las que, a su vez, se procuraba atraer al terreno ortodoxo.[5]

La necesidad de contrarrestar con ejemplos fáciles de comprender y de un sentido edificante el proceso de creciente abstracción en los símbolos mismos del culto, llevaría a esa plastificación de los personajes sagrados, una vez que mil años de cristianismo les hubieron privado de sus caracteres humanos primitivos, los cuales había que volver a crear por razón del sesgo impreso al sentimiento piadoso, en una transformación de su aspecto visual que necesitaba conformarse con la realidad ambiente. Santos, mártires, apóstoles, iban a cobrar nueva vida corporal, directamente nacida en el sentimiento del pueblo; mejor, iban a identificarse con el pueblo mismo, y tan sólo un objeto simbólico, un rasgo distintivo: la cruz, la túnica roja en el Salvador, una llave fenomenal en San Pedro, las barbas rojas y lo contrahecho en Judas, el báculo florido en San José, etc., iban a caracterizar a esos santos varones, cuya alma latía en afinidad estrecha y en perfecto sincronismo con la imaginación del pueblo medieval. Sólo dos recursos quedaban a esta imaginación para cumplir su propensión innata: el terreno de la imaginería religiosa, en creciente sentido popular-pintoresco, o el de las fiestas paganas anteriormente aludidas, pero abrumadas por el pecado mortal con que la Iglesia las había señalado. Cuando por diversas razones la humanidad sacude lo agobiante de la hegemonía católica en todos los órdenes de la vida, y las gentes comienzan a sentir el soplo de la primavera en imágenes pastoriles, amatorias, deportivas con que se preludia el Renacimiento, esa imaginación popular, tanto como la más cultivada, van a emprender una carrera frenética, de potro en libertad.

* *Vid.* mi libro antes citado, cap. III, en lo relativo a los "juegos" apolíneos.

Antes de eso, pinturas, esculturas (donde el artífice gótico procura evadirse por alguna rendija burlona o drolática), vitrales, los frescos que la Edad Media periclitante expone a lo largo de los muros conventuales, mostrarán salvo excepciones tan contadas como sabrosas, la eterna historia del drama cristiano y de sus antecedentes bíblicos, bien remachados en la mente de un pueblo ingenuo en su piedad e inculto en su inteligencia, diez, doce, quince siglos. Todavía la madre de François Villon no tenía del cielo o del infierno otra visión sino la que le mostraban las paredes pintadas:

Paradis paint, ou sont harpes et lus
Et ung enfer ou dampnez sont boullus...

La imaginación medieval, pues, que creó el drama litúrgico como una proyección en movimiento de las imágenes que le ofrecía la imaginería religiosa, procedía según unos antecedentes enteramente distintos de los que llevaron a su realización plástica el drama helénico. Lo que en éste partía directamente de la naturaleza, de la tradición vinculada en el espectáculo natural, era, por lo contrario, en el espíritu cristiano popular, una tradición cultista, procedente de libros sagrados e imágenes a veces realistas, como en el románico, a veces fuertemente estilizadas; o como en el arte bizantino y en el gótico: arte, éste, que rinde un culto fervoroso a lo "feo" en las imágenes personales, quizá por reacción contra la sensualidad de las imágenes de la paganía aún conservadas en multitud de ejemplos y que se colaron graciosamente de rondón en las primeras imágenes cristianas de la catacumba, donde Orfeo se codeaba con Cristo y las ovejas del buen Pastor procedían de los silvestres boscajes de Pan y sus silvanos. El buco dionisíaco todavía representa en la imaginación medieval la carne viva del dios:

El cabrón que mataua | la gent sacerdotal
a él [a Cristo] *demostraua | la su carne mortal.*

Corderillos, palomas, tórtolas, triscan, arrullan o cantan sus "golpes" musicales en la tierna imaginación poética de estas gentes que, tras la vejez de mil años largos, vuelven a nacer a la vida con una ingenuidad candorosa y balbuciente.

Las principales piezas del llamado "drama litúrgico" aparecen en textos de manuscritos franceses e italianos que van desde el siglo XI al XIV, pero su origen es, positivamente, anterior.[7*] Th. Gérold los cree ya en capullo en el siglo IX en los templos occidentales donde habrían nacido de los tropos. En cuanto a su forma, se refieren a las dos fiestas religiosas de mayor

* Para los dramas litúrgicos en la Península Ibérica, *vid.* H. ANGLÉS: *La Música a Catalunya fins el segle xiii* (Barcelona, 1935), cap. IX, con un resumen sobre los estudios hechos hasta ahora sobre la materia.

sentido plástico, y aun de un sentido que las une directamente a los ritos paganos basados en el nacimiento, muerte y resurrección del dios: son las fiestas de la Natividad y de la Pascua de Resurrección. Un códice catalán en latín eclesiástico procedente del monasterio benedictino de Ripoll, muestra ya el drama litúrgico, relativamente floreciente en este monasterio desde el siglo x.* La manera con que tomaron cuerpo los breves diálogos que se desarrollan entre los pastores que van en busca del recién nacido, en el primer caso, o de las santas mujeres que inquieren dónde fué el cadáver de Cristo, al contemplar el sepulcro vacío, es por demás curiosa. Los dialogadores no son, en un principio, gentes del pueblo, sino precisamente clérigos que los representan, de la misma manera que en la Misa tienen altas simbolizaciones. Los pastores aludidos son dos sacerdotes [8] a quienes interrogan dos chantres vestidos con dalmáticas ante el altar. Los coros comentan el diálogo, que termina con el introito *puer natus est.* Mas, curiosamente, son otros tres sacerdotes, quienes representan a las tres Marías con sendas cajas en las que guardaban los ungüentos con que iban a ungir el cadáver de Cristo. En su camino ante las gradas del altar se encuentran con un ángel, bajo la figura menos celestial de un canónigo, que guardaba un pequeño escenario donde, tras de unas cortinas, se ocultaba el tabernáculo, símbolo del Santo Sepulcro, con el madero divino. Las tres Marías-sacerdotes inquieren por el cuerpo del sacrificado, y el ángel-chantre responde: *non est hic: resurrexit.* Para comprobarlo, las Marías se acercan al tabernáculo, levantan la cortina y, al ver que no hay nada, se vuelven hacia el pueblo exclamando: *Alleluia, ¡Resurrexit!,* a consecuencia de lo cual el coro canta el introito de domingo de Pascua. Un poco más, y en las fiestas de análoga índole relativas al nacimiento, a la pasión, a la degollación de los inocentes, a la venida de los Reyes Magos, será menester que aparezcan diversos personajes que no podrían estar representados por las gentes clericales sin confusión: María de Magdala, los apóstoles,[9] el mercader que vende aromáticas especies, por fin Cristo mismo, aparecerán en escena, en cada caso con un ritual minucioso por lo que se refiere a sus actitudes, a sus vestimentas y a sus palabras. Incluso en lo estrictamente musical, este proceso ritual se cumple al adjudicarse (según era típico en los cánticos eclesiásticos) una determinada fórmula melódica que repetían en cada caso los personajes a quienes estaba adscrita,[10] fórmulas extendidas literalmente por el procedimiento de los tropos y de las prosas: tal la de Pascuas, compuesta por el obispo de la corte de Borgoña Wipo, en el siglo XI, que, dice Th. Gérold, contenía todos los elementos dra-

* Del siglo x al XVI se cantó en las iglesias de Cataluña una especie de secuencias dialogadas en lengua latina que se denominaban "verbetas", en forma de cantares con estribillo, de estructura silábica muy simple. (H. ANGLÉS, *op. cit.*, e *H. de la M.*, de WOLF, apéndice, p. 343.)

máticos de la representación, susceptibles de ser distribuídos entre los diversos personajes. Semejantes frases van tomando expresión y dramatismo crecientes, y, en otros casos, como los que aún quedan vivos en España, ampliaciones melismáticas en las que es posible reconocer la colaboración popular.[11]

Los personajes que figuran en dramas de esta índole no estrictamente litúrgicos, y que no se refieren ya a las grandes fiestas del año eclesiástico en las cuales se debe conmemorar la vida de Jesús, sino que están dedicados a exaltar la historia eclesiástica en sus Misterios (como los "autos" de España) o, poco antes, los episodios de la vida y muerte de los mártires en sus Milagros * no tenían necesidad de estar representados por personas de categoría clerical, como ocurría en los otros casos, a fin de no desprestigiar a tan elevados personajes encarnándolos en gentes de la plebe, a veces en juglares, que sabían bien ese oficio de mimos *in similitudinem* de los personajes bíblicos. En el repertorio francés hay piezas de un carácter simbólico, tales como *Las Vírgenes cuerdas y las vírgenes locas;* melodramas como el de *El hijo de Gedron,* donde se roba y se devuelve un niño, con reyes, ministros y sirvientas y otros personajes que tienen una música apropiada; piezas para gran espectáculo (la clasificación es de Combarieu *(op. cit.,* p. 293), como *Daniel,* con un coro de príncipes en torno al personaje bíblico de Baltasar, para la música de cuyos banquetes se piden cítaras y batimiento de manos. Pero la música en general, llana o mensurada, procede del repertorio gregoriano. En *L'Apparition à Emmaus* el "atrezzo" que han de llevar los intérpretes queda puntualmente detallado. Cada verso de la *Complainte des trois Maries* lleva clara indicación de la actitud que corresponde al personaje. El latín preside la fiesta, pero no lo que fué el latín vulgar de la Edad Media, sino ya ese otro latín artificial, lengua de clérigos y sapientes homes *(ca non so tan letrado,* decía nuestro buen clásico, *per far otro latino)* que fué el denominado "bajo latín", el latín facticio de la Baja Edad Media.

Un momento, pues, del mayor interés en la evolución de este género literario y musical (más literario, desde luego, por lo que habrá que abandonarlo en seguida a la historia de la literatura dramática) es cuando aparece la lengua vulgar, al principio episódicamente, en algunas escenas de estas piezas. El primer manuscrito francés conocido parece ser el de Origny-Sainte-Benoite, quizá del siglo XIII o anterior, donde se trata de la aparición de Jesús *(quidam preparatus in similitudinem hortulani)* a María Magdalena. El mismo asunto, considerablemente ampliado en melismas de un carácter extralitúrgico, aparece en un manuscrito de Cividale del siglo XIV; pero en las famosas fiestas de los locos y del asno (sobre las que se habla detenida-

* Sobre los *Miracles dramatiques* (siglo XIV), *vid.* PETIT DE JULLEVILLE: *Op. cit.,* vol. II, p. 402.

mente en el capítulo II de la IV parte) que datan de mucho antes y que, a pesar de las reiteradas prohibiciones, duraron por largo tiempo, se intercalaban frases en lengua vulgar. Entre los siglos XII y XIII se coloca la primera pieza de un carácter dramático-religioso, en el sentido en que venimos hablando, en lengua romance, en España: es el famoso *Auto de los Reyes Magos*, en el cual, pese a la rusticidad de su lenguaje o quizá por esta misma razón, el diálogo parece haberse alejado de la simplicidad de los dramas eclesiásticos, con una acción sobria y concisa,[12] * y toques realistas que localizan la región toledana donde parece haber nacido el texto. Del siglo XIII son asimismo las *Epístolas farcidas*, primero en latín, luego en lenguaje vulgar (Francia meridional, Cataluña y Valencia) relativas a San Esteban y San Juan,[13] piezas solamente denominadas *Verse* y *Versus* (*Jeu* en Francia, *Ludus* en Alemania en el siglo XII en los troparios catalanes, que estaban practicadas en toda la Península y quedan recogidas en códices de distintos archivos de España, que ahora comienzan a ser estudiados.

En lengua vulgar romance no aparecen huellas de dramas religioso-profanos, destinados a ser representados fuera del templo, hasta las *Representaciones del Nacimiento* y quizá las *Lamentaciones para Semana Santa* de Gómez Manrique (1415-1490); pero éstas dan a entender que proceden de unas prácticas tradicionales. Por otra parte, las fiestas como la dedicada en Elche a la Asunción de la Virgen, cuya institución en la catedral de dicha villa alicantina data del año 1266; las representaciones del *Canto de la Sibila* en las catedrales de Toledo y Mallorca, largo tiempo proseguidas y alteradas como aquélla; las que se hacían en Gerona del *Martirio de San Esteban* o *Plant de Sant Esteve*, en catalán, y de *Las Santas Mujeres ante el sepulcro* y la *Resurrección de Jesucristo*, en latín, a más de las representadas en la calle con el título de "entremeses" desde 1394 ó antes, en lengua catalana, muestran una costumbre no interrumpida en España desde tiempos añejos, pues que se recuerda una carta del rey godo Sisebuto a Eusebio, obispo de Toledo, reprochándole por haber tomado parte en juegos profanos: esos "juegos de escarnio" corrientes en el siglo XIII, al parecer, dentro de los templos y contra los cuales legisló severamente Alfonso el Sabio en sus *Siete Partidas* (título IV, libro 34) donde se especifica que los clérigos pueden hacer representaciones (con este vocablo) "de la Nascencia de Nuestro Señor Jesu Christo, en que muestra cómo el ángel vino a los pastores e cómo les dixo cómo era Jesu Christo nacido. E otrosí de su Aparición, cómo los tres Reyes

* El episodio de los Reyes Magos parece haber sugestionado a la imaginación medieval. Quizá deriva nuestro "auto" de un drama litúrgico francés del siglo XI, manuscrito perteneciente a la abadía de San Marcial de Limoges. Por el mismo tiempo aparece otro en un "gradual" de la catedral de Nevers en forma representable. El *Cantar de Mio Cid* lo conoce ya en lengua vulgar.

Magos lo vinieron a adorar. E de su Resurrección, que muestra que fue crucificado e resucitó al tercer día", mientras que Alfonso advierte a la gente clerical que "no deuen ser fazedores de juegos descarnios, porque los vengan a uer gentes, como se faze. E si otros omes los fizieren, non deuen los clérigos, y uenir, porque fazen y muchas villanías e desaposturas", aspecto popular que no faltaba en el drama religioso desde el momento en que en los dramas litúrgicos de la Natividad el pueblo era admitido a cantar una forma afín al aleluya litúrgico, esta vez de neta inspiración plebeya, es decir, de las gentes de aquellas villas medievales que alboreaban en la nueva sociedad. Aleluyas villanas que no eran cantadas por el coro de niños cantores de las "escolanías" eclesiásticas o conventuales, sino por los niños laicos, por los villanitos de la localidad, por los "villancicos", según el diminutivo castizo castellano.[14] Tales canciones, así llamadas, "villancicos", con que terminará durante algún tiempo el teatro profano español, son, en la especie, colindantes con los Noels franceses y de otros países, en boga hasta hoy mismo.

La prohibición de Alfonso X a los eclesiásticos relativa a su actuación en los juegos de escarnio se vió ya anticipada pocos años antes por disposiciones semejantes del papa Inocencio III. Esto hace comprender que el recuerdo del teatro de la decadencia romana estaba pasablemente vivo en su tiempo, así como sus prácticas mantenidas sin cesar, bien que muy en precario, por mimos y "joculatores". La actuación personificada en la Iglesia no era, pues, una cosa nacida tan espontáneamente como en los tiempos helénicos, y algún historiador de la literatura castellana como Bonilla San Martín admite la posibilidad de una influencia del teatro latino en su extrema degeneración, cosa bastante probable desde el momento en que, a pesar de los anatemas de la Iglesia para aquel teatro pagano, se producían anteriormente al siglo x obras como el *Kristos Pasion*, atribuída a San Gregorio Nazianceno y el *Querolus* que se atribuía al mismísimo Plauto. Las "comedias" de asuntos religiosos de la monja benedictina Roswita (o Hroswitha) del monasterio de Gandersheim, en Sajonia, muestran muy vivo el recuerdo de Terencio, de quien están calcadas. Estas "comedias", de argumentos basados en las Santas Escrituras, son del siglo x, y parece que, como las obras anteriormente mencionadas, fueron escritas con fines de didáctica conventual[15] en lengua latina; pero ya desde el siglo anterior se empleaban en los conventos las lenguas vulgares en la instrucción de la doctrina. En el siglo xi, según Milá, algún trovador provenzal muestra en sus versos satíricos una procedencia aún fresca de las representaciones juglarescas y juegos histriónicos, y, algo más allá, en la Castilla aromada por los efluvios del arte de los trovadores, el Marqués de Santillana dice hablando de los "cantares escénicos" de un su pariente: "Usó Pero Gonçales de Mendoça, mi abuelo, una manera de decir cantares, assy como scenicos Plauto y Terencio", dis-

tinción, por otra parte, entre "cantares" y "dezires" que señala las poesías destinadas a ser cantadas o las simplemente recitadas, y que conviene tener en cuenta para cuando se hable de poesía cantada de origen trovadoresco y su repercusión en España.

Estamos, ahora, pues, en la proyección natural hacia lo exterior del teatro litúrgico que, si de la mística hondura de las formas del canto eclesiástico buscó una plasmación en lo tangible y visible de los personajes que intervienen más o menos de cerca en el divino drama, tuvo necesidad en seguida de llevar sus espectáculos fuera del templo en virtud de esa exigencia creciente de visualización, del mayor número de actores, de lo aparatoso del escenario. Un paso más allá consiste en acentuar el sentido laico de la representación y, como en el teatro griego, el proceso se desarrollaría de lo divino a lo heroico, pasando por lo santo, que entre los griegos correspondía a los personajes menores del Olimpo. Lo que se canta primero son las proezas: si de santos, serán sus milagros y sus martirios; si de héroes menos afines con la santidad, sus conquistas, sus luchas contra el infiel, a veces contra monstruos disformes que han apasionado a toda mitología y cuyo ejemplo sagrado más cercano está en el Apocalipsis.

Conforme el templo se dispuso para aceptar la representación en carne y hueso de los actores litúrgicos se vió en la precisión de tomar medidas para simbolizar el lugar de la acción, pues que no se puede concebir a un personaje actuando fuera de su medio propicio. Cuando el altar era el primer "lugar de la escena", una disposición especial de sus partes, las gradas, los sillones, el espacio anterior, posterior o lateral tendía a representar los lugares bíblicos, el cielo, etc., y en cada sitio sus actores respectivos: sacerdotes, diáconos, chantres, los niños de coro en su gloria. Estos fueron los primeros en pasar a lugares más elevados y lejanos, según conviene a su alada misión. Escenas de cierto realismo como disputas entre los apóstoles, el "mercator" que quiere vender cara su aromática mercancía, la ira de Herodes, la disputa entre los judíos en el llamado "misterio" de Elche, que a veces termina a navajazos, se desarrollaban en el espacio entre el altar y sus gradas. Pronto hubo que sacarlas del templo, y aun en casos como el últimamente mencionado, habría que suprimirlas enteramente: la ingenua piedad popular se convertía en ingenua crueldad popular, que se prolongaba a veces lamentablemente dentro de la villa.

Si el lirismo eclesiástico necesitaba corporeizarse creando un tipo de teatro, más lógicamente lo exigiría el lirismo profano, que en las "pastorelas" del siglo XIII había alcanzado no sólo gran perfección de forma (como se detallará en el momento oportuno) sino gran plasticidad de sentimiento,

e incluso cierta movilidad en el diálogo en que a veces se construye (el poeta dice, por ejemplo, que en un verde prado se encontró con una pastorcilla, que él le dijo tal cosa, y que ella respondió tal otra, procedimiento muy favorecido desde los tiempos trovadorescos hasta entrado el Renacimiento). No otro sistema era el de los cómicos ambulantes que contrahacían la segunda voz en falsete (como hoy se puede ver todavía por aldeas y pueblecillos rústicos) quienes, en los mejores casos, sostenían el diálogo entre dos personas con la posibilidad de la entrada de un tercero en discordia: las pastorelas de nuestro primer teatro hasta fines del siglo xv no se desarrollan de otra forma, y la música interviene en ellas como colaboradora eficaz.* [16]

Un ejemplo muy temprano de pastorela escenificada es el famoso "juego" de Adam de la Halle, o del mercado, también llamado Adam el jorobado, nacido en la villa de Arras en el norte de Francia hacia 1230, en plena época de la diafonía, organum y discanto eclesiásticos: lo que poco más tarde se consideró como un arte viejo, un *Ars Antiqua.* Mas nada tan fresco, lleno de invención y novedad como los "juegos" de Adam de la Halle, de quien es bien conocido el *Jeu de Robin et Marion* porque grupos de teatros universitarios lo hacen oír con alguna frecuencia. El breve argumento del caballero que corteja a la pastora, la cual quiere ser fiel a su pastor (una fórmula casi algebraica en la que caben infinitas variaciones) está desarrollado con gracia de lenguaje (el francés vulgar, desde luego) y de situaciones no exentas de cierta picardía. No menos graciosa es la música de que Adam se servía y que no estuvo compuesta por él ni para él. Adam tomó los "timbres"** o fórmulas populares de melodía adaptándolas a sus versos, acoplándolas en seguida un "refrain" o estribillo, común en el género pastoril, sin texto lógico *(trai-ri, deluriau, deluriau),* procedimiento corrientísimo en la canción polifónica española y las que derivan de ella.***

No aparecen en España piezas profanas de esta índole hasta mucho

* *Vid.* la nota 3 al cap. iv de la iv parte.

** El vocablo "timbre" procede de las secuencias que, muy difundidas por toda Europa en esta época, cambiaban de texto. Para indicar la música que correspondía a tal versión, se anotaba en los manuscritos el principio de la secuencia *(incipit,* en latín) en una citación que tenía el suficiente sentido melódico para que pudiera reconocérsele fácilmente. Este trocito inicial es lo que se denominó "timbre", en francés vulgar, vocablo que pronto ensanchó su acepción a otras melodías, populares o no, susceptibles de cambiar de texto. Es lo que desde entonces vino diciéndose: "al son" de tal o cual letra conocida. Este son, o aire, es el "timbre" en el campo de la música profana. Se recordará que ya en los Salmos se utilizaba el mismo procedimiento.

Sobre el origen (más bien imaginario) del vocablo y el sentido de los "timbres" aleluyáticos, *vid.* Vincent D'Indy: *Op. cit.,* pp. 77-80. *Vid.* también el cap. ii de la iv parte.

*** Para la música de este teatro incipiente, *vid.* el cap. ii de la iv parte (final).

más tarde: las anteriormente mencionadas de Gómez Manrique pudieran aproximárselas a lo largo del siglo xv, pero de allí a poco las "Eglogas" de Juan del Encina, de evidente procedencia cultista, van a alzarse como punto inicial de nuestro teatro profano, aun con persistentes reminiscencias del teatro religioso en sus autos y representaciones de los ciclos litúrgicos de la Navidad, la Pasión y la Resurrección, donde la música que interviene procede de las costumbres eclesiásticas en todos sus elementos, a los que se unen algunos de procedencia rústica.

La persistencia del teatro religioso se prolonga en España hasta nuestros más grandes dramaturgos del siglo de oro, en un aspecto crecientemente profano, aunque de una inspiración que procede directamente de los textos religiosos: con gran aparato de escena en Calderón; con exquisitos matices de poesía popular en Lope de Vega.

Tres aspectos esenciales distinguen al teatro religioso en el curso de su evolución, cuyo final puede considerarse logrado, bajo la forma de una apoteosis verbal, en el teatro español mencionado. Son primeramente, tras de los elementales "dramas litúrgicos", los Milagros, a los que siguen los Misterios y las Moralidades.* Hemos indicado las circunstancias relativas a los "autos" y tipos anteriores, basados en pasajes de los libros santos escenificados de la manera más sumaria. Si los Milagros exhiben sucesos edificantes de la vida de los santos,[17] las Moralidades tenderán a explicar con mayor riqueza de argumentación las ventajas de la religión sobre el descreimiento, etc., etc., por el procedimiento de los "enxiemplos", esta vez puestos de bulto en las carretas o tingladillos que se levantaban en las plazas con tal propósito. Su desarrollo se verificó en Francia más rápidamente que en otras partes porque las representaciones dramáticas no cayeron enteramente en ese país en manos del clero, y ya el *Milagro de San Nicolás,* anterior a 1205, es producto de un autor secular, con detalles realistas curiosos, mientras que el Teófilo es una especie de *Fausto* un poco bobo, de fecha cercana a 1280 y de autor conocido: Rutebeuf, al cual encontraremos en otro capítulo. La mayor brillantez de los Misterios se alcanza en Francia ya en el siglo xv para llegar a su apogeo en la época misma de Gómez Manrique y de Juan del Encina, extendiéndose hasta la primera mitad del siglo xvi, cuando, en noviembre de 1548, el Parlamento de París prohibe la representación de esas piezas, con la consecuencia inmediata de que el teatro profano, libre de todo contacto eclesiástico, se desarrollará con libertad creciente.

* Es el mismo proceso que sigue la poesía: 1º Vidas de santos. 2º Narraciones bíblicas. 3º Cuentos piadosos. *(Vid.* P. DE JULLEVILLE: *Op. cit.,* vol. I, cap. I). La "epopeya nacional", con las "chansons de geste" es su correlativo profano, como en España.

La principal distinción entre el drama litúrgico y el Misterio consiste en el papel subordinado que la música juega en este respecto del anterior, que era una realización exterior de un núcleo musical litúrgico. Los Misterios, que son ya netamente acciones representadas, tienen una música de escena muy parca y generalmente *ad libitum*: no mucha más ni menos que la música que Juan del Encina y Lucas Fernández hacen entrar en sus pequeñas piezas. Como en el "juego" de Adam de la Halle, lo que se emplea son melodías populares, "timbres", que cambian de texto adaptándose a las circunstancias; timbres que más propiamente habrán de llamarse "voces de la villa" (compárese con el origen popular de nuestros villancicos), o *vaudevilles*, de cuyo acoplamiento salió tiempo adelante un tipo de teatro popular bastante semejante en Francia y en España. Los documentos encontrados hacen ver, sin embargo, que los Misterios franceses se tocaban con un instrumental del que estaban lejos los españoles... Unos y otros los ocultaban, bien tras de la cortina, bien en sitios al lado de la escena. Un pequeño preludio advertía la llegada de algún actor importante, pidiendo silencio al auditorio: este término de *silete* (guardad silencio) se convirtió en Francia en un género especial de composición rápidamente olvidado.

El lugar de la acción, fuera de la iglesia, era la extensión que la antecede; a veces, como en Inglaterra, el camposanto colateral; más comúnmente la plaza pública, o el mercado. Según el espacio de que se dispusiese, la escena se montaba sobre una carreta, que al cambiar de posición mostraba diferentes combinaciones escénicas, o bien se simultaneaban todos los lugares de la acción en un tinglado o catafalco donde podían superponerse las diversas "mansiones" o lugares en donde desarrollaba su acción un determinado personaje: cielo, infierno, templo, palacio, campo, calle o simplemente un lugar indeterminado.

Las carretas se convirtieron en verdaderos escenarios de gran vistosidad. Estas carretas eran, naturalmente, movibles: su exhibición a lo largo de las calles sería un espectáculo tan importante como el de la acción misma, en las *parades* francesas, *pageants* ingleses, *cadafalchs* en Cataluña, *rocas* en Valencia; en los "carros" italianos, tan en boga en tiempo de los Médicis y aun antes, con los *trionfi* de tiempos del Dante,[18] o en tiempos del Emperador Maximiliano (a fines del siglo xv) donde se ejecutaban músicas de todas clases (las estampas de estos carros de la coronación de Maximiliano constituyen un rico repertorio de los instrumentos del tiempo). En fin, los famosos "carros" de las comedias españolas y los "carros de Tespis" análogos en Italia y de larga antigüedad, a lo que hay que añadir las vistosas cabalgatas en las que intervienen multitud de elementos pintorescos, sin olvidar a los monstruos tremebundos, a las *tarascas* de ultramar que sucesivamente

fueron incorporándose a estas procesiones y a las del Corpus en progresiva adquisición de asombros.*

La utilización de máquinas comienza ya en los templos a fin de realizar corporalmente la ascensión de María, el descenso de la paloma y después, en la plaza o en lugares cerrados, escamoteos, infiernos que se tragan a los pecadores, etc. A la hora de hoy se pone en movimiento toda esa tramoya de torno y cordel en la catedral de Elche, de cuya cúpula desciende descomunal "granada" ** ("mangrana" en el dialecto local, "milgrano" en el castellano viejo) llena de oropel que se desparrama sobre la muchedumbre al abrirse y descubrir en su seno al arcángel San Gabriel que viene a dar a María la buena nueva. Más tarde el alma de María, cuyo cuerpo mortal ha descendido por el escotillón (en el altar, donde la escena de su tránsito se desarrolla), asciende a la cúpula, esto es, al cielo, llevada por un párroco opulento en sobrepelliz, y entre la música de bandurrias y guitarras de "ángeles" alpargateros o tejedores de palma, bien sujetos con cuerdas al movible aparato. Abundan descripciones análogas muy curiosas de fiestas semejantes en Francia.[19] A veces se danza en los Misterios, como cuando Salomé saluda a Herodes en el Misterio francés de la Pasión y, acompañada de una pandereta o tamboril, ejecuta un paso de "moresca", de análoga manera a la que nos detalla con puntualidad técnica en extremo interesante nuestro *Libro de Apolonio*, que se remonta al siglo XIII.

Las diversas entidades sindicales y municipales contribuían a sostener (como hoy) estas fiestas y a engrandecerlas: cuanto más poderosa la guilda, cofradía, *rederijker* flamencas y semejantes, más ricas y aparatosas serán las representaciones, que exigían a veces hasta veintidós "mansiones", fosos, etc., y que llegaron a costar en pueblecillos franceses muchos miles de la moneda en curso, durando veinticinco días consecutivos. Algunas cofradías francesas (la de los chupatintas de Parlamento, o *Royaume de la Basoche*** fué famo-

* *Vid.* más detalles sobre este particular en el cap. II de la IV parte.

** Ya se encuentra la "mangrana" en una fiesta pública, no religiosa, celebrada en Valencia en 1599. *Vid.* ALENDA: *Relaciones de solemnidades y fiestas públicas en España* (Madrid, 1903). Documento nº 421. *Vid.* también el cap. IV de la IV parte.

*** "Les basochiens" o cofrades del reino de la Basoche [corrupción en argot de Basílica, Bazoche: Jean BOUCHET: *Epitre de justice à l'instruction et honneur des ministres d'icelle*, y Ad. FABRE: *Les Clercs du Palais*, Lyon, 1875, cits. por P. DE JULLEVILLE: *Les Comediens en France au Moyen Age*, p. 89, París, 1885] se complacían en construir versos barrocos como los de André DE LA VIGNE, en *Complaintes et épitaphes du Roy de la Basoche* (Ad. FABRE: *Op. cit., Les Clercs du Palais, la farce du Cry de la Bazoche, les légistes poètes*, Vienne, 1882, y Jehan TREPPEREL: *Anciennes poésies françaises*, t. XIII, p. 383), de los que mencionaremos alguno como muestra:

Cry cru, duel d'oeil, pour pur pris, pris escriptz ...

sa al comenzar el siglo XIV) como la *Confrérie de la Passion* que obtuvo en los primeros años del siglo XV el privilegio para representar todo un repertorio de teatro* religioso-popular difundido por todas partes desde el siglo anterior y en el cual las "historias" francesas e inglesas toman parte importante, como la *Estoire de Criseldis,* obras serias en lenguaje vulgar que datan, como la mencionada, de 1393. Es la época en la que se extienden las Moralidades, que proceden de los Países Bajos y que alternan con los Misterios, prolongándose todo lo largo del siglo XV hasta encontrar una especie de apogeo en el *Misterio sobre la destrucción de Troya la Grande* (1452) y sobre todo en la "farsa" de *Maître Pierre Pathelin*" poco anterior a 1470, en el cual están ya mezclados con gran arte todos aquellos elementos de la Baja Edad Media: milagrería, fe popular (la fe del carbonero), asombro

Parverse, adverse, qui, trop diverse, verses
Lyesse et ce que tu renverses, vexes, . . .

Descrire et dire puis: Puis que seur sort sort
Sort ort sorty m'a mal a tort . . .

Este juego fonético es tan antiguo como la Poesía misma. Sin remontarnos a los tiempos clásicos, encontramos en el latín de la Iglesia aliteraciones frecuentes, por ejemplo:

Munda caro, Mundo cara
Cur in crucis ares ara?

Vulnera sanas, aspera planas, agnus amoris
Sordida mundas, munda fecundas, agnus honoris, etc.

Jacopone de Todi, en el siglo XIII, podía compaginar su epilepsia mística con el preciosismo literario, en versos como:

O mondo enmondo, che ogne ben m'hai mondo . . .

Amor che dai forma ad omnia c'ha forma
la forma tua reforma l'omo ch'e deformato . . .

En su "Déploration sur le trépas de Jean Ockeghem", el poeta francés Guillaume Crétin escribía asimismo:

Car Atropos, très terrible satrape,
A vostre Okgham attrapé en sa trape . . .

Para las demás "confréries" y "sociétés joyeuses" que figuraron por esta época en gran número en Francia, véase la mencionada obra de Julleville.

* Y después, comedias, hasta la llegada de cómicos italianos a Francia en tiempos de Catalina de Médicis y Enrique III.

fácilmente deslumbrable, buen humor frecuentemente grosero y una hechura típicamente medieval que fué la reverencia y adoración de la Virgen, en consecuencia con el elevado papel dado a la "dama", por la poesía trovadoresca. Las representaciones italianas siguen de cerca, mas con un carácter peculiar.[20] El *San Giovanni e San Paolo* de Lorenzo de Médicis data de 1489, poco después de la *Santa Teodora* de Luigi Pulci, cuya ágil imaginación estaba aún fresca de bizantinismos, y aun argumentos amorosos como la historia de *Rosana e Ulimento,* con su moraleja final; o bien todavía las *farse* improvisadas en las mansiones señoriales sobre argumentos sagrados y que a pesar de su título de *farse spirituali* conservaban huellas del teatro romano, conforme los carros carnavalescos reproducían el espíritu de las Atelanas y de los mimos.

En Alemania, Misterios y Moralidades vienen a tener un género próximo en las *Festnachtspiele* de la época del carnaval, en las que participaban ingenios como Hans Sachs; y, en Inglaterra, las *Moralities,* con sus dos personajes preferidos, *Devil* y *Vice,* el vicio y el diablo se cultivan con pasión desde los tiempos de Enrique VI [21] hasta los de Enrique VIII, el rey coetáneo de nuestro Carlos I y del rey Francisco de Francia. Es famosa la *morality* de Skelton, el poeta oficial de Enrique VIII, titulada *Magnifycence;* pero otra aún más famosa y conocida en nuestros días, más próxima a nuestro sentimiento también, *Everyman,* compuesta hacia 1529, marca el apogeo de este arte, más literario que musical, y que conduce directamente al teatro propiamente dicho.

NOTAS

1 *Vid.* más adelante, IV parte, cap. II.

2 Gonzalo de BERCEO: *El Sacrificio de la Misa,* estrofas 4 y 3.

3 *Vid.* A. SOLALINDE: "Notas y Glosario", en *La Lectura,* edición moderna, Madrid.

4 «Desde los días de Gregorio el Grande, la Iglesia occidental toleraba y aun atraía a sus propias fiestas, costumbres populares que eran en realidad reliquias de ritos paganos. Tales fueron la fiesta de Mitra del 25 de diciembre, los huevos de Pascua y una multitud de ceremonias agrícolas, célticas o teutónicas de naturaleza semidramática, tales como las procesiones de bestias u hombres disfrazados con máscaras que representaban animales, o bien el hecho de revestir de flores a los árboles (los *may-poles,* que proceden del florecimiento de la seca vara de Aarón) y otras análogas, sobre todo las danzas ceremoniales, frecuentemente en disfraces. La danza de espadas, consignada por Tácito, en la cual un hecho importante era la simbólica amenaza de muerte a la víctima, se mantuvo, aunque con raras menciones, hasta la Edad Media posterior. Por este tiempo se atrajo una variedad de hechuras adicionales y de caracteres familiares, tales como los huevos

de Pascua, momos, *morris dancers* (danzadores de la "morisca"), probablemente de otro origen. La dramática "expulsión de la muerte"o del invierno, simbolizada en la destrucción de una figura de barro, se extendió por toda la Europa occidental alrededor del siglo VIII. [Sobre la "Danza de la muerte", en versos dialogados, pero, al parecer, no destinados a la representación, *vid.* R. MITJANA: *Op. cit.*, p. 1943, y asimismo sobre las representaciones burlescas en el día de Inocentes y la "fiesta del obispillo" la víspera del día de San Juan Evangelista, p. 1935.] En ella moría uno de los actores, disfrazado, que tal vez representó originariamente al verano, el cual resucitaba más tarde (el *Pfingstl, Jack in the Green,* o Caballero Verde). Esta representación, después de adquirir una fisonomía cómica, fué adoptada por los danzantes de carácter, que sobre el siglo XV fueron asimilándose pasajes todavía más movidos, pertenecientes a relatos de héroes populares, tales como San Jorge y Robin Hood, los cuales encontraron más tarde un lugar en las festividades de los días mayales, cuya figura central era la Reina de Mayo. La fiesta de los locos (o de los asnos), que gozó de la mayor popularidad en Francia (aunque con protestas reiteradas desde el siglo XI al XIII) era tan conocida en Londres como en Constantinopla, y se derivaba, probablemente, de las fiestas Kalendas.» (Art. "Drama" en la *Enciclopaedia Britannica.) Vid.* IV parte, cap. II.

[5] *Vid.* J. A. SYMONDS: *Renaissance in Italy,* Nueva York, 1935, t. II, p. 46.

[6] F. VILLON: *Ballade pour prier Nostre-Dame:*

Pardonne moy comme à l'Egipcienne,
Ou comme il feist au clerc Théophilus,
Lequel par vous fut quitte et absolus,
Combien qu'il eust au deable fait promesse.

[7] Conviene dejar sentado que el hecho distintivo que permite hablar de "drama" litúrgico o de otra suerte es, en primer término, el diálogo ya presente en algunas formas de canto litúrgico; pero el "monólogo" presupone más todavía: la existencia de un "público". Las siguientes observaciones de MILÁ Y FONTANALS en sus *Orígenes del teatro catalán* (t. VI de sus obras completas, *Opúsculos literarios,* Barcelona, 1895) me parecen útiles acerca de este punto, que se refiere tanto al teatro catalán como a no importa qué otro teatro y, desde luego, al llamado "Drama litúrgico":

"Aunque las representaciones sagradas nacieron en el seno mismo de la liturgia cristiana las tradiciones dramáticas de la antigüedad pudieron influir en ellas indirectamente, es decir, como espectáculos que convenía sustituir por otros de índole opuesta, y más tarde directamente, es decir, comunicándoles algunos de sus elementos.

"Las más antiguas ceremonias de nuestro culto en los actos simbólicos y en la recitación y canto alternados, ofrecen ya elementos dramáticos (admite esta denominación, aunque distinguiéndola de la teatral, el cardenal Wisseman, en un escrito descriptivo de las ceremonias de la Semana Santa en Roma), pero no drama propiamente dicho. La transición a esta forma se halla en la recitación por diferentes personas de un escrito en todo o en parte dialogado. (No hay más que recordar que en Semana Santa se recita de esta manera el sagrado relato de la Pasión.) Hubo composiciones en que se dió cabida al diálogo y que debían producir un efecto dramático, aun cuando las recitase una sola persona. (*Vid.* SCHACK, I, 17 y 19.)

"Mas para que haya verdadero drama es necesario que varias personas se revistan de un carácter ajeno, no sólo en la recitación, sino en la parte mímica. Puede haber representación, no drama, de una sola persona. Por ejemplo, en la representación de la

Sibila. Algunas composiciones de asunto sagrado, sujetas a la forma dramática antigua, son simples accidentes sin consecuencia ulterior en el drama cristiano, como la tragedia *Cristo yacente*, atribuída a San Gregorio Nacianceno, y alguna otra de la misma época, y más recientemente, y con mayor originaldiad, los dramas en forma terenciana de la monja Roswitha. Este, el drama cristiano, nació con forma y caracteres propios" (pp. 202 *ss.*).

[8] Th. GÉROLD: *Op. cit.*, p. 233. J. COMBARIEU: *Op. cit.*, p. 291.

[9] COMBARIEU: *Op cit.*, p. 294.

[10] Th. GÉROLD: *Op. cit.*, pp. 233-237.

[11] En el Levante español, entre las Baleares, Valencia y Alicante, se conservan vivas algunas reliquias de este primitivo teatro, naturalmente muy alteradas, pero no tanto que no pueda reconocerse su antigüedad y su contraste con toda la música acostumbrada desde el auge de la Polifonía a esta parte.

Las dos más importantes por su belleza y por conservarse enteras son: de un lado, el llamado "Canto de la Sibila", que se cantó, al parecer, desde el siglo XI en la catedral de Toledo y que se conserva hoy en la de Mallorca; la otra es la llamada "Festa d'Elig", o Fiesta, o Misterio de Elche, nombre este último mal aplicado, porque la institución de la fiesta remonta a comienzos del siglo XIII, y en España no se conocería el género.

El canto de la Sibila ocurre en las fiestas de la noche de la Natividad. Por tradición de la poesía virgiliana, aparecían junto al pesebre en que nació el Niño Dios varios personajes legendarios, entre ellos la célebre Sibila de Cumas, que hace una terrible profecía respecto a la rapidez con que transcurre la vida y, tras la muerte, el juicio final. "El día del juicio —se dice en lengua valenciana o balear— perecerá quien no haya hecho servicio. Jesucristo, rey universal, hombre y Dios eternal, del cielo vendrá para juzgar y a cada cual lo justo dará".

Es una melodía en la que, como ocurre con la del misterio de Elche, el espíritu popular ha bordado infinidad de adornos. La Sibila aparece en el templo cuando los cantores entonan el *Gloria in excelsis* en honor del niño recién nacido. Siniestramente, el misterioso personaje (representado por un niño disfrazado, a causa de la texitura de la melodía, que se transmite por tradición oral, como en Elche) aparece entre el público de fieles congregados en el templo, y al llegar a las gradas del altar entona su fatídica profecía sobre la destrucción del mundo y el juicio final, tal como Virgilio lo expone en sus Geórgicas, donde se ha querido ver predicho el advenimiento del Mesías, razón por la cual la Iglesia le perdona su paganismo y le dedica ese recuerdo semiteatral. En su historia de *La Música a Catalunya fins al segle xiii*, Barcelona, 1935, cap. IX, H. ANGLÉS estudia detenidamente este "Canto de la Sibila" y presenta hasta 32 versiones de la música, con sendos textos latino *(Audite quid dixerit)* y catalán *(Ell jorn del iudici)*.

El llamado "misterio" de Elche es una representación mucho más completa, pero aún no está estudiada con el rigor crítico suficiente. El día 15 de agosto, día de la Ascensión, la escena se sitúa en un estrado en el altar mayor de la basílica de la calurosa ciudad de Elche, famosa por sus palmerales.

La Virgen está representada no por un niño, sino por tres niños, que son las tres Marías, y que se mueven siempre conjuntamente. Primeramente se celebra el misterio de la anunciación: el ángel baja de la mangrana.

Luego viene la escena final de la vida de la Virgen, cuando se queja de no ver a su hijo desde hace mucho tiempo.

Es entonces cuando canta la admirable melodía: "¡Ay triste vida corporal! ¡Oh

mundo cruel, tan desigual, triste de mí! ¿Qué puedo yo hacer? A mi querido hijo ¿cuándo lo veré?"

La melodía, cantada por un niño, en dialecto alicantino, procede de otra netamente antigua, pero la canta ricamente adornada, según lo acostumbrado en el Levante español, y en Italia como en Cividale. (Ambas melodías se insertan en MITJANA: *Op. cit.*, p. 1942.)

Tras de eso llegan los apóstoles, que tienen noticia de que la Virgen está en trance de muerte. Pelean los judíos a la puerta de la casa de la Virgen. San Pedro, con su llave, viene corriendo, con retraso, pues que viene de muy lejos.

La Virgen muere en su camita, en el altar. Escotillón. Ascensión.

[12] A. VALBUENA: *Literatura dramática española*, Barcelona, p. 11.

[13] «El drama litúrgico tuvo vida próspera en el monasterio de Ripoll ya desde fines del siglo x. Nos lo prueba palpablemente el códice 74 del fondo de Ripoll, en el Archivo de la Corona de Aragón, en Barcelona. Con ser un códice de fines del siglo x y principios del xi, nos da ya unas apuntaciones *Tres magi adsunt: Baldasar, Gaspar, Melchior*, que, según R. Beer, es el espécimen del drama más antiguo que sobre los tres Reyes Magos se conserva en la literatura latina de España. Desgraciadamente, tales apuntaciones no contienen las notas musicales. En el códice cxi de la catedral de Vich encontramos el drama de las "tres Marías", titulado *Verse Pascales de tribus Mulieribus*, con el diálogo de las tres mujeres, el ángel, el *mercator*, el llanto de la Magdalena y el diálogo final de las tres Marías con el ángel. Este drama, conocido por otros códices europeos, acaso con música diferente, se representaba antes del Te Deum de las maitines de Pascua. En el mismo troparío —seguramente procedente de Ripoll— encontramos un segundo drama, titulado *Versus de Pelegrinis*, y otros dramas muy breves para el día de la Ascensión del Señor y para la festividad del nacimiento de San Juan Bautista.

Que la práctica de las representaciones sacrodramáticas fuera muy conocida y estimada en nuestra Península, lo prueba, además del códice citado de Ripoll, la existencia de otros códices hoy día conservados en la Biblioteca Nacional de Madrid, en Santiago de Compostela y en otros archivos de España.» H. ANGLÉS: *Op. cit.*, p. 344.

[14] *Pastorcico* y no *pastorico;* a veces *pajarcito* por *pajarito, viejecico* y no *viejico*, etc. Como género, la música que cantarán estas gentes villanas puede ser el "villancico", pero las "villanescas" y "villanellas" o "villanelas", que se difunden en el siglo xvi provienen de una influencia francesa e italiana. Véase mi artículo sobre "La Música en el primitivo teatro español anterior a Lope de Vega y Calderón", en *Boletín del Instituto Mexicano de Musicología y Folklore*, México, enero, 1940.

[15] Un bello artículo de Anatole FRANCE: "Hrotswitha aux Marionnettes" puede leerse en el volumen tercero de su serie *La Vie Littéraire*, París, 1907, p. 10. Sobre esta monja famosa, *vid.* también Marqués de VALMAR: *Estudio histórico, crítico y filológico sobre las "Cantigas" del rey don Alfonso el Sabio*, 2ª ed., Madrid, 1927, p. 139, y las obras por él citadas: Juan Alberto FABRICIO: *Bibliotheca latina medie et infimae aetatis*, Leipzig, 1734-1736. Dr. GUTIERRE, marqués de Careaga: *La Poesía Defendida*, Madrid, 1639. MAGNIN: *Théatre de H.*, París, 1845. Una primera edición de las obras de la monja H: data de 1501, y fué publicada por Celtes (Conrado Pickel) en Nuremberg, en lengua latina. La edición de Magnin es en francés. Sobre otros aspectos de la monja Roswitha, *vid.* el cap. ii de la iv parte. En su libro *Les femmes poètes de l'Allemagne*, (París, 1910), Lya BERGER da algunos detalles acerca de la polémica entre J. Aschbach y Rudolph Koepke sobre la autenticidad de esas obras y su autora.

[16] En algunas localidades de México se conserva viva todavía la costumbre de los

"coloquios", que son representaciones sobre asuntos sagrados, en un proceso muy simple, pero cuyo texto parece proceder, a través de la tradición oral (pues no ha sido escrito nunca), del teatro clásico español.

El "coloquio" de San Miguel de Allende se celebra por las fiestas de la cruz de Mayo, por la noche en el atrio de la iglesia, a la luz de unas antorchas. Dos tabladillos situados en lados opuestos del atrio son el lugar de la acción. En cada uno de ellos se representa una especie de *auto*, en verso y con trozos cantados. El canto casi siempre corresponde al coro, acompañado por un violín, una trompeta, tambor y bombo. La representación en cada tingladillo no corresponde con la otra. Por lo regular, una acción se desarrolla mientras en el otro escenario se prepara la siguiente; pero a veces coinciden ambas, siendo difícil seguir el texto de las dos a la vez.

El tema de ambas representaciones es casi el mismo: la Virgen María vence al Demonio, como Madre de Cristo que es. En la acción intervienen *moros* y *cristianos*, según es típico en nuestras localidades levantinas. Además del canto, hay algún trozo danzado, y entre escena y escena se baila algo a manera de intermedio. En estas fiestas, el actor que desempeña el papel de demonio era el que sabía de oído la parte literaria y que la enseñaba a los demás actores, todos ellos gentes del pueblo.

[17] Aunque lo que nos interesa en este capítulo concerniente a Milagros, Misterios y Moralidades es la época temprana de su aparición, por su importancia en la evolución de la música en un sentido crecientemente profano, indicaré aquí sucintamente cómo y en qué épocas continuó el desarrollo de esas especies de teatro religioso-popular.

Tras de la aparición en los templos del "drama litúrgico" al comenzar el siglo XI (y en los monasterios del siglo anterior, o quizá antes), como desarrollo de las "Epístolas farcidas" en las que se mezclaban el latín y la lengua vulgar, cantadas por gentes clericales, aparecen en lengua vulgar en el siglo XII: en romance castellano el *Auto de los Reyes Magos* (que pudiera ser ya del siglo siguiente); en francés del norte, la *Representation d'Adam* en Inglaterra, *The Play of St. Katharine*. Las obras en lenguaje vulgar más importantes en el siglo XIII son francesas: *Le Jeu de Saint-Nicolas*, por Jean Bodel; *Le Miracle de Théophile*, por Rutebeuf, y las dos obritas cómicas de Adam de la Halle: *Le Jeu de la Feuillée* y *Le Jeu de Robin et de Marion*.

La época más abundante en *miracles* franceses es el siglo XIV, del que se conservan 43 manuscritos, casi todos ellos referentes a Milagros de Nuestra Señora. Este género de teatro, tanto como los llamados Misterios, se desarrolla sobre todo, ya con este título, en el siglo XV, en un principio para representar pasajes análogos a los mencionados, más bien desde el punto de vista plástico, en las carretas y escenarios ocasionales, que dramas propiamente dichos. Al extenderse la imprenta dentro de ese siglo se dió el nombre de Misterios a las obras dramáticas de carácter serio en un momento de plena evolución y perfeccionamiento del género. Existen más de sesenta Misterios del siglo XV que pertenecen a diversos ciclos: del "Antiguo Testamento", del "Nuevo Testamento" y de los Santos. El más famoso es el *Mystère de la Passion*, de Arnoul Gréban, que pertenece al segundo ciclo, y que se compone de 34.574 versos, escritos hacia 1450, retocado y rehecho durante largo tiempo después. Los más famosos del tercer ciclo son el *Mystère de la destruction de Troie*, de Jacques Millet, escrito en 1452, y que es el único en su género que se refiere a la antigüedad pagana. El Misterio medieval supone un esfuerzo gigantesco en el sentido de la creación dramática, que ya se puede dar por realizada en él: sin embargo, lo difuso de su estilo y el abuso de las situaciones cómicas o grotescas, que eran de tradición, perjudican a este género, que irá afinándose en el siglo XVI, dejando aparte el elemento cómico.

Este, que existió sin interrupción, seguramente, en los países latinos desde la comedia romana —aunque la tradición se prosiguiese a lo largo de la Edad Media, con suma dificultad, entre mimos y juglares— logró mantenerse en Francia hasta alcanzar la escena plenamente desarrollado en el siglo XV. Sus especies pueden reducirse a tres: las *Moralités*, las *Farces* y las *Soties*. La *Moralité* es un género intermedio (en Francia) entre el *mystère* y la *farce*, y a veces lleva, entrado el siglo XV, aquella denominación. La *farce* o "farsa" es principalmente paródica y realista, y gusta de poner en ridículo a personas y costumbres sociales del momento; algunas entran dentro de la *moralité* en el sentido de *castigat ridendo mores*. Una *farce* que es ya una comedia es la famosa de *Maître Pathelin*, anónima y que data de 1465, aproximadamente. Las *soties* son la consecuencia de las *Fêtes des fous* o *Fête de l'âne*, que duraron hasta mediado el siglo XV, convertidas, a voces, en verdaderas orgías. Eran a modo de mascaradas. Los *sots* formaron una "cofradía", cuyas reuniones, especie de representaciones con disfraces especiales, tenían un leve argumento bufo, satírico y paródico de la política y los hechos del día. Las *soties* alcanzarán al siglo XVI, y la sátira de Gringoire *Le Prince des sots*, contra el Papa Julio II, se hizo famosa. Para más detalles, *vid.* V. L. PETIT DE JULLEVILLE: *Histoire de la Langue et de la Littérature française*, París, 1896, vol. II, cap. VIII. Sobre la *Fête des Fous*, *vid.* DU TILLIOT: *Memoires pour servir à l'Histoire de la fête des Foux*, Lausanne, MDCCLI.

[18] Para las *Sacre Rappresentazioni* en Italia y la poesía y música religioso-popular en Italia entre los siglos XIII y XV, *vid.* J. A. SYMONDS: *Renaissance in Italy*, Nueva York, 1935, vol. II, cap. V, y Romain ROLLAND: "Les 'Sacre Rappresentazioni' de Florence et les 'Mai' de la Campagne toscane", en *Musiciens d'autrefois*, París, 1919. *Vid.* el cap. IV de la IV parte.

[19] COMBARIEU: *Op. cit.*, p. 322.

[20] "Los orígenes del teatro italiano están íntimamente unidos con las prácticas de los *laudesi*". (Para las *Laudi*, véase más adelante.) "Hay que indicar claramente en este punto que la evolución del drama sagrado en Italia siguió una trayectoria distinta a los Milagros y Misterios de Francia e Inglatera, que no parece que fuesen corrientes entre los italianos en la Alta Edad Media." SYMONDS: *Op. cit.*, t. II, pp. 45 y 48.

[21] Enrique VI (1422-1461), de la casa de Windsor, rey a los nueve años, disputado por su tío el duque de Gloucester, reconocido rey por el Parlamento. En esta época ocurrió la guerra de Francia contra los ingleses, en la que tomó parte tan destacada Juana de Arco. En 1453, Enrique VI fué declarado loco, pero al año siguiente fué repuesto en el trono, siguiéndose la famosa guerra de las "dos rosas" (la Casa de Lancaster contra la de York, entre los años 1455 y 1485).

SEGUNDA PARTE

EL GOTICO

"Ante cada hecho histórico, el historiógrafo debe tener en cuenta la presencia de supuestos psíquicos que no son los nuestros y a los que no nos podemos acercar sino por vía de prudente suposición y sin la menor certeza de poderlos comprobar"... "Pero para la investigación histórica intuitiva esos supuestos o condiciones constituyen el propio objeto de la indagación, y su conocimiento aproximado es el único fin que viene a recompensar el esfuerzo creador."

G. W.

CAPITULO I

Música sagrada y música profana. Protocolo y Liturgia. Cultura de la Monodía: sus partes. Monodía eclesiástica y Monodía seglar. La Cultura de la Polifonía y sus épocas. El sentido de la simultaneidad sonora. Su antigüedad. Su presencia en la Edad Media. Prácticas no litúrgicas. El "aire" y el "tempo". Comienzo de la simultaneidad organizada. Diafonía, Organum y Discanto. La nueva sociedad europea en el segundo milenio. Desdoblamiento del carácter de las voces en el canto coral. Principios relativos a la consonancia. La mensuración. Ochetus y Gymel. Los diversos textos simultáneos en el discanto. El Organum en París en el siglo xii. Leonino, discantor óptimo. El fabordón.

La división que corrientemente se hace al estudiar la música de un período histórico en "música sagrada" y "música profana" presupone la existencia, en ese período, de un concepto del Estado suficientemente definido. El Estado, en sus formas sacerdotales o imperiales, recaba para sí la organización de una música de caracteres suntuarios, y en los Estados jerárquicos más poderosamente estructurados, como es la Iglesia, la música afecta una función tan característica y esencial que todos sus elementos se hallan minuciosamente codificados, así como su combinación sonora y su sentido expresivo, tanto como el empleo de sus formas específicas, estrechamente sujetas a lo que en la organización seglar del Estado se llama "protocolo" y en la Iglesia, "liturgia"; palabra, ésta, cuyo sentido inicial responde al de la Iglesia misma, esto es, que si ella significa "pueblo", congregación, liturgia significa, en su pristino significado, la obra al servicio del pueblo: *leitos,* lo popular, lo del pueblo, más *ergon,* obra. El proceso intelectivo es semejante al que, tras de "res publica", engendra determinada forma de gobierno.

Cuando la música sagrada llega a ese momento de codificación precisa, acerca del cual hemos hablado con la minuciosidad permitida a la extensión de este libro en el capítulo v de la Primera parte, la Iglesia conoce ya una elevada estatificación, a la que va vinculado —según es propio del movimiento formativo que dió nacimiento a la idea de Estado— un concepto original de la cultura. Diversos elementos, como se ha visto, integran la música de la Iglesia, procedentes de aquellas partes del mundo precristiano que, en contacto con el área en donde se formaba la nueva religión, poseían, ante-

riormente a aquélla, una cultura musical. Una gestación de varios siglos trabaja esos elementos hasta que la Iglesia, segura de su primado espiritual en Occidente y de su fuerte estructura interior, impone un criterio en el repertorio litúrgico y su interpretación, que va a procurar incesantemente fijar por escrito, merced a esfuerzos largos y penosos, pero muy fecundos.

Lo sustancial a la idea litúrgica apenas sufrirá desde este momento sino modificaciones leves en sus apariencias exteriores. Lo fundamental en ella está sólidamente fijado en el conjunto de cuantas partes la integran. Su sentido general merece ser denominado como una "cultura de la Monodía eclesiástica". A lo menos, la Monodía eclesiástica sería la parte sustantiva de la gran Era monódica, de la "cultura de la Monodía".

Para que la música seglar o profana pueda ser considerada bajo un concepto semejante de "cultura" o de parte importante de ella, es menester que las estructuras sociales lleguen a adquirir personalidad suficiente y sentido cohesivo. Así ocurre con la organización feudal y la vida de los castillos, y en las pequeñas sociedades "corteses" (la *cour,* parte esencial del castillo donde se encontraban y tomaban contacto los diferentes núcleos sociales conforme antes lo habían hecho en la nave de los templos), las cuales engendran una nueva época en la "cultura de la Monodía". Va a ser ésta su fase de Monodía profana, que conducirá poco a poco a la Monodía acompañada. Pertenecen a ella los juglares y ministriles con los trovadores y troveros; gentes, éstas, de un elevado rango ya junto a aquellas de procedencia extremadamente llana, que, en lo artístico, habían ido arrastrando la más vieja tradición en un estado precario, reducida a las clases inferiores de la plebe; sin embargo, tenaz, duradera, inmortal. El ejercicio de la Monodía profana o seglar, que vivió así casi letárgicamente mil años largos tras de su esplendor en los países paganos y en los del Oriente vecino, sabrá tomarse en seguida el desquite, y apenas iniciada en la Iglesia la "simultaneidad sonora", en contraste con la exclusividad de la Monodía, el mundo de la Música va a experimentar un renacimiento maravilloso: vamos a explicar los pasos con que se desarrolla este proceso, comenzando por el fenómeno mismo de su simultaneidad y las primeras consecuencias que acarrea en la Monodía eclesiástica, que era la forma musical más elevada y más perfecta en su estructura que existía entrado el segundo milenio.

La Iglesia, por su parte, una vez constituída, no avanza ya en lo esencial. Los episodios de su historia serán políticos: poder y dogma. La sociedad civil, en cambio, progresa (o se transforma, al menos) continuamente en su concepto de las formas estatales y en la consolidación de los caracteres de cada país. Solidariamente, la música profana conocerá sucesivas etapas en las cuales los aspectos formales, líricos, y aun los nacionales, aparecerán cada vez más marcados, conforme la cultura civil vaya diversificándose. Al no evolucionar

la Monodía eclesiástica y al adquirir, en cambio, paulatina perfección y riqueza las formas de la Monodía profana * y subsiguientemente las formas polifónicas, la evolución de este nuevo modo de concebir el arte sonoro tenderá a escapar de la severidad anterior y a transformarse en constante intercambio entre el espíritu religioso y el profano, en multitud de productos de tanta novedad como belleza. La polifonía, tanto como la música concertada para instrumentos, conocerán, en un rápido movimiento evolutivo, nuevas formas y nuevos modos de expresión, pero ni la una ni la otra responderán ya a un concepto cultural hegemónico, sino a los diferentes estadios de la cultura general europea. Lo que puede llamarse "cultura de la Polifonía" frente a la "cultura de la Monodía" anterior tendrá que subdividirse en diferentes "épocas", diferenciadas entre sí tanto por particularidades intrínsecas como por su vinculación a la sociedad de esas épocas en la que ejercen su función y de la cual son la más elevada apariencia del sentimiento lírico en todos sus aspectos.

El afán de inquirir "cuándo" comenzó en la música la simultaneidad de sonidos está basado, frecuentemente, en un error de concepto; porque, una cosa es el hecho antiquísimo, probablemente tan viejo como el hombre, de la simultaneidad de dos o varios sonidos, y otra cosa es el tratamiento organizado, artístico, de esa simultaneidad. Hasta que éste se presenta no puede, en rigor, hablarse de "acompañamiento", si de monodía acompañada se trata, ni menos de armonía en el sentido que nosotros damos a este vocablo. El hecho físico de la consonancia era perfectamente conocido por los griegos, que, sin duda, apoyaban ciertas notas del canto coral o de la música citarética con notas que formaban consonancias entre sí; aun es probable que doblasen un canto entero con una nota que dividiese la consonancia "magadizada" de la octava, es decir, que partirían la octava en una cuarta y una quinta; pero esto mismo es un hecho problemático.[1]

Es, en cambio, casi seguro que los bizantinos lo practicaban en su iglesia en la época de San Gregorio, quien quizá pudo presenciarlo y aun llevarlo a Roma, puesto que en un libro de su época se menciona a un "parafonista"

* Entre lo propiamente litúrgico y las formas profanas se intercala un grupo de músicas religiosas en donde cabe cierta libertad de invención y aun de expresión poética y musical. El tipo más señalado de estas formas, situadas al margen de la liturgia más estricta y tradicional, es el de los *conducti*, de los que se hablará en el capítulo siguiente. Uno de los últimos aspectos de la Musicología es el que estudia estas formas semi-libres de la Iglesia, y a las cuales se acercan, desde época reciente, los musicólogos, con tanta mayor curiosidad y solicitud, cuanto que de sus estudios derivan novísimas enseñanzas acerca de las músicas profanas de la Baja Edad Media y, con ellas, del repertorio que, por conservarse vivo en las masas populares (con mayor o menor autenticidad) se denomina vulgarmente como "canto popular".

(vocablo griego-bizantino que deriva de *paraphonon*, intervalo consonante) que hacía el papel de "cuarto" cantor; y es probable que en las iglesias de Roma se cantase en los intervalos parafónicos, que son la cuarta y la quinta. En el siglo VII los *pueri symphoniaci* instituídos por el papa Vitaliano pudieron tener la misión de reforzar a la octava el canto de los parafonistas, que eran asímismo conocidos en la corte imperial de Carlomagno, tan llena de influencias bizantinas.[2] Mas, fuera de estas circunstancias excepcionales, la música del primer milenario fué, esencialmente, como se ha visto: *1*, una música de canto; *2*, una música monódica. Su más alta expresión estaba vinculada a la entidad que resumía y concentraba en su seno toda la cultura: en la Iglesia. Fuera de ella, otra música existía, la música del pueblo; pero aunque esta música tuviese una diferente función social estaba basada en los mismos fundamentos. Por una razón esencial: porque no había otros, esto es, porque no existía más que una sola y única cultura musical. Esta, que se cimentaba en teorías históricas, pero cuyo valor práctico, fuera de la vida clerical, era cada vez más escaso, se iba viendo sustituída en la práctica por las deformaciones introducidas por el uso; más liberales y expeditas cuando ese uso procedía de gentes no eclesiásticas; más lentamente cuando las reformas tenían que estar sancionadas por la autoridad de la Iglesia, que periódicamente se revolvía contra ellas intentando una vuelta atrás: esta propensión es ley constante en la Iglesia frente al sentido progresivo del instinto. Así, mientras que las teorías musicales de la Edad Media, basadas en lo que quedaba como vestigios eruditos de la teoría musical griega y de la prosodia grecolatina, continúan presentes, aunque inoperantes, hasta entrado el siglo XVI —sombras de sapiencia que acompañaban a las sombras de nombres ilustres que sentaban principio de autoridad, en el terreno de la música viva—, las teorías clásicas medievales habían perdido su influencia sobre la realidad práctica desde dos siglos antes.

El hecho de que la gran cultura del canto litúrgico fuese una cultura vocal y monódica no quiere decir que no existiese una música de menor porte, reducida a simples prácticas toleradas, según las cuales los instrumentos musicales intervenían conjuntamente con las voces, doblándolas en la inmensa mayoría de los casos o intentando tímidos acompañamientos cuando las voces entre sí hacían experiencias de semejante índole. Lo rudimentario y primitivo de los instrumentos sonoros los ponía estéticamente muy por debajo de la voz humana, cuya hermosura, como don natural que es, pudo mostrarse desde el primer momento. Por otra parte, la estructura formal del canto litúrgico, muy debatida por diferentes motivos, según se ha esbozado anteriormente, daba a este canto una gran madurez y variedad de estilos, dentro de una unidad perfectamente reconocible. La música instrumental seguiría en sus comienzos —si de instrumentos "cantantes" se trata— al estilo

de la voz y de las melodías que interpretaba, diversificándose paulatinamente cuando, a consecuencia del instinto rítmico del pueblo, la melodía comenzó a independizarse de la voz cantada merced a un ingrediente nuevo y particular de la música popular: el "aire", esto es, la diferente velocidad de que es susceptible una misma música, principio casi desconocido en el canto litúrgico y apenas consignado en la notación desde sus comienzos. La notación, en efecto, comenzó por fijar la altura relativa de los sonidos y la relación de valor entre sí. Los primeros neumas, como los movimientos de la mano que intentan describir el sentido ascendente o descendente de los intervalos, son simple transportación gráfica de esos movimientos, pero no indican con exactitud el sonido que debe sonar con la sílaba. La evolución y perfeccionamiento de la notación consistirá en un incesante esfuerzo por conseguirlo.

De la misma manera, dos sonidos diferentes entre sí en su duración pueden ser representados elementalmente, por un punto el más breve y por una raya el más largo. Después, podrá indicarse la relación de cantidad entre ambos, el doble, la mitad, dos tercios en más o en menos, etc., pero nunca se logrará advertir "cuánto" es lo que dura cada uno de esos sonidos o el que sirve de medida. Esta duración quedará indeterminada hasta nuestros días y se confiará a una indicación convencional del "aire" o velocidad, indicación que es potestativa y personalísima hasta el momento presente, o cuestión tradicional en otros casos, como en la música popular.

El canto monódico fué el único sistema de música practicado en forma "cultivada", tanto como en la popular durante todo el primer milenio. Forma de gran perfección y grandiosidad en la música de la Iglesia; arte rudimentario, pero notoriamente bello y expresivo en su vecino de puertas afuera, el canto del pueblo. A lo largo de ese milenio, algunos gérmenes prosperan, de tal modo, que en la frontera del segundo habrán adquirido ejecutorias muy contrastadas que llegarán a cambiar por completo el sentido de la música y su expresión estética en la conciencia de la muchedumbre. Estos gérmenes son: *1*, el sentimiento sustentado en la pluralidad coincidente de los sonidos; *2*, el sentimiento que lleva a la vivacidad rítmico-agógica. El primero engendrará la armonía, aboliendo la Era monódica. El segundo dará origen a la estructuración rítmica en entidades melódicas características, o sea a "fórmulas" y "motivos" que nacieron en la Monodía, como ya se ha visto, a modo de concreciones melódicas dentro del flúido melopéyico recitativo con que se cantaban los textos litúrgicos. Estas "fórmulas" o "motivos" serán organizados según dos principios: en el sentido de la continuidad melódico-rítmica, engendrando así los "aires de danza" y con ello el embrión de la forma frente a la arritmia o ritmo libre del canto litúrgico; y en el sentido del "aire", de la velocidad del "tiempo", del movi-

miento o "agógica" en la danza tanto como en cualquier tipo de música, pero más evidentemente en ella; sentimiento, éste, que era asímismo inoperante en el canto litúrgico.

La unión de ambos principios llevará a lo que hace de núcleo-germinal en toda la música del segundo milenio: al tratamiento consonante de dos o más voces. Este tratamiento conoce dos fases: la monodía litúrgica se desdobla en varios sonidos coincidentes en su isocronismo; primero paralelamente, después en movimiento contrario, o combinados ambos, mas siempre isocrónicamente. Es lo que se ha llamado "diafonía", "organum" y, en términos generales, "discanto". O bien las voces así concertadas adquieren cierta personalidad e independencia merced a su condensación en "motivos" que juegan entre sí, imitándose a distintos intervalos, en diferentes timbres de voz, buscándose, siguiéndose en graciosos giros: hechura típica de los comienzos del "Contrapunto", vocablo ya aplicado a ese juego en el siglo XIII [3] y extendido en el siguiente.

Este gran hecho que va a separar radicalmente la música del primer milenio respecto de los tiempos que le suceden equivale al profundo movimiento de escisión que diferenciará la conciencia religiosa y social de la alta y la baja Edad Media. Una nueva sociedad está gestándose lentamente en Europa tras de la hegemonía del Cristianismo, de la unidad de la cultura eclesiástica y de la ambición del poder único: unidad de la fe o unidad del Imperio. Su identificación se muestra imposible, y la Iglesia, al ufanarse de reinar en las conciencias del mundo cristiano, ve surgir graves discrepancias en su propio seno, o bien nuevas religiones que, como la suya, proceden de tierras de Oriente. El Imperio, a su vez, conoce cismas políticos, y ve afianzarse la herejía estatal, que es el feudalismo para los ideales imperialistas. A la hegemonía de la Iglesia romana, tras de San Gregorio, sucede la restauración, siquiera nominal, del Imperio con Carlomagno. Las disensiones interiores de la Iglesia y sus conflictos con el Imperio conducen al gran cisma.[4] El mismo Imperio de Carlomagno no logró sobrevivir a sus hijos. El laico se revuelve contra la opresión de sus conciencias. El civil, el villano, contra la opresión militar. Una múltiple corriente de sangre exótica estaba invadiendo desde hacía siglos lo que fué Imperio romano, por tras los Alpes con gentes que procedían del norte y del noroeste, mientras que otra corriente, netamente herética, la musulmana, llega a la latinidad por el sur procedente del Oriente asiático. Desde las primeras irrupciones de los bárbaros hasta la definitiva derrota de los musulmanes, las tierras que ocupó el Imperio fueron un hirviente crisol donde se coció lo que iba a ser Europa, con su principio cultural universal y sus diferentes particularidades nacionales.

La intangibilidad del dogma se extiende a cuantas doctrinas proceden

de la Antigüedad y van precedidas por los nombres gloriosos e indiscutibles de Aristóteles o Pitágoras. Astronomía y Música son ciencias coincidentes basadas en principios tabús cuya vigencia en la ciencia oficial se prolongará mucho tiempo después de que la realidad cotidiana haya demostrado la falsedad de sus teorías. El círculo es una figura perfecta y los planetas tienen que moverse, por lo tanto, trazando órbitas circulares. Las quintas y las cuartas son consonancias perfectas (a veces el unísono y la octava no lo son). La armonía debe reposar sobre estas consonancias, relegándose a un puesto secundario a las terceras y las sextas que no fueron durante largo tiempo sino "imperfectas".[5] Asimismo la medida a dos tiempos es imperfecta, porque la propiamente perfecta es la ternaria, imagen de la Santísima Trinidad.[6] Los avances de los músicos han sido siempre materia reprobable, y de tiempo en tiempo se levanta una voz indignada del seno eclesiástico recriminando a la música de la época por afeminada, impía, muelle. La bula pontificia de Pío X para la restauración del canto llano ha conocido ilustres precedentes (Juan de Salisbury, en 1150; el Papa Juan XXII, en 1324-25, generalmente citada como de 1322). El instinto, sin embargo, se fragua su camino a través de intolerancias dogmáticas, para la mayor gloria de Dios y del Arte.

Se reconoce generalmente que la manifestación primaria del instinto que conduce a la simultaneidad sonora procede: *1*, de la predisposición fisiológica a reunir dos o más sonidos en entidades que forman un conjunto acústico; es el proceso de la consonancia y de la progresiva incorporación a ella de otros sonidos menos consonantes o disonantes; *2*, estimula esa predisposición armónica la resonancia de los locales donde se canta y, sobre todo, la comprobación empírica de que varios trozos musicales pueden cantarse simultáneamente; * *3*, en el canto coral homofónico, las diferentes voces, de mujeres, niños u hombres, tienden a separarse del unísono para formar series de octavas separadas por una consonancia intermedia, esto es, una superposición de cuarta y quinta, o al revés, lo cual suscita la predisposición armónica mencionada y el subsiguiente enriquecimiento del conjunto; *4*, la diferencia de timbre en los diversos registros de la voz humana invita, sobre la base anterior, a repetir en sucesión una fórmula o motivo característico, engendrando juegos en donde aparecen embrionariamente los artificios contrapuntales que llenan los primeros siglos del segundo milenio hasta el pleno auge de la Polifonía, época en la cual, por razón del movimiento de arrastre coincidente de cuantos elementos integran la Música, aparecerá ya definido el sentimiento armónico en sus tres aspectos: como afirmación de conglomerados sonoros en una entidad o "unidad" armónica: el acorde; como pulsación armónico-rítmica que valoriza esas entidades acentuadas por el

* Véase más adelante, al hablar de los motetes con varios textos simultáneos.

ritmo; como conjunto homogéneo de sonidos, que, ordenados por su menor distancia, forman la escala; entidad, a su vez, en la que preside un principio organizador, a diferencia de la simple catalogación en serie de los sonidos que constituyen la música oriental y a diferencia, asímismo, de las escalas modales, de los modos griegos y de los eclesiásticos, en los cuales el principio organizador estribaba, bien en la reunión de dos fragmentos sobre los que se construían las fórmulas melódicas (tetracordes), bien en el sentido de éstas, privativo de cada modalidad; finalmente, el reposo sobre la nota tónica, engendradora del acorde fundamental y jerárquico de la "tonalidad" y de su escala, a diferencia de los finales modales. El conjunto de estos aspectos constituye el fenómeno general del "tonalismo", de la "tonalidad", principio sobre el que se asienta la música posterior a la Monodía, exclusivamente modal, y cuya constitución exigió varios siglos tras de los primeros movimientos coordinatorios de la "diafonía".*

Importa, por razón de claridad, comprender de dónde procede el modo de cantar en cuartas y quintas paralelas e isócronas la monodía litúrgica, que es el primer paso diferencial, y cuya definición práctica o "técnica", en un sentido diferente al de simple "disonancia" *(diaphoniae sunt voces discrepantes sive disonae, in quibus non est jocundus sed asperus sonus)* que tenía en San Isidoro, aparece en Hucbaldo, monje francés, cantor y tratadista, que murió a comienzos del siglo x (930), o en los manuscritos de su coetáneo el abad Otger.[7]

Existen manuscritos de esa época procedentes de Francia (Limoges), Alemania (Metz) y algunos otros, conservados en Inglaterra y en diferentes lugares —aproximadamente de la época en que vivieron Hucbaldo y el abad—, que nos ponen en conocimiento de los esfuerzos hechos en su época para fijar en signos la notación y aun algo más: los primeros intentos por combinar la simultaneidad de las voces cantantes. Cualquiera que sea la razón "física", por decirlo así, que lleva al sentido estético-musical hacia la pluralidad sonora, es menester no olvidar un hecho que, aunque circunstancial, al parecer, ha tenido inmensas consecuencias en el desarrollo del arte musical: la escritura, la notación, procedimiento que, si bien en principio es exterior al fenómeno sonoro, ha contribuído poderosamente, a lo largo de toda la época que sigue a la notación, al progreso de la Música en el sentido de la simultaneidad, agudizada por la escritura.

De una manera también indirecta a primera vista, había algo que estimulaba la invención musical: era la costumbre, que había ido acrecentán-

* Uno de los más recientes y más notables estudios sobre la tonalidad como fenómeno en constante evolución es el de Joseph YASSER: *A Theory of Evolving Tonality*, Nueva York, 1932. Por lo que se refiere a la materia de este capítulo, *vid.* cap. III: ***Infra diatonic harmony.***

dose desde poco tiempo después de San Gregorio (al parecer), en virtud de la cual los cantantes tenían cierta libertad de improvisación entre la Epístola y el Evangelio en versos añadidos a los melismas del Aleluya, o sea bajo la forma de secuencias y trospos, anteriormente aludidos. Estas frases, primeramente melismáticas, después con sílabas añadidas a cada nota en un género de literatura destinada a las secuencias, se repetía de un coro a otro, de los dos que entonaban los cantos antifonales, reuniéndose ambos en las fórmulas cadenciales o finales. Dichas repeticiones irían ensanchándose en forma y contenido, a modo de lo que después se llamaron "glosas" y hoy entendemos por "variaciones".[8] Tales variaciones no sólo eran melismáticas u ornamentales en el mismo registro o línea de la voz, sino que por un fenómeno elemental del canto coral tenderían a que la repetición se hiciese en distintos registros de la voz: una octava, si las mujeres o los niños repetían la melodía encomendada al "tenor", a la voz expositora de la melodía por antonomasia; o bien a la cuarta inferior, que es consonancia más accesible, por debajo de aquella voz, la cual, si se repetía a su vez una octava alta por los contraltos, daría la quinta del tenor, es decir, un conjunto de cuartas, quintas y octavas. Supongamos, en efecto, que el tenor entona la nota *do* central y los sopranos el *do* agudo. Si los bajos entonaban el *sol* grave y los contraltos la octava alta de ese *sol,* obtendremos la serie *sol, do, sol, do,* o sea cuarta, quinta, cuarta, que forman entre sí octavas dos a dos.*

La música unisonal del canto llano estaba entonada por voces de un registro poco diferencido; barítonos generalmente, que es la voz más general, unos con tendencia al timbre de bajo y otros con tendencia al timbre de tenor. La monodía eclesiástica no requería que se especificase semejante variedad y, por lo tanto, dado el sistema tetracordal en que se movían sus melodías, no precisaba llevar la voz ni demasiado debajo ni demasiado por

* Sobre la división "espontánea" de la octava en cuarta y quinta, *vid.* J. YASSER: *Op. cit.*, cap. VIII, y *Mediaeval Quartal Harmony,* Nueva York, 1938, quien atribuye el hecho a la base pentatónica de las primeras escalas del canto llano, a semejanza de los orientales. También Víctor BELAIEFF: "The Folk Music in Georgia", en *Musical Quarterly,* Nueva York, 1933, nº 19, y el cap. "La Polifonía" en mi libro *La Rosa de los Vientos en la Música Europea,* México, 1940.

Escúchese, por ejemplo, el canto llano del himno latino *Veni Sancte Spiritus* con un *organum,* en cuartas, quintas y octavas, en el disco nº 1 de la *Columbia History of Music,* quizá del siglo X o de comienzos del XI. El sistema se extendió pronto por toda Europa, aun cuando se siguiese practicando la monodía. El *MS* de las Huelgas es elocuente por cuanto se refiere al arte de la polifonía sagrada en España en los siglos XIII y XIV. Pero aun cuando las Cantigas del rey Alfonso el Sabio sean monódicas, como las demás especies de música religioso-popular de su tiempo, Alfonso no ignoraba el arte del *organum,* y en su *General e Grand Estoria* explica cómo las "voces acordadas" cantan en diatesarón, diapente y diapasón, o sea en cuartas, quintas y octavas. (Cap. XXXVI. *Vid.* la nota sobre este particular en el cap. IV.)

encima de la voz recitante. Mas apenas las melodías secuenciales se extendieron, el rigor de las formaciones tetracordales fué relajándose. Al repetirse en diferente registro aquellas melodías, fué necesario añadir algunas notas más a las que formaban el *ambitus* del coro eclesiástico, ya que esas frases quedarían un poco altas o un poco bajas respecto del registro central: por lo tanto, la diferenciación de "cuerda" iría acentuándose, arrastrando con ello infinidad de consecuencias: comienza a hablarse de una voz "bajo" el tenor; de otra sobre él, a lo "alto" de él. Más tarde vendrán las voces que, a su vez, indican que están por debajo de las voces típicas: se hablará de "contras" del bajo,[9] del tenor, del alto. Alguna otra estará por encima de la más aguda: "sopra". Las diferentes voces humanas, con sus variados registros, serán el instrumento vocal de la nueva Era, y a ellas se encomendarán las diferentes "voces" (así llamadas y por esa razón) de la Polifonía. Los más antiguos manuscritos a los que los especialistas han tenido acceso muestran a los teóricos coetáneos en el sentido de buscar frases secuenciales o de tropos destinadas a ser cantadas isocrónica e isosilábicamente en esa serie de intervalos.*

La melodía fundamental, o sea la parte del "tenor" que entonaba el tradicional canto litúrgico, la *vox principalis,* iba doblada a la cuarta inferior, por lo que los tratadistas (Marchettus de Padua, Guido de Arezzo, Hucbaldo u Otger u Odo de Cluny) llamaban *vox organalis.*[10] Varias reglas evitaban la simultaneidad de intervalos mal avenidos, como el tritono o cuarta aumentada, aquel *diabolus in musica* cuya presencia no temían los griegos en la suya, basada, como la medieval, en el juego de dos tetracordes, aumentados a tres por Hucbaldo para extender el *ambitus* melódico; principio ya apuntado desde la añadidura de un tetracorde inferior al *modus autenticus* para formar el *modus plagalis.*

Si la primera sucesión de cuartas (que forman una sucesión a la quinta superior doblando la voz grave a la octava: *sol-do-sol la-re-la)* es agradable, *quod suum est hujus meli,* no cabe duda que podrán alternarse esos intervalos entre sí, incluso con el unísono y la octava: la marcha de las voces adquirirá una independencia hasta entonces desconocida, en la cual el paso inicial será que una voz, la grave, sostenga la misma nota por encima de la cual se iban ajustando las consonancias admitidas desde la teoría aristotélica: Guido advierte que pueden emplearse el tono entero, la tercera mayor y la cuarta; rara vez la segunda y la tercera menores. Si se añaden a aquéllas sus inversiones, que resultan de doblarlas a la octava, se verá que el repertorio

* *Vid.* la nota 12. El principal documento para la teoría del *organum* es el *MS* del siglo IX-X, denominado *Musica Enchiriadis,* cuya primera atribución a Hucbaldo ha sido discutida posteriormente. Puede verse un *conductus* con cuartas y quintas (s. XIII) en Arnold SCHERING: *Geschichte der Musik in Beispielen,* Leipzig, 1931, p. 8.

de consonancias utilizables para el *organum*, o sea la mezcla de *vox organalis* y *vox principalis*, es bastante extensa: unísono y octava; segunda mayor; tercera y sexta mayores; cuarta y quinta perfectas. Algunos modos que contienen espontáneamente esos intervalos diatónicos (sin necesidad de alteraciones), como son el quinto, sexto y séptimo, serán lógicamente los favorecidos en este género de música. Un paso más allá en la técnica de la diafonía consistirá en el que muestran Jean Cotton y otros escritores, que mezclan, como se ha dicho, libremente esas consonancias, ya de salto, ya por pasos contiguos entre las dos voces, procediendo así por movimientos contrarios, en un principio de libertad de escritura.



Hacia el siglo XIII el término "diafonía" ha cedido el paso al de *discantus* aunque todavía Juan de Muris hable, en la primera mitad del siguiente, de *diaphonia sive discantus*, pero ya en el siglo XII se daba como definición de este término la de que *est autem discantus diversus consonus cantus.*[11] Importa en el arte del discanto la posibilidad de mezclar, como es lo propio de la diafonía, notas de diverso valor, según lo que sabe ya el arte de la mensuración musical, o sea la proporcionalidad del valor de los sonidos entre sí, en "puntos" o notas que tienen doble o triple valor de otra. Así se llamaron esos puntos como notas "longas", "breves" y "semibreves", división que permite una rica variedad de combinaciones. Las dos formas más sencillas y elementales, pero bien diferenciadas entre sí, son las que constituyen el *discan-*



tus truncatus y el *discantus copulatus*, o sea cuando las voces hacen ya movimientos sueltos, ya unidos, lo cual engendra dos tipos clásicos: el *ochetus* (término del latín vulgar, de donde procede el *hocquet* francés, el "hipo" en

español, o movimiento convulsivo del peritoneo que ocasiona el entrecortamiento de las palabras), canto truncado, y el *gymel* (gemellum), el canto *copulatus* o seguido, el movimiento paralelo de las voces.

Había entre las reglas del discanto, según las expone el Magister Franco (de Colonia, de París o de Lieja) —un famoso tratadista del siglo XII o comienzos del XIII (al que se le creyó un siglo anterior, o más)— una, sumamente interesante, que era la que distinguía entre el *discantus cum eaden littera* y el *discantus cum diversis litteris* que más tarde hemos de ver que perduraba en el Motete. Significa esto que las voces del discanto podían cantar el mismo texto o textos diferentes. Esto último nos parece hoy rarísimo y, si se aplica a un motete a varias voces, monstruoso. Pero quiere decir ya algo importante, a saber: que desde el comienzo de la simultaneidad sonora, desde el nacimiento mismo de la Polifonía, se procedía por tanteos, de un modo claramente empírico, reuniendo conjuntos "consonantes" donde no se "oía" ya el texto que entonaban las voces. Aquel texto versificado cuya intrusión en la monodía eclesiástica acarreó tantas transformaciones en el cántico de los primeros tiempos, estaba destinado a no ser entendido, a no ser escuchado en la nueva época polifónica, tras de haber engendrado el tipo de música vocal del cual aquélla procedía: los tropos y las secuencias. Se ve, pues, que un nuevo principio se levanta juntamente con las nuevas prácticas. El sonido va a escucharse ya en lo que vale por sí mismo, por su cualidad musical; no como vehículo de la palabra, aunque todavía tempranamente palabra y sonido musical vayan fundidos. Mas ya la palabra es una simple materia instrumental. Cuando haya de valer por sí misma precisará que acuda a otro departamento que coexistía conjuntamente con este movimiento inicial de la polifonía vocal: al departamento de la monodía acompañada; al canto de ministriles y juglares, de trovadores y troveros, cuyos lindos poemas "acompañaban" aquéllos con instrumentos, como ocurrió en los poemas citaréticos de la Grecia apolínea; música ésta, no enteramente olvidada en tan largos siglos de exclusiva cultura monacal, y que San Ambrosio y los monjes del otro lado del Canal de la Mancha practicaban como en secreto, casi como una música "profana"; vocablo que, quizá convenga decirlo, no lleva consigo ninguna idea de profanación, sino de laicismo, de música no litúrgica, sin que, en aquellos casos, dejase de ser eclesiástica.

No es un hecho casual el de que estos primeros ejemplos de rudimentaria polifonía se ofrezcan en un país que se había resistido desde su evangelización a aceptar la liturgia en lengua latina,* según se ha visto anterior-

* "Los germanos instalados en la Romanía no hicieron florecer un arte original, como los irlandeses y los anglo-sajones. En estos últimos, fuera del ambiente romano, el arte conservó un carácter nacional, exactamente como el Derecho y las instituciones" (H. PIRENNE: *Mahomet et Charlemagne*, pp. 113-14).

mente, cuando se señalaba que el sentimiento de la nacionalidad fué un elemento poderoso de colaboración que penetró en el seno eclesiástico desde el acervo popular. Hay testimonios del siglo XII en los que se menciona la práctica de cantos simultáneos en el norte de Inglaterra, según modos introducidos allí por daneses y noruegos [12] que aún conservan sus descendientes de Islandia,[13] aunque los teóricos continentales expliquen ya en qué consiste esa práctica, que en un principio se denominaba indistintamente "diafonía", "discanto" y "organum", para aparecer ya con sus diferencias específicas desde Jean de Garlande [14] por lo que se refiere al "organum" en el sentido de música mensurada, en contraste con la música de valores indistintos del canto llano; nombre, este de "organum", que procede de aquella *vox organalis* que Hucbaldo y Guido hacían cantar por debajo del canto entonado por el "tenor", el cual no fué mensurado hasta después de que el "organum" se hubiese practicado sobre un canto fermo libre, tipo de "organum" que se llamó *purum* y aun *propie sumptum*. Mas después de las diferentes acepciones que esos tres vocablos de diafonía, discanto y organum afectan en el tiempo y en los diversos tratadistas, lo que importa más es el hecho de que el último vocablo llevase consigo la idea de la mensuración, de la proporción en el valor de los sonidos, llegando hasta los tiempos modernos, dentro del vocabulario eclesiástico, como "canto de órgano" con que le designan los teóricos españoles. El discanto va, por su parte, aliado a la idea misma del contrapunto una vez que las voces han adquirido libertad en la medida e independencia melódica, de manera que la palabra "discanto" viene a significar la voz concebida contrapuntalmente por encima del "tenor". (*Discantus est secundo procreatus vel factus, supra tenorem concordatus*), melodía que en los casos más sencillos podía improvisarse en el momento de ser cantada, y que en los más complicados estaba ya escrita, así como cuando el contrapunto pasó de una simple "segunda voz" a mayores conjuntos. Scotus Erigena, muerto a fines del siglo IX, especifica con toda claridad el movimiento de dos voces que parten de un unísono, se "componen" en seguida y vuelven finalmente al unísono de donde salieron. Un manuscrito del siglo X, que se conserva en Oxford, contiene una doble notación alfabética para dos voces. Adelantado el siglo XII, el organum era obligado en las iglesias de París, de las que hablaré en seguida, y en donde descollaba el *magister* Leoninus, un escritor de organum, en un *liber organali* calificado de óptimo por sus contemporáneos.

El proceso de la sensación de consonancia es largo y complejo: curiosamente, parte con el intervalo de cuarta en los primeros ejemplos de diafonía y termina por ser considerado disonante (con las segundas y las séptimas) tan pronto entran dentro de la categoría consonante las terceras y las

sextas.* La disonancia, empero, está subordinada a la idea de duración, y la primera escritura contrapuntal las utilizaba en valores breves (en relación con los que apoyaban las consonancias) y en lo que más tarde sería considerado como la parte "débil", los "arsis" del compás. El número de voces, además, se aumentaba con una voz *triplum*, otra *quadruplum*, incluso una quíntuple voz. Menos convencionalistas que los continentales, los ingleses prefirieron seguir su instinto popular adelantándose en el empleo de la tercera considerada como intervalo consonante. *Non arte, tamen sed usu longaevo*, dicen,[15] mientras que es un monje inglés, el benedictino Walter Odington, quien alrededor del siglo XIV explica por primera vez la teoría del acorde perfecto basado en la superposición de una tercera mayor y otra menor.

La Inglaterra medieval, tan fecunda en esta clase de descubrimientos prácticos, se adelanta, según algunos autores,[16] a la práctica del *fabordón*, procedimiento que añade al *ochetus* y al *gymel* y al que, aunque se le da una antigüedad que se remonta al siglo XIV, era conocido con anterioridad en las islas del Canal, por más que hay otros autores que disienten respecto de esa procedencia.[17]

El fabordón primario consistiría simplemente en una transposición a la octava superior de la *vox organalis*, o sea la más grave, en un *gymel* en terceras. Esta transposición por encima de la *vox principalis* convertiría la serie en una sucesión de sextas y, en caso de tratarse de una duplicación a la octava de la *vox organalis*, al mismo tiempo que ésta se mantiene en su lugar, obtendríamos una serie de terceras y sextas: **

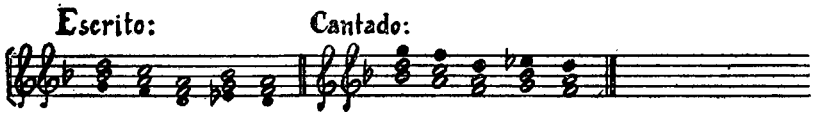


* Franchino GAFFURIO, teórico italiano del siglo XV, dice que en la música funeral de la liturgia milanesa se empleaban las segundas en el *organum*. *Vid.* el *Cunctipotens genitor Deus* de la Biblioteca Ambrosiana, *MS* 175 f 56 (cit. por H. ANGLÉS: *El Codex de Las Huelgas*).

** Esta es la definición corriente del fabordón. Sin embargo, en su origen este término, como sus congéneres, es motivo de diferentes interpretaciones. Una de las más recientes es la de Manfred BUKOFZER en varias obras acerca del Gymel, Fabordón y del primer discanto en Inglatera, principalmente: *Geschichte des englischen Diskants und des Fauxbourdons nach des theoretische Quellen*, 1936, y más de última hora, su ensayo sobre "Popular Polyphony in the Middle Ages", en el *Musical Quarterly*, Nueva York, enero, 1940.

Según este autor, había dos formas típicas de discanto por el mismo tiempo en Europa: una en Inglaterra y otra en el Continente. Lo que distinguía al *english discant* era

Ahora bien, el caso del fabordón a tres voces trae una novedad importante que explica, a todo riesgo, y como hipótesis mejor que como observación documental, H. E. Wooldridge en el primer volumen de la *Oxford History of Music*. Según eso, la famosa bula del papa de Avignon Juan XXII (1309-1377) en el primer tercio del siglo XIV (1324-25), que prohibía el empleo de las terceras y sextas por ser consonancias muelles y afeminadas, habría llevado a los cantores eclesiásticos a inventar un expediente que burlaba la orden papal "en lo escrito" sin dejar de practicar aquellas consonancias, tan agradables "en la práctica". Para ello bastaba con trasponer la octava grave la voz superior de un "organum" a tres voces, en terceras y sextas. El resultado, en efecto, produce series de acordes en tercera y quinta, cuya interpretación desde el punto de vista de aquel tiempo sería la de un simple "organum" en quintas con una voz intermedia añadida. Esto explicaría el término de *faulx bourdon*, o sea falso bajo, puesto que en la realidad la voz más grave se cantaba por encima de las restantes. Así tenemos los fabordones que Wooldridge inserta en su estudio, y cuyo caso más sencillo es el siguiente:



La invención procedería de las catedrales francesas, como el vocablo francés lo indica; pero en la segunda mitad del siglo, tras de la muerte del Papa, el fabordón pudo perder su rigidez primaria y marchar por otros derroteros a los que incitaba la posibilidad de adornar melismáticamente las voces contrapuntales. En la terminología musical, el vocablo *fauxbourdon, falso*

que el *cantus firmus* se encontraba siempre en el bajo, mientras que en el continental podía pasar a la voz superior al transponerse una octava, lo cual hacía que su bajo, o "bordón" resultase como en falso. Así, pues, Bukofzer solamente da el nombre de *fauxbourdon* a este modo de discante europeo, mientras que conserva para el inglés únicamente su nombre primitivo de *discant*. Otro especialista, Thrasybulos GEORGIADES, cree que el fabordón continental es una variedad de un tipo inglés anterior *(Englische Diskanttraktate aus der ersten Hälfte des xv Jhr.*, 1937).

El fabordón se generaliza en la música religiosa continental con Dufay, en los primeros años del siglo XV, volviendo a pasar a Inglatera, donde se le recibe como una novedad. Como en el caso de sus procedimientos polifónicos coetáneos, el fabordón llega a constituir un "estilo", desarrollándose con características propias. En el siglo XVI se ha convertido en un canto salmódico gregoriano, al que se añaden, alternativamente, fragmentos en contrapunto a tres o cuatro voces.

bordone o *fabourden o fabordón,* continuó empleándose por mucho tiempo todavía. Conviene señalar el hecho de que la voz adornada, o sea el discanto, pueda ser interpretado tanto por una voz humana como por un instrumento. En ambos casos con la posibilidad de introducir variaciones ornamentales que, cuando no estaban acompañadas en contrapunto por las otras voces, sino que se trataba de doblajes a la octava, uno ornamentado y otro no, hacía un efecto que se asemejaba a lo que fué general y sigue siendo de uso corriente en el momento actual en las músicas orientales, tanto en los países musulmanes como en la India, China y Japón. Las abadías benedictinas de Fécamp y Limoges aceptaron complacidas el virtuosismo del "discantor", dándole auge. El procedimiento se generaliza antes de comenzar el siglo XII, en un sentido que aproximaba el discanto y sus melismas a los Aleluyas litúrgicos antes de su farcitura con textos intrusos, como en las secuencias y tropos, que son sus modelos directos. Si el discanto vuelve a presentar melismas más o menos complicados es ahora por otra razón: porque acaso no va a ser una voz humana quien lo interprete, sino un instrumento, una viola, sin duda.[18]

NOTAS

[1] Acerca del *acompañamiento* en el aulos, la cítara o el magadís, *vid.* el cap. I de este libro, así como lo que se dice más adelante.

[2] Th. GÉROLD: *Op. cit.*, cap. IX.

[3] COMBARIEU: *Op. cit.*, p. 368.

[4] El detalle de este conflicto puede leerse en H. PIRENNE: *Op. cit.*, p. 130 *ss.*

[5] COMBARIEU: *Op. cit.*, pp. 353 y 362.

[6] H. PRUNIERES: *Op. cit.*, p. 109.

[7] El proceso que lleva desde la música griega a los primeros ensayos de música consonante en la Edad Media se halla minuciosamente estudiado por H. E. WOOLDRIDGE, en el vol. I de la *Oxford History of Music,* edición de 1929. Con mayor claridad puede encontrarse en la *Histoire de la Musique* de Th. GÉROLD, caps. IX *ss.*

[8] Rev. Dom. Anselm HUGHES: "The Origins of Harmony", en *The Musical Quarterly,* Nueva York, abril, 1938.

[9] Así como se dice *sochantre,* por debajo de la voz del cantor.

[10] *Vox organalis,* lo mismo que *organum,* puede referirse a distintos significados: al órgano que, procedente de Bizancio, era ya conocido de Pepino el breve, padre de Carlomagno; a un sentido general de *instrumentos,* o también a determinados cantos de días de fiesta, lo cual es menos probable. *Vid.* Th. GÉROLD: *Op. cit.*, p. 247.

[11] J. F. R. STAINER: Art. "Descant", en el *Grove's.* La terminología de la época es incierta y confusa. J. HANDSCHIN la ha estudiado minuciosamente en "Zur Geschichte der Lehre von Organum", en *Z. für M. W.*, t. VIII, 1926.

[12] COMBARIEU: *Op. cit.*, vol. I, p. 351. *Vid.* la nota al pie de la p. 139. BELAIEF y YASSER encuentran que la simultaneidad es un fenómeno espontáneo en el canto popular y que se presenta por doquiera.

[13] Johannes WOLF: *Op. cit.*, p. 68. A. HAMMERICH: "Studien über islandische Musik", en *S. I. M.*, 1900.

[14] *Grove's Dictionary*, artículos "Descant", "Diaphony" y "Organum". *Vid.* la nota 11.

[15] COMBARIEU: *Op. cit.*, p. 353; más detallado en GÉROLD: *Op. cit.*, p. 247.

[16] *Ibid.*

[17] H. PRUNIERES: *Op. cit.*, p. 89. H. E. WOOLDRIDGE: *Op. cit.*, p. 286.

[18] Discos gramofónicos referentes a este capítulo:

Organum temprano: "Veni Sancte Spiritus" Disco nº 1. Primer Período: *The Columbia History of Music.* Prosa litúrgica, en estilo antifonal, del siglo x o comienzos del XI. Movimiento paralelo en cuartas, quintas y octavas. El tenor lleva el canto llano, el bajo una cuarta por debajo; el "triple" y el "alto" duplican al tenor y al bajo una octava alta. El oficiante canta a solo:

Veni Sancte Spiritus
Et emite celitus
Luce tuae radium,

a lo que contesta el coro:

Veni, pater pauperum
Veni dator munerum
Veni lumen cordium.

La mezcla de esas consonancias ha sido muy debatida; musicólogo hay que afirma que, aunque las preconizase la teoría, no se emplearon nunca en la realidad. Otros creen que esas consonancias no tenían valor armónico en aquella época, sino que eran, por decirlo así, como "unísonos imperfectos", una especie de "heterofonía consonante" al modo de la simultaneidad sonora de los orientales. En este sentido se emplean a veces en la armonía moderna de hoy.

"Mira lege", de fines del siglo XI o comienzos del XII. Segundo disco de la misma colección.

La música es un organum a dos voces, en el cual se mezclan consonancias perfectas con otras imperfectas, con un resultado más avanzado ya que en el primer organum. La parte más grave es la principal, con el canto llano, mientras que la "vox organalis" es la más aguda y se desarrolla libremente.

El texto es muy bello y muestra la satisfacción que aquellas gentes tenían con semejante música, pues que dice que Dios formó al hombre según una ley admirable y una maravillosa manera: *Mira lege—miro modo;* pero todavía fué más sublime la manera con que lo reformó, como se observa en el maravilloso modo de sonar esa música: "Reformandis mirus ordo, in hoc sonat dedacordo".

"Canto de peregrinos a Compostela" Hacia el siglo XII. Disco nº 2 (R-1017) de la Colección *Dos mil años de música.*

Es una muestra tan bella como típica del arte religioso-popular, mezcla de ambos elementos en la música de esos siglos medios. Las dos voces inferiores hacen un organum de nota contra nota, mientras que el discanto se muestra en la parte superior. El canto llano del organum no tiene melismas, que no iban bien con el sentido popular,

y sus notas están rellenas por sílabas en toda su extensión: el texto está formado por dos versos aconsonantados, tras de los cuales se dice como final permanente: *Dies ista*, de este modo:

Congaudeant Catholici,
Letentur cives celici
Dies ista.

Clenus pulchris carminibus,
Studeat atque contibus
Dies ista. Etc.

Es canto propio de los peregrinos compostelanos, por el siglo XII.

"Organum duplum", de Leonino. Disco Lumen nº 32.017, cara anterior.

Leonino, organista y compositor de "organa" de Notre Dame de París, en la segunda mitad del siglo XII fué llamado "optimus" por los cronistas de su tiempo. Este *Deum time! Timentibus Deum* (Teme a Dios, el temor de Dios . . .) está presentado como un organum a dos voces, es decir, el caso más sencillo donde sobre una nota repetida en "bordón" por el tenor (coro al unísono) se superpone la *vox organalis* más libre de inspiración y dibujo: es asimismo una muestra del movimiento oblicuo en el "organum". Es muy interesante el tratamiento melismático sobre la palabra "timentibus" y el corte rítmico sobre otras, como "time". También es de interés comparar este procedimiento con el "bordum" oriental; por ejemplo, en el disco procedente de El Cairo, AX-499, de la editorial "His Master's Voice".

"Canción de iglesia en lengua vulgar", de Perotino. El mismo disco, cara posterior.

De la misma manera que hemos visto en el disco de los peregrinos a Compostela un organum en donde el texto litúrgico se halla tropado, es decir, relleno de sílabas para cada nota, en este otro organum el canto firme es una canción eclesiástica, no ya en el texto latino, sino en lengua vulgar, en el francés de comienzos del siglo XIII, al que pertenecía el gran "discantor", que fué Perotino, llamado el Grande. La melodía es simple, pero de corte menos rígido que el canto llano. Es un "Agnus" responsorial en su primera estrofa, traducido a la lengua vulgar por "Agniaus douz, agniaus gentil, agniaus sans tache", que continúa en dos estrofas más de un carácter literario, nada eclesiástico. Puede considerarse, pues, como una muestra del arte religioso-popular cuya música procede del organum eclesiástico, enriquecido por Perotino, quien en lugar del *duplum* de Leonino llega a un *triplum* y a un *quadruplum*, o sea a tres y cuatro veces: este "Agnus" es a cuatro.

"Fabordones tempranos", de Guillermo Dufay, siglo XV. Disco nº 3 de la colección *The Columbia History of Music.*

Muestra este disco el estado de los primeros fabordones, tales como se cantaban en los países flamencos. Dufay fué canónigo cantor en Brujas, Mons y, sobre todo, en Cambray, durante treinta años, pero estuvo en Roma, donde cantó, como Juan del Encina, que era contemporáneo suyo. Los fabordones, un canto y un responso, que contiene el disco, pertenecen a los Códices de Trento. Están en latín y seguramente se cantaron en Italia tanto como en Flandes. En la primera pieza el *Cantus firmus* se escucha en el tenor; en la segunda, en el tiple, en abundante movimiento paralelo con terceras y quintas para el final. El primer *cantus* se hace sobre las palabras: "Christe redemptor omnium"; el segundo, sobre "Conditor alme siderum".

CAPITULO II

Acentuación del sentido artístico y de la belleza sensible. Una forma fecunda: el Conductus. Especie tradicional y novedad en la invención. Diferencias características. Conducti monódicos primitivos. Plantos funerales. Los conducti como trozos de lucimiento para los cantores. Aires profanos en los conducti. Un puente entre el arte sagrado y la inspiración profana y seglar. Los clérigos vagantes. Amplitud de la forma en el conductus. Primer anuncio de las formas populares. El Arcipreste de Hita, ¿autor de conducti? Las mejoras de Perotino en los organa de Leonino. Sus cláusulas y puntos. Caudas y glosas en los conducti sin letra. Los "colores" o floreos melismáticos. El canto en rotación. Rotundelli, rondelli, rondel. Monodías seglares de inspiración religiosa. El principio de la repetición de motivos o "imitación". Estilo imitativo. La imitación, base del rondel. Proceso de esta forma. El "canon". La rota de Reading. Sus antecedentes en la escuela de París y en el Códice de Las Huelgas. Progresos del arte del Contrapunto. Sus diversas especies. Influencia de la escritura. La gran forma en los siglos xiii y xiv: el Motete. Sus antecedentes litúrgicos y su propensión hacia el terreno profano. Contacto del Motete con las formas coetáneas. Empirismo en la construcción polifónica del Motete. Boga del motete profano. Oposición de las clases sociales elevadas. Sirve de paso hacia las formas polifónicas menores en el terreno popular. El estilo románico y la Polifonía en España. Organistas españoles contemporáneos de Leonino. Escuelas de organum en Cataluña, Galicia, Córdoba, Toledo, Burgos y Salamanca. Comienzos de una poesía nacional en romance. Su procedencia monástica y su espíritu popular.

POR EL TIEMPO en que se desarrollaba en los monasterios occidentales la práctica de los tropos y las secuencias, ocurre asimismo otra forma en la que se afirma el sentido de la libertad creciente en la invención melódica tanto como poética, en lo cual colaboran ingenios que, si pertenecen a la Iglesia por el cargo que en ella desempeñan musicalmente, se hallan como a un lado de sus más insignes jerarquías, entre medias del alto clero y del pueblo, profano, pero hondamente creyente. Así también ese "arte" (pues que ahora lo es, y así comienza a denominársele)[1] nace de una fusión entre el espíritu religioso y el sentir popular, y es ya una música que se inventa con ánimo de gozarse en sus bellezas, *pulchritudo soni vel objectum auditus, per quo auditis suscipit placentiam.*[2] Sentimiento que es un éxtasis del alma en las *jubilatio* aleluyáticas, puro arabesco musical; que necesita en seguida que un texto inventado lo sostenga, como en los tropos; que ordena el texto en diversos pareados, con lo que la estrofa nace, en las secuencias, cuya regularidad poética y musical va a ser de inmensa importancia, pues que es ya, claramente, el núcleo de donde nacen las formas regulares: regularidad, que al presentarse en su aspecto elemental como "repetición", por turno en-

tre los cantantes (como el viejo *skolion* helénico), va a sugerir el canto en rueda, el rondel, del que hemos de hablar en seguida.

Esas formas nacen como música monódica. También es monódico en su origen el *conductus*, que es el nuevo tipo al que nos referimos.* Nuevo por sus consecuencias, aunque quizá sea el más viejo de todos ellos en sus manifestaciones más simples. Mas el desarrollo del *conductus* tiene lugar apenas la Polifonía comienza a alcanzar en la escuela de París, en Notre Dame, el auge del que nos informa felizmente el manuscrito latino, de anónima mano inglesa, publicado por Coussemaker. Nada impedirá que las formas anteriores caigan dentro del nuevo arte polifónico, a condición de que no se pierda lo que las distinguía entre sí. Esta diferencia, ¿consistía tan sólo en el hecho de que se basasen, como el santo sobre una peana, en el tema "prestado" o

* El estudio más reciente y compendioso acerca del "conductus" es el de Leonard Ellingwood, "The Conductus" (*The Musical Quarterly*, Nueva York, abril de 1941). He aquí su definición sintética: "El conductus fué un poema métrico latino puesto en música para voces, desde una a cuatro, durante los siglos XII y XIII, y usado con propósitos festivos o procesionales, tanto dentro como fuera de la Iglesia". Su boga se extendió durante siglo y medio, distinguiéndose etapas diferentes cada cincuenta años aproximadamente. Estas épocas y los centros de propagación de los conducti fueron:

1ª Winchester-Chartres: c. 1100.
2ª San Marcial, de Limoges: c. 1150
3ª Nuestra Señora, de París: c. 1200.
4ª San Víctor, de París: c. 1250.

El primer período coincide con el tránsito de la notación neumática a puntos sobre líneas, en un momento en que el arte polifónico se halla en sus comienzos. El segundo período, rico en secuencias, es el de Leonino; su notación es cuidadosa en cuanto a la altura de los sonidos, pero no en cuanto al ritmo. El tercer período es el de la floración del conductus, que se extiende desde España a Inglaterra. Los clérigos o estudiantes goliardos los practican y hablan de *mes conduis et ma musique*. En esta época se encuentra dos clases de conducti: los simples o estróficos (en la forma de la secuencia abreviada, *aabb;* en forma de "chanson" *aabc* y en la del himno, *abcd)* y los conducti adornados. Un modo de adornar las cadencias consiste en los pequeños grupos descendentes llamados *currentes*, que integran las cadencias conocidas por *copulae*. Otros melismas más dilatados eran denominados "caudae" (colas, o "codas"). También se cantaban en las sílabas iniciales. La "coda" o postludio que seguía a la antífona y a algunos conducti eran tocadas en instrumentos, *quem modum viellatoris appellant* (Johannes de Grocheo). Es interesante tener esto en cuenta por lo que pueda referirse a las "debayladas" de nuestros primeros clásicos en romance, que eran tocadas en la viola por la juglaresa de *El Libro de Apolonio* (*vid.* más adelante). En esa época nuestros autores no mencionan textualmente el conductus, pero como el Arcipreste de Hita diferencia "canciones" y "motetes" al mismo tiempo que menciona unidas ambas formas, quizá las "canciones" fueran conducti de la última época. Este cuarto período es el de la decadencia del conductus, que cede el paso al motete y, con él, a la canción polifónica en lengua vulgar, mientras que comienza a descuidarse la canción en lengua latina.

"dado" por el canto llano? Lo que las diferenciaba respecto de su colega el *conductus*, ¿estribaba tan sólo en el hecho de que esta forma, más libre, inventara a la vez la música y la letra? Todo en esta época es confuso: Solamente desde hace unos cuantos años los eruditos, meritísimos, comienzan a poner en claro algunos aspectos, con la recompensa para sus esfuerzos de que lo que descubren trasciende profundamente, aclarado el origen de las formas musicales profanas, según apuntaremos. Lo más probable es que tropos, secuencias y conducti se diferenciasen entre sí por razones de carácter que nosotros no comprendemos enteramente, pero que ya comienzan a distinguir los especialistas cuando disciernen entre una prosa que es al mismo tiempo un *conductus*, con lo que no es ya una simple prosa; un *conductus* que es un himno secuencial, pero que es algo más que eso.* Téngase en cuenta que el ritmo de esta música es hasta ahora, en gran parte, un secreto que guardan celosamente los manuscritos. Mas no tanto que no se comience ya a ver alguna luz por entre las rendijas. Así H. Anglés, al estudiar el manuscrito español de Las Huelgas, que es el más antiguo códice polifónico de la Península, encuentra *conducti* que antes aparecieron sólo en notación cuadrada, mientras que el pergamino burgalés los escribe en notación mensural, lo cual deja ver que su ritmo admite la mixtura de los tiempos binarios y de los ternarios, *modus mixtus* que las Cantigas de Alfonso el Sabio, música profana esta vez, pero aún unida estrechamente a su matriz monacal, presentan sistemáticamente.

Sea como fuere, los clérigos cantores en los comienzos del segundo milenio no confundían los tropos, las secuencias y los conducti; pero andando el tiempo, al acentuarse probablemente sus caracteres específicos, se fueron alejando de la función primaria, para adquirir otra más significativa. Que el nombre de *conductus* refleja la idea de acompañar una acción dinámica, de "conducir" a alguna parte a quien lo canta o a aquél para quien se canta, es cosa indiscutible. La famosa *Prosa del asno* antes aludida, se apostilla como *conductus ad tabulam*, que en este caso sería el establo. En otros casos se especifica que se dedica *ad subdiaconum, ad evangelium*, o se dice que es un *conductus subdiaconi ad epistolam*, o bien acompaña a algún personaje, como Daniel, en los Dramas litúrgicos y Misterios. Cuando se encuentra en España conducti que son *planctus* a la muerte de reyes como la del fundador del Monasterio, Alfonso VIII, en 1214, o Sancho III (1157-58) —o como en Francia en el siglo IX, a la muerte de Carlomagno**—, y a la ilustre abadesa de las Huelgas doña María Gundisalvi, esto es, doña María González de

* Handschin, Dreves, Blume, cits. por H. ANGLÉS: *Op. cit., La Musica dels conductus medievales i els conductus de Las Huelgas*, donde expone detalladamente la historia y la estética de estas formas.

** "Complainte sur la mort de Charlemagne". Idem "sur la mort de l'abbé Hug", en

Agüero, cabe deducir que asimismo, en opinión de los especialistas, son conducti los más antiguos plantos que se conozcan en nuestro suelo; tales, las endechas de viejísima tradición oriental y pagana que se ploran ante el cadáver del rey godo Chindasvinto o de la reina Reciberga, en el siglo VII, y que en neumas mozárabes se consignan en un manuscrito procedente de la escuela visigótica de Toledo (Bª Nacional de Madrid).

En su calidad de himno procesional hay viejos precedentes del monasterio de Saint Gall cuyos *versus ad portandum evangelium* ofrecerían el más antiguo ejemplo entre los conocidos. *Ante evangelium canendi,* dice otro manuscrito, en donde la costumbre de intercalar tropos y secuencias entre esos versículos se toma la libertad de presentar dichas formas no con textos litúrgicos sino de nueva invención, con lo cual se entiende que ya no se trata de prosas sino de conducti. Así dice un especialista[3] que si bien todas esas formas son especies *independientes,* porque se bastan a sí mismas, el *conductus* es más independiente todavía, porque se liberta de la servidumbre que los tropos tienen respecto del texto dentro del cual se intercalaban. De manera que el *conductus,* sin sujeción a nada, salvo a su sentido esencial, llega a poder pasarse incluso sin texto poético, otra vez como los melismas aleluyáticos, pero ahora con una construcción más definida, rítmicamente sobre todo, constituyendo, dice W. Meyer, una especie de *festcantate,* o incluso trozos de bravura, *bravourstuecken* que estarían impregnados de aquellos *colores et pulchritudines cum abundantia* de que habla Juan de Garlandia refiriéndose a los que son *sine littera, ut in neumatibus conductorum; geleitgesang,* como otros dicen que, entrado el siglo XIII —en cuyo tiempo el *conductus* alcanza su apogeo para morir en seguida—, son ya "como una pieza más o menos fastuosa, con texto poético libre, que en parte continúa aún relacionado con las festividades religiosas de la Iglesia"* y en parte se llena de tal inspiración profana, tales aires de fronda, que es posible encontrar en ellos una construcción poética idéntica a los *jeux-partis* de los trovadores, éstos en lengua vulgar, mientras que aquéllos lo están siempre en latín: no en el latín vulgar del pueblo, antecesor de las lenguas romanceadas, sino ya en ese otro latín inventado por los clérigos, el "bajo latín", que tanto entusiasmó a los humanistas del Renacimiento y que ha sido durante algunos siglos, hasta la entrada del siglo XVIII, la lengua universal de la cultura europea conforme el viejo latín lo fué de la Iglesia.

H. Spanke (que ha estudiado minuciosamente la evolución de la lírica trovadoresca) encuentra *pastourelles* franceses con la misma rítmica de los motetes y conducti latinos cuyas relaciones con la métrica y la música de

COUSEMAKER: *Histoire de l'Harmonie au Moyen Age.* París, 1852 (Facsímiles y traducción).

* J. HANDSCHIN: *Schw. Jhr. für M. W.,* 1928.

trovadores provenzales y de *minnesinger* alemanes puntualiza, mientras que los romanistas que han analizado los textos de los conducti monódicos anteriores a la escuela de París, y aun los compuestos a una sola voz por Perotino y sus discípulos, consideran que los gérmenes inequívocos del rondel, de la balada y del virelay trovadorescos se hallan en aquéllos, al paso que el lai aparece como la consecuencia paralela, en lo profano y en la lengua vulgar, de la secuencia latina. No es, pues, arriesgado, asegurar ya que las primeras formas de la poesía y de la música en lenguas romances derivan directamente de unos modelos de poesía latina (en latín vulgar) que nació en el templo con fines menos rigurosos que el de servir a los Oficios divinos, y que debieron de sacar a la calle una especie de juglares eclesiásticos, *los clerici goliardi*, los clérigos vagantes, mendicantes y cantantes que van a enlazarse con los *laudesi** italianos y con tonsurados como nuestro buen Arcipreste de Hita, el cual, en rigor, si por su categoría eclesiástica no es un goliardo, sí lo es por su espíritu: especie lírica fuertemente matizada de humorismo, que sirve de puente entre la Iglesia y los juglares y aun entre los monasterios y los trovadores; gentes rústicas en un lirismo ancestral cuya genealogía antiquísima se detallará en otros capítulos de este libro.

Para resumir, caben en los conducti varios aspectos. "Su ámbito literario musical, dice H. Anglés, quizá no esté bien definido todavía. Musicalmente, el vocablo *conductus* tiene, después de los hallazgos de los especialistas en la métrica medieval, una amplitud grande: caben en él desde la forma de una melodía simple, compuesta de nuevo, que se repite idénticamente en todas las estrofas, a manera de un himno, de una *cantio* o de un *rhythmus* medieval pasando por la forma de melodía del rondel, del virelai y la balada, y por la forma melódica secuencial, hasta la forma musical a dos voces, a tres o a cuatro, que cantan con igual ritmo un mismo texto, generalmente poético, por encima de un *tenor* (que esta vez no procede del repertorio litúrgico) sino que está "inventado también de nuevo", definición clásica de los conducti polifónicos de Notre Dame según los teóricos medievales. Los que contiene el códice del Monasterio de las Huelgas presentan algunas singularidades, entre ellas las de un *conductus* "doble", es decir, con dos textos diferentes (según veremos que ocurría con los motetes, y que quizá es la consecuencia, como en ellos, de tanteos empíricos, donde se mostraba la posibilidad de "superponer" dos o más textos musicales y literarios con un resultado "eufónico", por no decir todavía propiamente "armónico"): caso, éste, rarísimo en todo el repertorio de la música medieval. Esta singularidad, tanto como la finura de su invención contrapuntal, en donde se encuentran ya apuntes de imitaciones canónicas y otras particularidades que no escaparán al lector músico, nos incitan a reproducir aquí algunos trozos.

* *Vid.* el capítulo siguiente.


Comienza en estilo de Conductus
Ca - - - - - - - - - - - - - - - - - -
Da - - - -
(libre, con imitaciones canónicas)
- - - sta ca - tho - li - ca can - tent con-nu - - bi -
a Ca - sta co - len - ti - a ca - ris-ma car - mi - na
dul - cis do - mi - na, dul - co - ris dul - - ci -
etc.
a; Do - na, di - ui - ni - bus, Di - ui-ni dul - ci - a
ca, Mordens ma-gren - ci - um lu - sta, ma - li - - ci - -



Acaso se deba esta bella página* a algún compositor español, pues que varios conducti del códice de las Huelgas están firmados por un cierto Johannes Rodericis o Rodrigues, al que Mnr. Anglés piensa posible relacionar con Juan Ruiz (Roiz es una romanización de Rodericis), nuestro gran Arcipreste de Hita, cuyos años de fecunda vida coinciden con la formación del Códice**

* ANGLÉS la considera como un caso único. L. ELLINGWOOD (art. cit.) encuentra otro dogle conductus en STAINER: *Early Bodleian Music*, II, 16.

** H. ANGLÉS: *Op. cit.*, nota al planctus a la muerte de Alfonso VIII (Conductus XXIX).

y cuyos conocimientos "profesionales" en materia de canto eclesiástico aparecen cumplidamente en su "Libro de Buen Amor".[4]

Leonino fué la gloria de su tiempo en la escuela de Notre Dame: sus *organa* comprenden genéricamente cuantas composiciones polifónicas se empleaban hasta él, según se ha descrito en el capítulo anterior. Su *Magnum librum organi de gradali et antiphonario* fué utilizado hasta que llegó otra gran figura, *usque ad tempus Perotini Magni;* ese *discantor* en quien esta forma de escritura a voces asciende a primer término con un sentido diferencial de los *organa* anteriores, que Perotino modificó, según su genio, introduciendo en ellos *cláusulas sive puncta plurima meliora.* Estas cláusulas y puntos son, según lo reconocen los especialistas en la música de aquellos días, el origen de una de las más grandes formas del tiempo y que, juntamente con las mencionadas, constituyen el repertorio más florido de la época: el Motete. Florido, sobre todo, porque a más de refugiarse en esas formas cuantas galas de invención podían poner los compositores *pro servitio divino multiplicando* (según añade el anónimo inglés, tantas veces citado) utilizaba, como especial motivo de predilección, el embellecimiento melismático, los *colores et pulchritudines cum abundantia* que desarrollaban sus guirnaldas sonoras tanto en los *organa* de la escuela de París como en los conducti de los que Perotino fué un inventor generoso, cláusulas cuyo nombre indica su posición final en la melodía, particularmente en aquellos conducti *sine letteră,* que, por su giro especial, regular y aun de cierto aspecto popular, han hecho creer a algunos escritores que habían de ser ejecutados sobre instrumentos,* y aun destinados a la danza.** En cuanto a los puntos, aquel escritor anónimo advierte que se trata de *puncta finalia organi in fine versum,* puntos asimismo denominados "caudas", pero que a veces pueden comenzar la composición, hechura de singular trascendencia, porque cuando la "cauda" afecta una forma fácilmente reconocible al oído, como los "timbres", se viene a inaugurar el tipo de composición donde un estribillo sirve de entrada y de

* Probablemente son las llamadas *debayladas* (de *deballare* o *devallare,* caer) en nuestros primeros poetas de lengua romance. *Vid.* lo que más adelante se habla de ellas.

** *Vid.* en COUSEMAKER: *Op. ci.,* ejemplo XXV, un *air de danse* que pudiera provenir de una de las voces superiores de un conductus:



salida a un trozo central que es el fundamento de aquélla. Que este grupo "motívico" pase a las diferentes voces y entramos de lleno en un período en la historia de la Música que llega hasta nuestros días: así dice Juan de Garlandia que los "colores" pueden hacerse *aut sono ordinato, aut in florificatione soni aut in repetitione ejusdem vocis vel diversi.* Este juego, y el placer que siempre siente el instinto musical al reconocer un motivo llevaron al pueblo a gustar cada vez más de estas composiciones en las que cabía tanto juego combinatorio, como ha de explicarse en seguida al describir el modo de cantar en "ronda", que engendra la forma *rondel* o *rondeau, rondelli, rotundelli* —a una o a varias voces— mientras que abandonaba el canto silábico a las composiciones de índole narrativa, desde los plantos a los "lais" o layes y a las canciones de gesta. Así introduce el espíritu profano en los conducti textos que se salen de lo religioso y, en formas poéticas variadas, comenta los sucesos políticos, los episodios amorosos y los satíricos. Aunque ya no se compusiesen *conducti* en el siglo XIII, seguían siendo tan favorecidos por los gustos populares, que Johannes de Grocheo llega a decir que se cantaban en fiestas y banquetes; poco después, el *conductus* decae, mientras que el motete recoge la variada herencia de la primera época polifónica, incluso los *organa* que Perotino había dotado de voces nuevas, en combinaciones triples y cuádruples de gran riqueza de textura.

Entre tanto, los cantos religiosos monódicos,* no destinados al interior de la Iglesia, iban haciendo su camino en la sensibilidad del pueblo. Se hablará de ellos más tarde, pues que preferimos seguir en este libro no la división, acostumbrada por los historiadores, de Monodía-Polifonía, sino "espíritu religioso"—"espíritu profano", y ya que la monodía religiosa continuará por largo tiempo todavía en el terreno profano mientras que la Polifonía alcanza en el templo un esplendor creciente sin cesar. La monodía popular derivada de las

* Aun los discantes polifónicos pasan al pueblo, que les adjudica una letra en idioma vulgar. *Vid.*, por ejemplo, este *déchant à deux parties* que COUSSEMAKER considera ser del siglo XII (a dos voces con texto diferente):



Este doblaje de un primer texto latino por otro texto vulgar se denominaba *contrafactum.*

cantinelas de la Iglesia en latín vulgar se prolonga en ese tiempo de la Polifonía temprana, a lo largo del siglo XIII, a la par de las composiciones de índole análoga en lenguaje vulgar como son las Cantigas en lengua gallega del Rey Don Alfonso el Sabio, de las que se hablará a su tiempo. Es el propio Perotino quien nos ofrece un ejemplo fácil de escuchar hoy de cómo las cantilenas simples procedentes de la Iglesia transfunden su sentido al pueblo que las cantó, ya dentro del templo, ya fuera de él: así ese *Agniaus douz* de Perotino, que en pleno siglo XIII muestra cómo el *Agnus* litúrgico puede transformarse en una canción religioso-popular, y en lengua vulgar, por añadidura, con un gracioso poema que está al lado del arte poético de los trovadores provenzales. En Coussemaker podemos ver otros ejemplos, más rudos, de cómo la melodía del himno *Conditor alma siderum* puede acoplarse a un texto en flamenco vulgar y cómo otra letra en el mismo idioma parafrasea la melodía del Credo.* El *conductus,* como otras formas de la polifonía naciente (el gymel, por ejemplo) dejaron de componerse en el primer tercio del siglo XIII. ** Jean de Muris, mediando el siglo XIV, se lamenta de su desaparición, por más que fuese un procedimiento de delectable belleza: *Pulchros in quibus tanta delectatio est.* Pero Juan de Muris era, en su época, un tratadista que, como es corriente en ellos, miraba hacia el pasado. Hacía lo que la música de su tiempo, satisfecha de ser un *Ars Nova,* consideraba ya como un *Ars Antiqua.*

Ningún arte se ha considerado a sí mismo mientras vivía como un *Ars Antiqua.* Los cantores de diafonías, organa y conducti se hallaban muy satisfechos de sus invenciones prácticas y los teóricos que les seguían lo hicieron aplaudiéndolos. Sólo cuando la música, la sagrada tanto como la profana, llegó, entrado el siglo XIV, a alturas verdaderamente insospechadas por las gentes de épocas anteriores, es cuando sus autores, satisfechos justamente de sí mismos, comienzan a hablar de un *Ars Nova.* Lo anterior, claro está, no sería sino arte vieja, arte caduca. En este capítulo hablaremos nosotros de aquel arte entonces maduro, y a continuación hablaremos acerca del nuevo arte que, desde entonces, ha tenido varios siglos para envejecer.

En todas las especies de polifonía descrita, sobre todo desde que las voces triplum y cuadruplum entraban en juego, un procedimiento de tratar el motivo les daba vida e interés. Este procedimiento es el que consiste en repetir, exacta o parecidamente, un motivo expuesto por una voz en otra

* De COUSEMAKER: *H. de la H. au M. A.,* ejemplos XLIV y XLV.

** Pero las sucesiones de terceras del gymel continuarán usándose con creciente fruición. *Vid.* lo dicho para el fabordón. Para dos series de terceras paralelas (en acordes de tres sonidos) en el conductus, *vid.* Leonard ELLINGWOOD ("The Conductus", *Musical Quarterly,* Nueva York, 1º de abril de 1941, p. 182) y la mención que hace de la *Geschichte des Englischen Diskants,* de M. BUKOFZER.

diferente: la invención y el ingenio llevarán el procedimiento a incalculables perspectivas no agotadas todavía, ocho siglos más tarde. Muchas cosas notables van a salir de él, que van a crear formas típicas; pero conviene que veamos, aisladamente, cuál es el principio estético en que la "imitación" y sus juegos están basados.

El principio de la simultaneidad sonora responde a un fenómeno que se basa en una predisposición fisiológica orgánica, del oído musical; fenómeno por demás complejo, no terminado de estudiar todavía en sus últimas consecuencias. Mas lo que lleva a la simultaneidad y alternación de las figuras musicales, a los juegos combinatorios de giros y motivos, es un principio mecánico, artificial, cosa no desconocida por los viejos tratadistas, pues que ya el mencionado Jean de Muris advierte de que los procedimientos en uso *sunt ita artificiales et delectabilis*: el ingenio humano adelante, tales procedimientos adquirirán rápidamente una perfección sorprendente.

Su manera más elemental de producirse aparece tempranamente, y en forma todavía rudimentaria, en el doble *conductus* de las Huelgas: es el juego de un motivo reproducido o "imitado" en otros intervalos por las voces restantes mientras que las demás continúan activas con sonidos indiferenciados desde el punto de vista de su agrupación melódica. Algo más riguroso es su "imitación" en este discanto a tres voces, del siglo XII (según Coussemaker, *op. cit.*, ej. XXIX):



El estilo "imitativo" seduce a los músicos de esta época medieval, y con razón, porque, a la unidad total de la pieza, añade una gran variedad, al paso que los procedimientos a que esta variedad se presta aguzarán la invención y perfeccionarán un arte cuya combinatoria procede, esta vez, más del incentivo que la escritura produce sobre la invención que no, probablemente, de la práctica vocal, mucho más perezosa para los cambios, y que a lo largo de un milenio prefirió permanecer inconmovible, sin

apenas otros progresos sino los que correspondían a lo puramente privativo de la voz misma. Indudablemente, la repetición *in situ* es más fácil y más cómoda que la imitación deslizada dentro de un tejido sonoro que, obligadamente, debe envolverla eufónicamente. El mecanismo de esta clase de repetición es, en sí mismo, muy sencillo.

Veamos, en efecto, uno de los casos más antiguos: es, genéricamente, un *organum* como aquellos de la escuela de Leonino y, en la especie, es un tropo del *Agnus Dei*, a dos voces. El texto litúrgico, una vez tropado, ofrece los versos siguientes:

1ª estrofa: *Crimina tollis*
Aspera mollis
Agnum odoris
2ª estrofa: *Vulnera sanas*
Aspera planas
Agnus honoris
3ª estrofa: *Sordida mundas*
Munda fecundas
Agnus honoris.

Pues bien: si a cada uno de esos versos los dotamos de sendos giros musicales (iguales para cada estrofa o diferentes, si se quiere), el tenor podrá entonarlos por su orden de aparición: *a) Crimina tollis; b) Aspera mollis; c) Agnum odoris.* Si el compositor es tan ingenioso que consigue que esos tres giros concuerden entre sí dos a dos, en las consonancias prescritas por la diafonía,* tendremos que A y B, después A y C, finalmente B y C pueden sonar conjuntamente. Desde este momento no habrá sino que repetir incesantemente esas combinaciones dándolas alternativamente al tenor y al superius para obtener lo que Walter Odington ** denomina en la segunda mitad

* *Quia qui vult facere conductum, primum cantum invenire debet pulchriorum quam potest; deinde uti debet illo, ut de tenore faciendo discantum, ut dictum est prius. Qui autem triplum voluerit operari, rescipiendum est tenorem et discantum, ita quod si discordat cum tenore, non discordat cum discantu, vel converso; et procedat ulterius per concordantias, nunc ascendendo cum tenore, vel descendendo, nunc cum discantu, ita quod non semper cum altero tantum...* [Quien quiera componer un conductus debe elegir primero una melodía tan bella como le sea posible; después debe hacer un discanto sobre este tenor (añadir la segunda voz), según se ha dicho antes. Quien desee adjuntar un *triplum* (una tercera voz) debe examinar el tenor y el discanto (con la voz nueva), de tal manera que (vea) si hace discordancia con el tenor cuando concuerda con el *discantu*, y al contrario. Entonces debe proceder por concordancias (intervalos consonantes) ascendiendo o descendiendo con el tenor, o bien con el discanto, de tal modo que no siga demasiado a cada parte.] (Franco de Colonia, en COUSEMAKER: *Scrip.*, I, 132.)

** *Et si quod unus cantat, omnes per ordinem recitent, vocatur hic cantus rondellus,*

del siglo XIII, un *rondellus.** El ingenio en la invención radica en el *cantus prius factus,* del tenor, o sea en la construcción en tres miembros consonantes entre sí. Así encontramos, en efecto, este lindo rondel a dos voces que H. Anglés inserta en su espléndido estudio sobre el Códice de las Huelgas burgalés:



Ahora bien: la melodía del tenor procede del Gradual Romano (nº IX) lo cual quiere decir que no fué concebida, en principio, para este modo de tratamiento; pero, a causa de las leyes que regían la formación modal de las melodías litúrgicas, esa posibilidad de combinarlas entre sí es relativamente fácil, o sea, que se presenta casi espontáneamente: lo que resta al músico de la época polifónica es el haber descubierto esta posibilidad, lo cual hizo, sin duda, llevado por la práctica, bien con melodías en las cuales se armonizan sus grupos entre sí, como en la anterior, bien en otras melodías diferentes que incluso llevaban diferentes textos, como lo hemos visto hace poco en el *conductus* doble perteneciente también al manuscrito castellano.**

Hay más. Un manuscrito catalán del siglo XIII ofrece, según nos informa Anglés, un tropo del *Agnus,* sobre el mismo texto que el anterior y evidentemente basado en su música que, variando los dos miembros últimos de cada

id est notabilis vel circumductus. Y añade: "esto se puede hacer con palabras o sin ellas." *(De speculatione musice,* p. 245.)

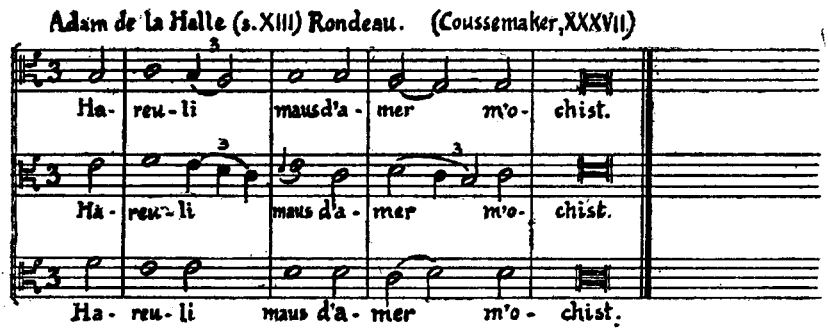
* Sobre los "rondelli" o "rotundelli" monódicos y el francés "rondeau", concebidos como canción estrófica con estribillos, forma que se encuentra ya en los "conducti" monódicos del *MS* de Florencia (siglo XIII) se habla en el cap. IV.

** Así dice Walter ODINGTON que *dicitur conductus quasi plures cantus decor conducti* (que se denomina conductus esta forma por tratarse de varios cantos diferentemente conducidos) (COUSS.: *Scrip.,* I, 425), pero que *si vero non alter alterius recitet cantus* (es decir, que una voz no repite el canto de la otra —como en el rondeau monódico—), sino que *singuli procedunt per certos punctos* (sino que cada voz camina con canto propio). (*Vid.* ANGLÉS: *Op. cit.*)

estrofa, hace posible combinarlos de tres en tres. Así obtenemos un **rondel** a tres voces, en donde encontramos la rotación siguiente:

		1ª estrofa	*2ª estrofa*	*3ª estrofa*
voz III		*b-c-a*	*a-b-c*	*b-c-a*
voz II		*c-a-b*	*c-a-b**	*a-b-c*
voz I	*(cantus)*	*a-b-c*	*b-c-a*	*c-a-b*

El secreto técnico de combinar consonantemente los dos o más giros que han de repetir por turno las distintas voces, con sus peculiares timbres o registros, lo cual hace que el oído perciba fácilmente su rotación, aparece de un modo explícito tan pronto es un compositor determinado quien inventa tales giros, el cual no necesitará exponer a lo largo su poesía-melodía, sino que podrá limitarse a presentar los tres giros superpuestos, con lo que sabe que sus ejecutantes cantores le entenderán perfectamente. Así, por ejemplo, Adam de la Halle en el *rondeau à trois parties* sobre versos en francés que inserta De Coussemaker en su fundamental *Historia de la Armonía en la Edad Media:*



La identidad del texto en las tres voces de este rondó hará más eufónico el conjunto, en el cual el efecto de plenitud que la música busca incesantemente desde que descubrió la simultaneidad "consonante", se logra mejor. En cuanto a la rotación de los giros puede hacerse de todas las maneras con que pueden combinarse los tres factores A B y C. Lo más fácil será presentarlas por su orden.** Si llamamos A B C a su sucesión en la melodía más alta, la inmediata inferior dará B C A y la de abajo C A B, repitiéndose *ad satis.* El ingenio de los compositores de rondeles llegará a agudezas extremadas, pareja-

* Ligeramente variada la segunda vez. Las repeticiones de los giros no son, tampoco, idénticas.

** H. BESSELER (*op. cit.*, p. 126) inserta un curioso grabado perteneciente al manuscrito de G. DE MACHAUT (París, frc. 9221), donde se ve a seis gentes del pueblo (una de ellas quizá un clérigo) que, alrededor de un tonel, están cantando en rueda, conforme se pasan sucesivamente un largo rollo *(rotulus, notenrolle)* con la música escrita.

mente con las que el arte de combinar las diferentes voces entre sí asumirá con los artificios que desde el siglo XIII reciben el nombre de "Contrapunto".

Sin embargo, lo que diferencia al contrapunto propiamente dicho respecto de los anteriores juegos de repetición de giros consiste en que en éstos, una vez establecida entre ellos la combinación que los une simultáneamente a dos o más voces, esta estructura no cambiará ya por el hecho de que los giros cambien de lugar y pasen de una voz a otra. Obsérvese que cada cual está cantando siempre en su misma posición o altura, lo cual es posible mientras que el ámbito melódico es reducido y se mueve en el registro común. Pero que la repetición se haga a diferente intervalo y el arte combinatorio se complicará extraordinariamente. Es entonces cuando la escritura propiamente contrapuntal aparece. Tomada como base la repetición rotatoria, una composición a dos o más voces puede convertirse en un "canon"[5] que es un rondel donde las repeticiones no se siguen inmediatamente las unas a las otras del modo incesante anterior, sino que admiten interpolaciones de materia nueva que, o puede ser tratada también en imitación, o puede constituir una simple "coda" con que armonizar el grupo final. Un canon muy simple al unísono* sería el que podría presentar el *tropus de Agnus* mencionado como primer ejemplo de rondel suprimiendo el giro C inicial en el tiple y armonizándolo al final en dicha voz con armonías cadenciales del tenor, que representamos por X, así:

A-B-C
A-B-C-X

mecanismo susceptible de extensiones tan largas y complejas como se quiera, las cuales harán de esta simple forma uno de los pasatiempos favoritos de los contrapuntistas de todos los tiempos y que en el Renacimiento llegarán a notables agudezas.

En la época a que nos referimos en este capítulo, el sistema habría de gozar, como se comprende, del favor del pueblo profano, que extendió la forma rondel a variados aspectos de la poesía y de la danza. Uno de los casos más notables por su perfección técnica es el de la famosa "rota" (según el *MS* la denomina) de Reading, también llamada "canon", aunque en realidad no sea sino una imitación simple de un solo giro (en cuatro compases, al tercero de los cuales entra la segunda voz al unísono).[6] Pero a la segunda repetición la cosa se complica, porque una nueva voz viene a intercalarse entre las dos anteriores, enriqueciendo la armonía. Este tercer elemento proporciona en seguida el medio de extender la composición libremente, lo cual enriquece su forma, y hay que añadir que todo ese tejido se mueve sobre otras dos voces que, independientemente de las anteriores, re-

* Véase el ejemplo inserto al final de este capítulo.

piten obstinadamente su pequeño juego. La composición es, pues, de una riqueza de textura notable para su época y para el medio de donde procede. Se admite en efecto que es una muestra, la más temprana conocida, de la inspiración popular ejercitada sobre un breve poemita pastoril. ("La primavera viene, ahora canta el cuco. Crecen las semillas y los campos florecen. La primavera rejuvenece los bosques. Canta, cuclillo".) Y, en efecto, las voces inferiores imitan ese canto del avecilla primaveril, que pasa luego a las voces superiores en muy gustoso efecto, haciendo admirar la técnica que habrían practicado los monjes de la abadía de Reading en los primeros años del siglo XIII. El manuscrito parece datar de 1240 y quizá sea de la mano de cierto cartulario llamado Juan de Fornsete (o Forncett, lugar del condado de Norfolk). ¿Pero lo era asimismo la composición? Los eruditos discuten largamente sobre el caso, porque el texto, a la vez en lengua vulgar y en latín *(contrafactum)* presenta un dilema grave. ¿Cuál es la versión original:

Sumer is icumen in - Lhude sing cuccu...

o

Perspice xpicola - Que dignacio celicus...?

No nos toca a nosotros resolver tan grave incertidumbre, pero sí mostrar, según es la tesis del presente capítulo, la estrecha relación entre la técnica monástica y la inspiración profana, con sus interferencias fecundas en esta etapa de la Edad Media, tras de las que ocuparon los altos siglos de la cultura cristiana.

Hemos visto que los orígenes de la forma "canon" se remontan a los organa en *rondellus* de la Escuela de París. Pero los años que median entre el apogeo de ésta y la "rota" de Reading son pocos (sobre todo en tales épocas) para explicar la extraordinaria perfección de la composición inglesa. Es, pues, explicable el asombro de los musicólogos ante una música que como el Rev. Dominico Anselm Hughes resume, presenta las seis particularidades siguientes: 1ª, es el canon más antiguo que se conoce;[7] 2ª, es la música armonizada más antigua que se practique corrientemente hoy día; 3ª, es la más vieja composición conocida a seis partes (trozos a 6, trozos a 3); 4ª, es uno de los más antiguos ejemplos conocidos en donde aparece el modo mayor; 5ª, es el caso más antiguo que haya llegado a nuestro conocimiento con dos textos, latino y vulgar (en el dialecto de Wessex) bajo una misma música.*

* El vocablo "pes" para designar el "tenor" se encuentra en algunos manuscritos ingleses de los siglos XIII y XIV. En el caso presente se trata de un "pes" a dos voces sobre el que se mueve el canon a 4. Esta especie de bajo "ostinato" se encuentra también en el *MS* de Las Huelgas (Conductus nº XVI), caso bastante parecido al de la rota de Reading. Un canon breve a dos voces con un bajo en ochetus sobre un tenor litúrgico

Esa aparición del modo mayor (actual) y de la sensación armónica correspondiente que presenta la rota de Reading son prematuras, pero anuncian que, en efecto, la primavera *tonal* está a punto de presentarse, con su infinidad de voces cantantes. Todavía, en este momento, el principio de la tonalidad no se manifiesta sinó en la elemental discriminación de qué sonidos son "consonantes", *quod suum est hújus meli,* como decía Hucbaldo, y cuáles no lo son, *quibus non est jocundus, sed asperus,* al decir de San Isidoro: repartición, ésta, de lo consonante y de lo disonante, que va a conocer multitud de variantes, mas siempre dentro de un principio directivo: el de asimilar al sentido consonante lo que anteriormente no lo era todavía, prescindiendo paulatinamente de "reglas" concernientes al uso de la consonancia que iban caducando en las mezclas polifónicas por razón de la diferenciación de voces, lo cual ocasionó, subsidiariamente, la prohibición en el empleo de consonancias hechas ya demasiado elementales, como cuando Philippe de Vitry vota por la prohibición de unísonos, octavas y quintas paralelas, al comenzar el siglo XIV, amaneciendo ya el *Ars Nova.*

En el arte, en rápido progreso, del contrapunto imitado, se puede aumentar el valor de las notas de una de las fórmulas o motivos; disminuirlas, precipitando el carácter del giro; cantarlo al revés; por fin, invertir el sitio en que se canta dentro del tejido sonoro: es decir, que el motivo que se cantaba bajo un contrapunto aparece a continuación *sobre* ese contrapunto (principio fundamental del *Faux-bourdon,* como se ha visto).* Así nace el contrapunto doble, que puede ser a la octava o a otro intervalo, pasando de ahí a un triple contrapunto (conforme había dobles, triples y cuádruples *organa* con discantos superpuestos) cuando son tres los elementos permutables, y de ahí en adelante: no todo de repente, como es lógico, sino a lo largo de un tiempo relativamente corto, y más según el arte pedantesco de los *magister* que no de acuerdo con lo que logra percibir el sentido acústico en su progresivo desarrollo: lo cual hace comprender que en gran parte estos arbitrios nacen más bien al estímulo gráfico de la escritura** que al de la necesidad del órgano acústico, el cual, por su parte, iba fraguándose

se encuentra en un motete del *MS* de Bamberg (p. 52), reproducido por Th. GÉROLD: *Op.* cit., p. 542.

* Algunos "conducti" de Las Huelgas (XV, nº 154) presentan, según Anglés, procedimientos propios del siglo XIV. "El contrapunto —dice— se hace camino y se encuentran pasajes en imitaciones, movimientos paralelos y contrarios, movimientos iniciados por una voz y que son recordados por otra después de un buen número de compases".

** Uno de los rasgos fundamentales de toda esta música, desde los comienzos de la escritura polifónica (c. 1100), es que *estaba escrita en partitura*... Al contrario de lo que se cree vulgarmente, esta práctica nunca quedó fuera de uso... Existen manuscritos de siglos sucesivos que contienen composiciones escritas en partitura... (Leonard ELLINGWOOD, art. cit.)

la vía para la percepción de las relaciones armónicas en las entidades sonoras (los acordes) entre sí.

Otra forma que va a tomar la delantera a las anteriores durante los siglos XIII y XIV es el Motete: más "forma", en el sentido en que aquéllas eran más "procedimientos". Como ya hemos visto, el *conductus* va del terreno sagrado al profano; el cantar en ronda va y viene del pueblo a la Iglesia. El Motete, que nace del espíritu religioso, se convierte en seguida en forma profana, la cual cederá el paso a otras más ricas en su textura polifónica y más abiertas en su espíritu, mientras que como forma religiosa no desaparecerá, aunque continuará lentamente su camino sin el interés que presenta en sus primeros tiempos.

Su origen está indicado en su misma denominación de "motete", que explican no muy claramente los tratadistas. Pero si consistió, como dice Anglés, en "una adaptación de los organa breves, escritos primeramente para ser alternados con el canto gregoriano", y si las cláusulas y los *puncta meliora* de Perotino llevan hacia el "motete", es porque se rellenan los melismas con palabras, con *motz* (lo cual da idea clara de su procedencia francesa)* que no eran las de un texto litúrgico, sino que venían de un repertorio enteramente profano, como vamos a ver en seguida: así la historia del Motete es de un interés extraordinario en el sentido apuntado del intercambio entre lo religioso y lo popular que satura toda esta época de la Edad Media.

El Motete es un producto esencialmente polifónico. El canto superpuesto al tenor, el *duplum*, era, originalmente, la voz que llevaba el nombre de "motete", después aplicado a la composición entera, según el proceso tantas veces observado que va de lo genérico del procedimiento a lo específico de la forma. El motete a dos voces se enriquece con una tercera, *triplum*, o con una cuarta, *quadroplum*. *Organa* de Perotino se convierten así en motetes a cuatro voces, de las cuales, las más agudas, en los primeros tiempos de esta forma, tienen el mismo texto y el mismo ritmo en contraste con el tenor fundamental, a semejanza de lo que ocurría con los conducti. Pero veremos en seguida que el motete prefiere emplear textos distintos, a veces en latín y en francés simultáneamente, por la razón probable que se explicará a continuación, a la cual puede añadirse otra desde ahora: el deseo de obtener una plenitud de sonido en la cual no se perciben ya los diferentes textos, sino que su confusión aumenta el efecto de plenitud. Incluso no es menester emplear voces humanas propiamente dichas. La ausencia del texto completo en algunos motetes simples, a dos voces (texto que se alude al comienzo, como indicando al ejecutante la letra que él seguramente sabía de memoria, dejándole a voluntad emplearla o no) indica a algunos autores que esa voz era tocada en un instrumento y se recordará que esta sustitución

* O sea, que se *tropa* con palabras una *cláusula* melismática, sobre otros cantos.

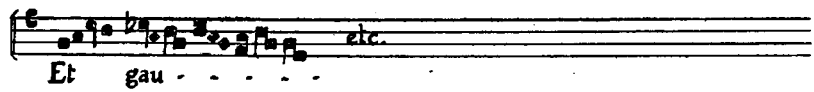
de las voces por los instrumentos, que entonces comenzaban a ser practicables "artísticamente", se encontró ya en los conducti, algunos de los cuales, así ejecutados, estaban destinados a la danza.

En los motetes más antiguos, el canto del tenor es litúrgico, como por ejemplo, el que canta a la Virgen: *O quam sancta quam benigna.* El *triplum* que se le añade, tiene otro texto, asimismo latino: *Ypocrite, pseudo pontifices* (que sirvió en otros motetes, además). Pero manuscrito hay que sustituye ese "triple" por un texto francés madrigalesco: *El mois d'avril qu'iver...* A veces, el tenor, tomado a un versículo de aleluya o a un gradual quiere olvidar ese aire demasiado litúrgico y fragmenta el canto en pequeños grupos, como en el *hochet* u *ochetus,* lo cual le hace muy a propósito para su calidad de bajo o fundamento del edificio, que, de ese modo, no se hace demasiado ponderoso; pero, en general, los versos son cortos, con rimas libremente acordadas, en un aire, a veces, de canciones profanas y de estribillos de color popular. En ciertas ocasiones, el estribillo se divide en dos fragmentos, de los cuales el primero se canta al comenzar el motete, mientras que el segundo aparecerá al fin. Conviene recordarlo, porque formas profanas aún próximas al espíritu eclesiástico se presentarán así. También hay motetes que se aproximan al *rondeau,* mientras que el espíritu popular entra más categóricamente al componerse motetes cuyas partes superiores cantan en lengua vulgar, al paso que el bajo, entrecortado frecuentemente, como se dice, alude al texto latino original.

Estas combinaciones obligan incesantemente a puntualizar la escritura musical, sobre todo en lo que concierne al ritmo; pero cabe preguntarse si la escritura es solamente el procedimiento de fijar las composiciones ya hechas o si es un medio que ayuda a componerlas. Varios textos teóricos dejan entrever que los primeros tanteos de los músicos se hicieron sobre el cuerpo sonoro de la masa de cantores, no sobre el papel. El anónimo inglés de De Coussemaker alude a este empirismo de los músicos anteriores a Perotino.[8] Las indicaciones que Walter Odington (muerto en el primer tercio del siglo XIV) hace respecto a la elección de melodías que se hayan de superponer al tenor parecen indicar que esa elección se ejerce sobre el repertorio, ya religioso, ya profano, sin mayores circunstancias sino las que se refieren al modo "que se adapte bien al del tenor", lo cual reduce el arte de la composición al buen acierto en las mezclas de las melodías y a la feliz elección entre las muchas que componen el repertorio.[9] Théodore Gérold viene a decir otro tanto al sospechar que: "el músico que conocía bien una melodía perteneciente a una canción amorosa, o a una pastorela, y que observaba que se combinaba fácilmente con una parte de motete, la arregló, adaptándola para el caso", lo cual es menos difícil de lo que parece, porque las melodías

de cada género eran bastante parecidas entre sí y, por lo tanto, bastante susceptibles de superponerse unas a otras.

Un motete procedente del códice de Las Huelgas, y que H. Anglés compara con sendas versiones de otros manuscritos, deja comprender con suficiente claridad el procedimiento seguido en la composición de los motetes y géneros polifónicos semejantes. Tenemos, en efecto, primeramente, el canto litúrgico *et gaudebit:*



que procede de un versículo aleluyático del Domingo después de la Ascensión. *(Non vos relinquam orphanos, vado et venio ad vos et gaudebit cor vestrum.)* El músico transforma ese cántico en un tenor de paso tranquilo, propio para que sirva de bajo:



El manuscrito de Florencia (f. 174) nos lo muestra de esa manera mientras que una voz superior canta una melodía con texto latino:



Pues bien, otro manuscrito conservado en Montepellier ofrece el tal canto latino con un texto francés, de un carácter madrigalesco, por encima del cual un *superius* canta otro en semejante idioma:



Podemos, pues, formar un "motete" a tres voces uniendo ambas canciones sobre el tenor *et gaudebit*:



El compositor de los textos franceses modifica algo la melodía latina, según puede observarse, a fin de que pueda coincidir mejor con el ritmo del *superius*. Pero el músico de Las Huelgas, que solamente conocía el texto latino del *duplum*, y que no se propone sino componer un motete a dos voces, modifica a su vez esa melodía, ahora con mayor gracia melódica que su colega del *MS* de Montpellier, y, dando por sabido que el tenor es el *gaudebit* de marras, lo calla en su copia, dejando el renglón en blanco.

Y es que la práctica de los motetes franceses, extendidos por ese país, por Inglaterra y por España, se había hecho cosa consuetudinaria, hasta el punto de apuntar en el abuso.* La feliz inspiración de los autores de pastorelas, canciones de amor y semejantes penetra en el motete y lo convierte a su espíritu liberal, con lo que hace de él una especie de canción polifónica donde se exalta al buen vino, a la buena cocina,[10] a todo género de *reprobables* sensualidades. Los "motetistas", por su parte, no quieren incurrir en pecado, y para ello lo mejor será prescindir del tenor eclesiástico. ¿Por qué no tomarlo a una simple canción popular? Es lo que hace el motete en una nueva época, con la facilidad de cantarlo en estrofas y aunque ciertas

* Todavía en las últimas décadas del siglo xv debió de emplearse en España la polifonía religioso-profana con varios textos. Un ejemplo curioso es el que ofrece Fray Iñigo DE MENDOZA, en su *Vita Christi, fecha por coplas*:

Avn tengo enla mi memoria
sus cantos esmo, que creo
vnos gritauan victoria,
los otros cantauan gloria,
otros, indaculcis deo;
otros, dios es pietatis;
otros, et in terra paz
hominibus varietatis
otros, buena voluntatis;
otros abondo que mas...

Por el sentido del texto parece entenderse que quienes cantaban las palabras en romance eran zagales ("los zagales con la dueña | cantauan tan huertemente"), mientras que los que lo hacían en latín serían, por derecho propio, los ángeles ("vi los ángeles cantando"). (La escena ocurre ante el portal de Belén.) (En FOULCHÉ DELBOSC: *Cancionero Castellano del siglo xv*, Madrid, 1912, vol. I, p. 21.)

de éstas, si no sus estribillos, sean tocadas en instrumentos.[11] La forma profana, lógicamente construída, aparece: más lejos hablaremos de sus varieda des. Hasta qué punto se anticipan estas pequeñas formas a las madrigalescas típicas del Renacimiento, se encuentra en dos ejemplos que menciona Th. Gérold: en uno, el tenor fundamental es un pregón de fresas: *fraises nouvelles, mûres de France;* mientras que el *duplum* encomia el vino claro y el buen pan que se encuentra en París tarde y mañana, a la par que el *triplum* se va por los cerros de Ubeda. El otro ejemplo es un motete que se encuentra en manuscritos franceses, alemanes y españoles (el de Las Huelgas, lo cual da a entender que el recopilador de éste conocía bien las modas y los "éxitos" de su tiempo). Es una canción elegíaca, un poco al modo de aquel antiquísimo *skolion* de Seikilos, el maestro griego de los primeros siglos cristianos: *Homo miserabilis... homo lige, fuge mortalia,* a seguida de lo cual se menciona el nombre del difunto: *Brumans e mors,* dice el texto francés; *Brumans is tod,* dice el alemán, mientras que el español llama Brumas al difunto. Sólo que ¿quién pudo ser este ilustre personaje, así cantado en toda Europa, y quizá no más conocido de sus cantores que lo fué después Malborough, Malbrou, Mambrú, cuando se fué a la guerra?

Este favor excesivo que las gentes concedieron al motete le acarreó tantos reproches como la licencia que introducía en el templo, si no él solo, a lo menos en buena parte. Parece ser que, so capa de la confusión que los distintos textos producían al oído, los cantores se permitían excesos en tan santos lugares, un poco como los imagineros góticos que esculpían gárgolas o capiteles a veces obscenos, validos de la obscuridad o de que el tumulto decorativo disimulaba sus facecias. Un cierto Guibert de Tournay da una idea de tales profanaciones en un sermón que se hizo célebre.[12] Otros tonsurados franceses o ingleses prorrumpen hacia mediados del siglo XIII en análogas lamentaciones, culminación de las cuales parece haber sido la bula famosa del papa Juan XXII, en el primer tercio del siglo siguiente, en la que ataca sobre todo a los motetes, que en esa época habían perdido ya casi todo su sentido religioso. Es la época en que el tumultuoso cortejo entre clerical y seglar sale a recibir con todo género de músicas a Don Amor en el libro inmortal del Arcipreste de Hita, en donde escuchamos a los órganos decir *chanzones e motetes,* esto es, los dos géneros más de moda, que procedían del *magazine* francés. En la corte de Aragón los motetes están de predicamento desde el siglo XIII y, dice Anglés, eran el lucimiento de los cantores de la capilla real, que conocían y practicaban lo más selecto del repertorio "internacional". Extranjero, sin duda, porque, a pesar de tanta predilección, los músicos de las cortes de Aragón-Cataluña, los de Galicia-Portugal y los de Castilla y León no han dejado huellas de su participación en tantas galas e invenciones o, a lo menos, la mala fortuna ha querido que no

llegaran hasta nosotros muestras de lo que pudo ser el motete en lengua vulgar catalana, castellana o gallega. Sin embargo, la gran perfección en la polifonía profana asumida por los autores de villancicos y géneros menores a varias voces, de los que ya hay muy abundantes testimonios desde el siglo xv,* hace comprender que el motete, en las lenguas vulgares de la Península, tuvo que ser practicado suficientemente, ya que los latinos lo eran en las grandes escuelas eclesiásticas de los siglos xiii y xiv, españolas de Burgos, Toledo y Tortosa. Los reyes de Aragón, con Jaime I, Pedro el Ceremonioso, tan amigo de las letras, ya en el siglo xiv, con Juan I el de la Gentileza, sutil conocedor de todas las artes, gustaban del motete polifónico como de la mejor pieza de arte. Pero ya al entrar el siglo xv, el rey Don Martín, santo varón a quien sólo complacía la lectura de las relaciones piadosas, escribía en 1403 a su sobrina sor Violante indignado contra los motetes franceses "con sones seglares de toda deshonestidad". El rey Martín tenía un gran amigo en un fraile, Fray Eximeno (Mestre Francesch Eximenis), que escribió un libro violento contra las damas de su tiempo *(Libre de les dones,* Barcelona, 1455), a las que reprocha su manía de cantar piezas francesas, y de paso se extiende sobre otras consideraciones acerca de la música coetánea.[13]

El camino del Románico, que desde los monasterios benedictinos franceses fué sembrando de admirables obras arquitectónicas el norte de España, desde el nordeste catalán al noroeste gallego, fué verosímilmente la vía por donde se extendió en nuestro país la primera polifonía. Aun cuando se habla de cierto Virgilius Cordubensis que afirma en un tratado filosófico que la enseñanza del "organum" se practicaba en la Universidad de Córdoba en el siglo xi, los eruditos dudan de la veracidad de este dato, que, de ser cierto, haría de la capital andaluza una de las primeras ciudades de la Europa Occidental donde se habría enseñando la ciencia polifónica (a dos voces, a lo menos, según el texto) fuera de los monasterios. Pero parece más cierto el testimonio según el cual los monjes del Monasterio de Ripoll, en tierras

* Las *Cantigas de amor* de Martín Codax, en el siglo xiii, así como las dedicadas en loor de la Virgen por Alfonso el Sabio son todavía monódicas, pero muestran en lengua vulgar la influencia de los monasterios benedictinos *(Soissons)* y el arte trovadoresco. Así ocurre en el *Libre Vermell* de Monserrat, en el siglo siguiente, pero en éste hay ya composiciones polifónicas en catalán, que aún guardan el perfume de aquel arte elevado, en muestras de carácter popular, como algún *ball rodó,* que parece ser la transplantación en estas tierras a la vez de baladas y rondós, con algún que otro *virelai.* El *Cancionero de Palacio* ofrece villancicos y cantarcillos a varias voces en italiano, castellano, portugués, francés burlesco y hasta vascuence, en los siglos xv y xvi. El *Cancionero de Upsala* contiene el mismo género de polifonía profana y de carácter popular, en el siglo xvi, en castellano, catalán y gallego.

de lo que más tarde se llamó Cataluña, y que entonces formaba parte del mediodía francés, practicaban el "organum" a principios del siglo mencionado, y es de suponer que el "discantus". El códice de Santiago de Compostela, atribuído falsamente al papa Calixto, y cuya copia conocida data de 1137, contiene discantes a dos y a tres voces: este último, que es el canto de peregrinos de que se ha hecho mención, parece ser el ejemplo más antiguo de tal estilo que se conozca. La música de dicho códice ha sido aproximada por algunos autores a la de los benedictinos de San Marcial de Limoges, pero el musicólogo catalán H. Anglés la estima original de la escuela que floreció en la ciudad gallega en el siglo XII.[14]

Por la misma época, a punto de comenzar Leonino en París la actividad musical que le mereció su nombradía de *optimus organista,* merecía la de *magnus* otro "organista", Lucas, de Tarragona, muerto en 1164, aunque no hayamos tenido la suerte que se conservara música polifónica de tan gran compositor. Al siglo siguiente es la catedral de Toledo la que rivaliza con la parisiense de Nuestra Señora, y en sus manuscritos de esta época aparecen organa, conducti y motetes, tanto de escuela española como de escuela francesa. Adelantado el siglo, y entrado el XIV, se canta en el Monasterio de Las Huelgas, de Burgos, el *ordinarium* de la Misa a dos y tres voces, juntamente con el rico repertorio de organa, motetes y conducti que se conservan en el Códice burgalés repetidas veces mencionado.

Reinando Alfonso el Sabio, se incorporó a la Universidad de Salamanca (1254) un maestro de órgano, sucediendo en este menester la ilustre ciudad castellana a las de París y Oxford, y debe entenderse por tal vocablo, como antes se ha indicado, más que la práctica del instrumento órgano, la de la enseñanza de la polifonía de *organum* y *discantus.*

Tanto en el teatro religioso, desde sus comienzos hasta esta época del *Ars Antiqua,* como en las formas menores del lirismo profano, en el arte de los juglares tanto como en el arte tan refinado de la poesía trovadoresca en tierras catalanas y gallegas, y en las primeras apariciones poéticas en lengua romance; en los cantares épicos de los siglos XII y XIII, como en otros poemas de índole lírica o narrativa, y en seguida en los "romances", la actividad musical de toda España, especialmente en los reinos del norte, fué tan notable en muchos casos como la de sus mismos modelos.* Mas el género de música propio de la sociedad cultivada de la época entra dentro de otros capítulos, donde hablaremos, con el detenimiento posible, de la monodía acompañada.

* No entra en el propósito de este libro, circunscrito a la música "europea", estudiar en detalle la música de la España musulmana, pero se harán las indicaciones oportunas cuando el arte de los árabes españoles presente puntos de contacto con el peninsular. (Véase capítulo siguiente.) Este aspecto de la actividad musical en España quedará examinado más detalladamente en mi obra en preparación *La Música en la cultura española.*

La poesía en arte mayor, el "mester de clerecía", frente al "mester de juglaría", se levanta con alto vuelo del siglo XIII al XIV, en un impulso de sentido nacional: Gonzalo de Berceo, los autores de los libros de Apolonio y Alexandre, Juan Ruiz, arcipreste de Hita, pueblecillo de la sierra castellana, hacen gala de sus conocimientos musicales; pero en todos ellos, junto a conocimientos de cierta procedencia erudita, fruto del contacto con fuentes extranjeras, late un fuerte sentido popular, un alma reciamente entroncada con el sentir del pueblo, sobre todo en la fuerte elocuencia del admirable arcipreste.

Semejante filtración de lo popular, de lo profano, no hace, como se ha visto, sino continuar en esta época el instinto normal de la humanidad que le incita a penetrar en los tipos de la sociedad (o en las formas de arte) tenidos hasta entonces por cerrados, en un plano superior de la vida social o del espíritu. En la primera época del arte de la Polifonía, de que ahora nos ocupamos, esta presencia latente del espíritu popular en las formas que el arte musical va asumiendo, viene a equivaler a la sustitución de los artífices eclesiásticos o monacales que decoraron las iglesias románicas por artífices laicos que llevan al gótico sus aportaciones personales, aunque fundidas en la grandiosidad plural del conjunto; fuertemente originales,[15] en un proceso que sin solución de continuidad conduce desde el románico en su evolución hacia el gótico, de tal manera, que es posible comparar en sentido el ingreso de músicas y palabras de neto entronque popular en el motete con las "historias" que presenta ya la escultura románica posterior en sus capiteles, sobre todo en Francia y en España, inconografía muy rica en variados aspectos y especialmente en el de la organografía musical.[16] Un ejemplo elocuente está ofrecido en un antifonario florentino compilado a fines del siglo XIII y que perteneció a Piero de Médicis, en el cual se deslizaban (según M. L. Delisle) canciones latinas que estaban en boga, a fines del siglo anterior y comienzos del que se menciona, en el mundo eclesiástico y en las grandes escuelas de Francia, mientras que en este país es típica la intrusión de sus canciones goliardas, de grueso humor y franca desvergüenza, en tipos aún muy próximos a los que sonaban en sagrados recintos. Mas ¡con qué diferente estado de ánimo y con qué inspiración diversa![17]

NOTAS

[1] ... *cantus ita pulchros, in quibus tanta delectatio est, qui sunt ita artificiales* (Jacques de LIEGE (?), en COUSSEMAKER: *Scrip.*, II, 429).

[2] En Johannes de GARLANDE (Couss., I, 115). La belleza melódica como condición

esencial del *conductus*, está prescrita por FRANCO: *primum, cantum invenire debet pulchriorem quam potest.*

[3] Clemens BLUME: *Analecta Hymnica*, 1905 (cont.).

[4] Sobre las citaciones latinas del Arcipreste, *vid.* Félix LECOY: *Recherches sur le Libro de Buen Amor*, París, 1938, pp. 226 *ss.*

[5] El vocablo *canon* puede derivarse del latín *cano-canis-canere*, cantar, tocar instrumentos, aunque también pueda serlo de *canon-canonis*, regla, precepto. Walter ODINGTON (s. XIV) dice ya que el *canon* deriva del rondel, de manera que puede interpretarse el término por su manera de ser *cantado*, o bien porque se hacía de una manera regular, *canónica*, es decir, con reglas fijas.

[6] El texto completo, en notación moderna, puede verse en A. SCHERING: *Op. cit.*, p. 16.

[7] Discutido por CONRAT, "Il piu antico canone conosciuto", en *Rev. Mus. Ital.*, XI. Véanse las notas del texto relativas *a* los primeros esbozos de cánones en el Códice de Las Huelgas.

[8] A los predecesores de Perotino "les bastaba proceder según la relación entre la parte inferior y la parte superior, y viceversa, según las concordancias . . . en los libros viejos había profusión de pasajes equívocos . . . (los cantores) no trabajaban, pues, más que con el intelecto, diciéndose: considero esta nota como larga, esta otra como breve, etc." Anónimo inglés del siglo XIII (último tercio), publicado por COUSSEMAKER: *Scrip.*, I, pp. 327 *ss.*

[9] "Se escogerá para el tenor una melodía conocida, que se dispondrá en uno de los modos empleados. La parte del medio podrá estar en el mismo o en otro modo que se adapte bien al del tenor. Es menester cuidarse de que esta parte sea agradable. La melodía de la tercera voz se pone frecuentemente en sexto modo." En COUSSEMAKER, I, p. 248. *Cit.* por GÉROLD. *Vid.* asimismo lo que este autor cita a continuación de un texto de Jean de Grocheo sobre los *commotelli* o motetes con varios textos.

[10] H. ANGLÉS menciona en su obra sobre el Códice de Las Huelgas los denuestos de Roger Bacon, fraile franciscano inglés de la primera mitad del siglo XIII, contra esas *prosarum lubrica inventio, multiplicium cantilenarum inepta volutas* y contra el entusiasmo de sus contemporáneos para la belleza "sensible" de la música "artificial" que iba despertándose en el ingenio de los cantores-compositores, según se ha visto en el texto. El monje, según lo que había de repetirse sin cesar, arremete contra *quidquid a triginta annis factum est*, porque, según el bueno e iracundo fraile, todo eso *est contra artem et contra veritatem*, puesto que *est derisio officii divini. (Vid.* H. MULLER: "Zur Musikauffassung des 13 Jah.", en *Archiv für M. W.*, 1922, IV, pp. 405 *ss.*

[11] Th. GÉROLD: *Op. cit.*, pp. 338, 339, 344.

[12] ANGLÉS: *Op. cit.*, "La musica dels motets medievals y els de Las Huelgas".

[13] *Ibid.*

[14] Sobre la polémica acerca de Virgilio Cordubensis y sobre el Códice Calixtino de Santiago de Compostela, habla detalladamente Mnr. H. ANGLÉS en el estudio preliminar de su obra sobre el códice del repetido monasterio burgalés: "La cultura musical hispánica des del segle VI al XIV". Las razones que se dan para demostrar lo apócrifo del escritor árabe de Córdoba, que había adoptado el seudónimo de Virgilio (pues que los árabes también pudieron sentir una admiración tan viva por el poeta latino como la de sus coetáneos no arábigos) no parecen justificadas. H. G. FARMER, en sus *Historical Facts for the arabian musical influence*, Londres, 1930, admite la veracidad del manuscrito cordobés, que, por ser, probablemente, de segunda mano, conviene no aceptar al pie de la letra.

[15] FUNK BRENTANO: La *Société au Moyen Age*, París, 1937, p. 94. Sobre todo, J. HUIZINGA: *The Waning of the Middle Ages*, Londres, 1937. Traducción española (del original holandés) con el título de *El Otoño de la Edad Media*, Madrid, Revista de Occidente.

[16] "Como las iglesias románicas eran sombrías y las góticas presentaban pocos huecos decorables, la pintura mural cayó. Las miniaturas de los manuscritos solamente son importantes pasada la primera mitad del siglo XIII. La decoración de las iglesias románicas se debía a menudo a los frailes que las construían. La de las iglesias góticas era esencialmente obra de escultores, de imagineros laicos, agrupados en corporaciones. Abundan desde entonces los bajorrelieves. Se esculpen 'historias'. Los capiteles y frisos se adornan con figuras estilizadas —que corresponden a los 'motivos' melódicos derivados de las fórmulas típicas en la monodía—. En la catedral de Chartres se encuentran diez mil figuras. A pesar de que la transición de la escultura románica a la gótica no fué brusca y de que existe buen número de monumentos en los cuales los caracteres de una y otra aparecen asociados, puede decirse que, tomadas en su conjunto o apogeo, la primera en el siglo XII y la segunda en el XIII, presentan contrastes bastante salientes. En la escuela románica se observan, sobre todo en Italia y en el mediodía de Francia, influencias bizantinas, árabes, persas [compárese con las que integran la monodía eclesiástica del primer milenio], así como otras procedentes de Escandinavia e Irlanda en formas complicadas y lacerías [en cierto modo equivalentes a las primeras combinaciones de la polifonía, en diafonías y "organa"]. Todo se halla estilizado, nunca imitado directamente del natural. El gótico del siglo XIII es de un realismo brillante. Las catedrales de Amiens, París, Reims y Chartres se oponen en su estilo gótico a las románicas de Autun y Moissac. La imaginación se muestra en las gárgolas; el realismo en la flora, en alegorías diversas, como las simbolizaciones, los trabajos agrícolas [motivos populares en la Polifonía y temas pastoriles, amatorios en la monodía trovadoresca y en los motetes]. Pero todo ese arte está estrechamente sometido a la férula eclesiástica. Es una fábula que existiesen imagineros anticlericales. Desde 1234 a 1239, reinando San Luis, fueron condenadas a la hoguera 222 personas por el delito de tener opiniones. El retrato, que es la objetivación por excelencia del estilo, aparece en estatuas yacentes, aisladas, del siglo XIII. En el siguiente empiezan a hacerse pintar y esculpir los 'donantes' o fundadores de obras pías" (Salomón REINACH: *Apolo. Escultura románica y gótica*). Comienzan entonces a sobresalir los artífices por su invención tanto como por su técnica. Principia la época del *Ars Nova*.

[17] Discos relativos a este capítulo:

Véanse las notas sobre el *Agnus* de Perotino y el canto de peregrinos a Compostela, en el capítulo anterior.

Motete con instrumentos. "Vergine Bella", de Guillaume DUFAY (1395?-1474). Disco 32,019 de la Colección Lumen, *Sept siècles de Musique sacrée*.

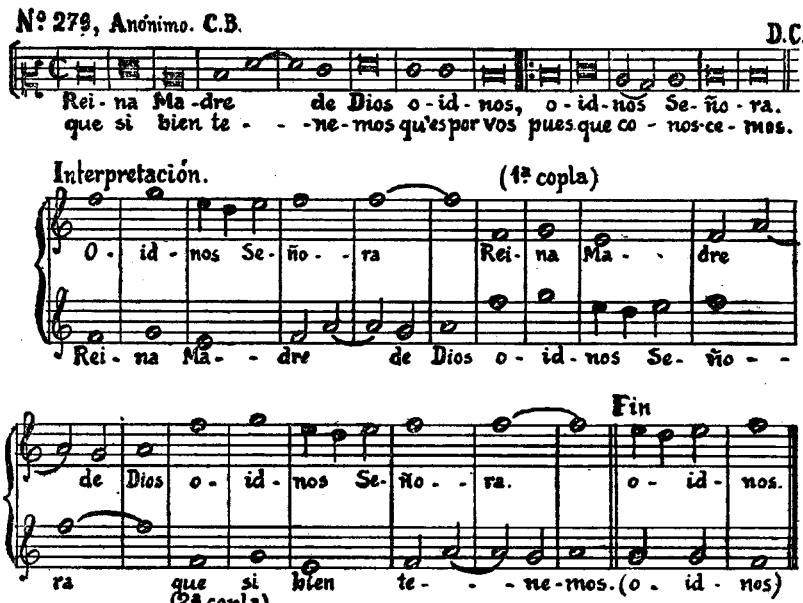
Es posterior al *Ars Antiqua* de la época de Leonino, Perotino y los Francones, pero se menciona aquí para dar idea de un motete en el que las tres voces inferiores se han sustituído por violas. Parece distinguirse ya la alternación de secciones vocales o períodos separados entre sí por interludios instrumentales, finalizados con un postludio de este género. Ya la repartición silábica comienza a flaquear, pero se debe quizá a que está el motete en italiano, y DUFAY, a pesar de su estancia en Roma, pudo no dominar bién este idioma: no es ya más la época en que el latín domina todos los aspectos. Sobre Dufay se habla más adelante con mayor detenimiento.

"Motete con varios textos", de Franco de Colonia. Disco Lumen 32.018.

Este motete, que pertenece netamente a la época del *Ars Antiqua*, se halla próximo a su terminación, pues que es de fines del siglo XIII. Es muy curioso: las voces superiores dejan oír una melodía fácil, casi como un discante, sobre el canto litúrgico, severo, de los bajos, en un estilo que procede del *Organum purum*, pero mucho más evolucionado, con gran anchura en la frase y en la invención melódica. Hay tres planos diferentes: el canto llano gregoriano (que no se ha podido averiguar a qué texto litúrgico pertenece), tocado por un órgano. Por encima se escucha el coro, que canta un Ave María: *Ave virgo mater clementiae*, y sobre esas dos voces se desarrolla con gran libertad el canto del *superius*, encomendado a un solista, que canta *Ave Gloriosa*, etc.

"Rota en canon". Disco nº 12, parte 1 de la *Columbia History of Music*. Es el famoso canon popular *Sumer is icumen in*, o "rota de Reading". Su melodía, de carácter popular, no escrita ya sobre modos eclesiásticos, celebra la aparición de la Primavera, diciendo que el cuco canta con voz fuerte (o le dice que cante: *Loud now sing*) mientras las notas que dicen estas palabras imitan el canto del pajarillo. Es bellísima composición que con toda su simplicidad tiene una grandiosidad ejemplar. Está cantado por los cantores ingleses de S. George.

Un canon castellano que se ha deslizado en un *Cancionero* de los siglos XV y XVI y que indudablemente es de fecha muy anterior (por su simplicidad) es el siguiente, a la octava o al unísono, que se encuentra en el *Cancionero de Palacio* (transcrito por Barbieri) con el nº 279. Diré de paso que, muy notables en su momento (1890), las transcripciones de Barbieri son, a la altura de hoy, sumamente dudosas en ciertos casos. La importancia de la colección pide con urgencia su revisión por especialistas autorizados.



Otros ejemplos más complicados se encuentran en los villancicos núms. 263 (a dos) y 278 (a tres), este último con *pes* y frases *canorizantes*.

CAPITULO III

Principio organizador de los estilos populares o profanos. Ornamentación y simbolismo. Música y danza populares. Tradición oral y escrita. Política en la tradición cultural. Fijación de tipos. La época feudal y el estilo románico. Nacimiento de una sociedad burguesa. El mercado. La corte castellana. Las villas nuevas. El juglar y el buhonero. Los goliardos o clérigos vagantes. Asentamiento del juglar en el siglo xiii. El menestral o ministril. Hermandades de ministriles. El caballero, aliado del menestral. Poesía cantada en lengua de Oc y en lengua de Oil. Su primera influencia en España. Orígenes monásticos de las formas trovadorescas. Principales temas de la poesía trovadoresca. Sus géneros y especies. Trovadores y troveros. La canción de gesta. Las canciones con estribillo. Plantos y serventesios. Cultura arábigo-andaluza y cultura románica. El zéjel arábigo-andaluz. Posibles orígenes y consecuencias. Estribillo, Mudanza y Vuelta. La vuelta de pie quebrado. La notación de los manuscritos y su interpretación. Los modos rítmicos en la poesía cantada trovadoresca.

A PESAR DE la gran variedad de razas y pueblos, la diversificación en los estilos decorativos populares y, con mayor razón, la de las artes más evolucionadas, sólo se acentúa cuando sus culturas respectivas van adquiriendo madurez. En los pueblos más apartados geográficamente las artes en su nacimiento presentan mayor número de semejanzas que de diferencias, porque responden a movimientos espirituales rudimentarios en su origen y, por lo tanto, de una extensión general exteriorizada en formas elementales, lo más regular, simétricas. Simetría en las artes plásticas, o sea en las artes del espacio, que corresponde a la repetición en las artes del tiempo. Lo que en la Música equivaldría al arte del alfarero, del decorador de superficies planas, vendría a ser la sucesión en ronda de giros elementales, cuya primera sugestión se presenta en el ritmo de los oficios. Si esa sucesión de ritmos que acompaña a una repetición de gestos se estiliza por medio de la simetría (repetición de los gestos trasladada al plano simétrico: los ejecutados por la mano derecha, a la mano izquierda; por el brazo o pierna derecha, al brazo o pierna izquierda, etc.) se obtiene una construcción, una forma. Esta sucesión "compuesta" de gestos y ritmos constituye la danza.

Es fácil aceptar la teoría que sitúa el origen de ciertas músicas populares en el ritmo de los trabajos corporales. En cuanto a la danza, la cuestión parece más complicada. Una danza como la descrita sería, por decirlo así,

una "danza pura", que no parece haberse presentado desde los orígenes; pero cualquier forma de danza está integrada por análogos elementos. Casi todos los ejemplos de danzas primitivas que nos ha legado la prehistoria parecen responder a un significado simbólico: tuvo, pues, que haber mediado un proceso de abstracción mediante el cual la euritmia del gesto plástico fué adquiriendo un sentido especial: mágico primero, después religioso. Tal sentido parece que haya provenido, no de la simetría del gesto, sino de otra fuente: de la imitación, de la pantomima. La mímica da sentido humano al gesto. La euritmia, en seguida, le da forma. La danza, pues, parece haberse derivado de la fusión de ambos elementos, y podemos reconocerlo así a través de todas las danzas que recoge la historia hasta el día de la fecha.

Ningún documento escrito conserva, en cambio, rastro de la música popular que los acompañaba, pero es posible hacer conjeturas que no parecen demasiado arriesgadas a la vista de los testimonios gráficos que nos conserva la Historia. Tales conjeturas, de todos modos, no pasan más allá de lo genérico. En la especie no tenemos ninguna certidumbre de "cómo" eran las canciones o las músicas utilizadas por el pueblo con fines ajenos a los ritos mágicos o litúrgicos. Los testimonios de su existencia dentro del ciclo de nuestra cultura son, en cambio, muy abundantes y, como se ha visto en capítulos anteriores, hay musicólogos que sospechan la existencia de huellas de canciones populares precristianas en alguno de los himnos de la primitiva Iglesia, mientras que se ha explicado la colaboración del pueblo en otros casos de música litúrgica según se ha visto. Pero cuando el "clero regular" que mantenía encendida en los claustros de los monasterios la llama de la cultura letrada pasó de la enseñanza oral, que era tradicional en la música, a la enseñanza escrita, tras de largos tanteos y difíciles experiencias, todos los documentos se refirieron a la música "de cultura", que fué, sin excepción, la música eclesiástica; porque, a diferencia de los pueblos orientales, los europeos del Medievo carecían, en las altas épocas, de una música "de cultura" profana, pese a las reminiscencias culturales en el folklore.

La "letra" era, por definición, lo no popular; popular e iletrado eran sinónimos. Cuando se comenzó a dotar de signos ekfonéticos (como se denominaban en la notación bizantina) a la letra de los manuscritos, éstos eran, sin excepción, los de las prácticas eclesiásticas, los libros sagrados. A más de esas razones, había otra sumamente importante: el deseo "político" de fijar un modo de ejecución en el canto litúrgico, ya que tras de la llamada reforma gregoriana, que aspiraba a semejante universalidad, los pueblos del norte adonde se llevaba la enseñanza del rito romano tendían a modificarlo según características de su idiosincrasia nacional, de raza, etc., pese a las enseñanzas de las escuelas, de las *scholae*, fundadas o reorganizadas por San

Gregorio con el fin de mantener con exactitud lo que su política religiosa consideraba rigurosamente ortodoxo. La enseñanza oral demostraba ser insuficiente y comenzó a auxiliarse con signos cuya interpretación era fácil en un principio porque los hábitos de ejecución estaban muy frescos.* En cambio, poco importaba que la canción profana, la canción del pueblo, se modificase con el cambio de clima o a través del tiempo. Nadie podía interesarse en un tipo de música que caía fuera del ámbito de lo cultural. Lo que ha perdurado se debe, bien a la capacidad de conservación del pueblo, bien a las filtraciones de lo popular en el terreno de la cultura. En este caso, nuestro conocimiento no puede aspirar a nada más categórico que la conjetura; en aquel otro, apenas puede decirse que hayan llegado hasta nosotros tipos puros. Los restos fosilizados son, asimismo, materia de investigación. Si se les aplica el método moderno de comparación con las costumbres de los pueblos salvajes —"primitivos", según cierta terminología— nos habremos remontado demasiado lejos, porque los residuos apreciables de la canción popular pertenecen ya al ciclo de la cultura moderna, de la música posterior a los primeros siglos cristianos en los casos de mayor antigüedad discernible, salvo casos raros, en los cuales es posible presumir una antigüedad oriental.

En estas épocas tan remotas la viveza de la canción popular era ya lo suficientemente grande como para preocupar a los directores espirituales de la humanidad. Desde el siglo VI el obispo Gregorio, enviado por Roma para la evangelización de Inglaterra, se queja de que sus feligreses no comprenden nada de la importación romana y prefieren sus usos rústicos. Autores de esa época y posteriores presentan numerosos testimonios en los que se ve a los eclesiásticos luchar contra cánticos y danzas profanas que de la plaza pública llegan a penetrar en el sacro recinto del templo. Es comprensible que entre la música eclesiástica y la música profana (tan elementales como fuesen sus manifestaciones frente a la alta cultura que supone la otra) el pueblo prefiriese la música rústica para sus diversiones. Al llevar su propio peculio al acervo eclesiástico, el pueblo seguía un movimiento cultural, esto es, impuesto por motivos exteriores, mientras que al gozarse con sus músicas y danzas seguía un impulso natural, de dentro afuera. Si el pueblo acepta influencias formales que proceden de la Iglesia es por razón del prestigio de éstas, en primer término; en seguida, porque eran las únicas formas culturales que entonces existían: las que llevaba en sí la música popular estaban aún como larvadas, encogidas, como en estado de potencia.

* Los primeros neumas quizá daten del siglo VI. El P. SUÑOL, en su *Paleografía Gregoriana*, p. 34, menciona un documento inglés del año 747, que parece dar a entender que el Cabildo de Glasgow había recibido instrucciones escritas de Roma sobre el método de canto y otros detalles de la música litúrgica.

Solamente cuando la vida popular, la de la villa y el burgo, comenzó a estructurarse, es cuando esa potencialidad de las formas implícitas en la música profana se desarrolla en un movimiento rápidamente evolucionado, y en términos de tan grande importancia que van a constituir, apenas iniciado el segundo milenio, un arte digno de ser puesto en parangón con el propio arte de la Iglesia.

Frente a la gran organización social que supone la Iglesia, la vida civil se ordena en esta época bajo unos sistemas de fuerza capaces de equilibrar a los de aquélla. La Iglesia lanza sus monasterios y conventos *(monasterium* y *conventus)* como verdaderos ejércitos que se recogen tras los muros de sus edificios. El movimiento monástico culmina en los siglos x y xi, tras de la aspiración de la Iglesia romana a imponerse en el mundo. El estilo musical que acompaña al impulso dominador es el llamado "gregoriano" o romano, en lucha con el milanés, en donde las influencias orientales se conservan con mayor viveza, sin que esto quiera decir que no las tuviese el romano, y con el galicano, lleno de influencias septentrionales, y con el visigodo o mozárabe. El estilo arquitectural correspondiente es el románico. La Orden de Cluny, fundada en el año 909 por Guillermo el Piadoso y el abate Bernon, alcanzó pronto la cifra de 3,000 fundaciones, esparcidas desde los países escandinavos a Portugal. Ella es la que impone en el mediodía de Francia y en España el rito gregoriano y el estilo románico, sembrados por todo lo largo del camino que los peregrinos de Santiago llevan desde Limoges hasta Compostela. La otra orden rival, la del Cister, fundada por Roberto de Molesme en 1098, alcanza su mayor desarrollo con San Bernardo, en el siglo xii.

Las luchas entre los nobles que siguieron a la división del imperio carolingio y que determinan el auge del feudalismo, cuajan en una forma de vida cuyo núcleo es el *donjon* (dunio) (la torre del homenaje, en nuestros castillos), donde reside el señor feudal, alrededor del cual se extienden el patio o corte y las demás dependencias del castillo, donde viven y trabajan los siervos y descansan los hombres de armas. El castillo y sus dependencias no militares equivalen al monasterio y sus dependencias no eclesiásticas: ambas instituciones son la forma de vida social en la Edad Media, esencialmente en Francia. El *donjon* era primitivamente de madera, como los monasterios de la época románica. Para defenderlo de los ataques del señor feudal vecino se comienza a rodearlo de un cinturón de piedra o *chemise*, (en 920, al pie del castillo de Coucy),[1] en los albores del siglo x. El arte de la arquitectura medieval conoce de nuevo la construcción en piedra. Las crecientes invasiones sajonas y normandas, y la acritud de las luchas, obligan a poner a cubierto de incendios el castillo señorial y las iglesias románicas. Al levantar sus fortalezas, el feudalismo enseña a los eclesiásticos a construir

sus templos, que en los primeros tiempos del románico parecen, en efecto, fortalezas sagradas, recias moles de piedra, cuya solidez tiene además una razón específica: la adopción de la bóveda redonda, que sustituye al techo plano de la antigua basílica romano-judaica.

Los templos románicos en piedra comienzan a surgir en el siglo XI y están construídos al principio por obreros eclesiásticos, los cuales no se mostraron refractarios a las aportaciones decorativas de los invasores septentrionales, innovaciones que van desterrando las tradiciones greco-romanas en la decoración plástica, de un modo análogo a lo que en el curso del tiempo había de ocurrir en la música litúrgica con las filtraciones populares.

Por crecimiento natural, la población que depende del castillo o del monasterio tiende a escapar de sus recintos respectivos, sin perder por eso su estrecha dependencia del señor o del abad, y con ello el derecho de acogerse en el recinto amurallado en caso de peligro. En la paz, una organización se instala en medio del camino que va del monasterio al castillo: es el mercado, origen de nuevas villas que tienen derecho a usar este nombre cuando, a su vez, están rodeadas por una cintura amurallada. Las villas nuevas surgen con prodigalidad en la época de los Capetos, y el núcleo germinativo en ellas es la plaza, término que conservará su sentido de mercado conforme el patio del castillo, la *cour* o corte, conservará el sentido señorial de sociedad aristocrática. En cuanto al conglomerado monástico de su núcleo social seguirá consistiendo en la *schola,* guardadora y cultivadora de la letra.

Las villas nuevas, así denominadas con frecuencia en Francia (Villeneuve, Neufville, o bien por su situación: Beaumont, Belleville, o por el nombre de su fundador: Abbéville) y en España (Villanueva del Arzobispo, Villanueva del Campillo, Villanueva del Camino) o las "villas libres" en Alemania (Friburg am Brisgau, Friburg am Schwerige) se multiplican entre los siglos XII, XIII y XIV. Por ellas circula un ser curioso a quien difícilmente se puede llamar artista, porque apenas es un creador, pero al que no es justo privar de esa categoría porque él es quien conserva celosamente un tipo de arte en constante decaimiento, desde trasantaño, aunque vivo siempre gracias a su empeñada constancia. Es el juglar,[2] que mantiene desde los últimos tiempos latinos el arte civil, el arte del pueblo llano musical y literario. El juglar es quien va a servir de lazo de unión entre el castillo, la villa y el monasterio por lo que se refiere al texto y a la música de las danzas o de las canciones que, en su boca, tienen multitud de aspectos y de intenciones.* Con el juglar (de *joculatoris*), histrión, mimo o ministril según

* *Vid.* como ejemplo curioso la miniatura que ofrece H. BESSELER en su "Musik des Mittelalters" *(H. der M. W.,* de E. BUECKEN, p. 91), perteneciente a un canon de los Evangelios de la Gran Cartuja de Grenoble, del siglo XIII, donde al lado de juglares de instrumentos se encuentra un volatinero dando sus volteretas.

los tiempos,[3] hay otro pequeño trashumante: el buhonero que, su pacotilla al hombro, va ofreciendo sus mercancías en las que hay frecuentemente cosas ricas procedentes de tierras de Oriente, espuma de la resaca que traen las Cruzadas. Los mercados semanales se ven favorecidos por estas gentes curiosas, única distracción de la aburrida vida castellana, y con ellos crece el gusto por músicas y canciones, por una parte; y, por otra, el de procurarse lindos objetos, a veces inútiles, pero ya un lujo, esto es, un placer del espíritu. El arte industrial (tan exquisito en aquellos siglos de la Baja Edad Media) es, desde luego, un arte y aun un vehículo de cultura. La edad de oro del buhonero[4] es el siglo XI; con los Capetos la producción industrial aumenta; el mercader ambulante tiende a establecerse, y sin dejar de existir nunca como tal, va siendo poco a poco absorbido, como los juglares, por la estabilidad creciente de la sociedad.

Entre los juglares que no eran simplemente prestidigitadores, volatineros o amaestradores de animales había algunos que recogían en su profesión bufa la viejísima herencia de los mimos y farsantes de clásico abolengo que ellos supieron mantener viva en los tan largos siglos medievales, como los zaharrones y los remedadores, cazurros y truhanes. La pintoresca organización de la Iglesia en esta parte de la Edad Media permitía, bien que con el enconado enojo de los presbíteros, que esas gentes livianas penetrasen en su seno con sus músicas, cánticos, instrumentos y danzas. Pero en reciprocidad la Iglesia enviaba a la calle a unos tonsurados de menor cuantía* que, quizá por razón del contacto con los juglares propiamente dichos, se ajuglaraban, tomaban de ellos sus malas mañas y... las traducían al latín. Porque por vagabundos que fuesen, por desvergonzados a las veces, eran, a lo menos, gentes que sabían tres cosas: latín, arte de poesía y de música, tres cosas que procedían de la Iglesia y que ellos arrastraban por las plazas públicas y los hosteles de los caminos. Eran los *clerici vagantes* o *goliardi*, clérigos mendicantes que remediaban su impecunia solicitando limosna en pago de sus gracias impregnadas de incienso y que, en otros casos, pagaban los pocos y malos estudios que hacían donde podían, hasta que al organizarse las Universidades en el siglo XIII dejaron de estudiar a salto de mata, recogiéndose en los claustros escolares donde nunca dejaron de ejercitar su grueso espíritu facético.

Los clérigos goliardos no fueron unos simples bufones como sus colegas

Sobre la historia del juglar y sus antecedentes se habla detenidamente en el cap. II de la IV parte.

* "Clerici ribaldi maxime qui dicunt de familiae Goliae", mandados rapar en el siglo X por el obispo de Sens, para que no se les viese la tonsura" (MENÉNDEZ PIDAL: *Op. cit.*, p. 38). Puede verse a uno de ellos, Hugo Brunenc por nombre, "clérigo ajuglarado que estuvo en la corte de Alfonso II", en esta obra de MENÉNDEZ PIDAL, p. 154.

los *fous* con los que andaban estrechamente mezclados, de manera que algunas *folies* que requerían cierta instrucción en su imitación burlesca de los usos clericales eran hechura de los goliardos más que de los *fous*.[5] Unos y otros andaban unidos en "hermandades" o "cofradías" como el sentido de apoyo social del tiempo lo requería. Si los *fous* se acogían a alguna *mère Folle* como patrona, los goliardos veneraban la alta figura de un cierto Obispo Golias que no fué, probablemente, sino otra invención más. Lo que importa en estos clérigos vagantes es que llevaban a las gentes profanas una derivación literaria y musical directamente basada en las prácticas eclesiásticas. Ellos sabían muy bien cantar los distintos géneros de música sagrada,* a veces contrahaciéndolos en farsas innobles que justamente indignaban a los religiosos. Conocían perfectamente la técnica de tropar melismas rituales y en efecto solían troparlos deslizando en su latín todo género de irreverencias, en unos casos, mientras que en otros daban al pueblo piadoso modelos a seguir de poesía cantada que tuvo gran repercusión sobre todo en Italia;[6] tropos y prosas que formaron una colección de extraordinario valor por cuanto muestra la fusión entre el espíritu popular y la letra monástica, intercambio de donde salieron aspectos muy importantes de la música de la Edad Media (en primer término, el arte poético-musical de los trovadores y troveros) y que en participación singular colaboró en la formación de lo que se ha entendido después como "acervo popular" y aun "folklore", mezclado con otros residuos de las culturas desaparecidas. Esa colección a que aludo es la famosa *Carmina Burana*, formada hacia 1225 en el monasterio de Benediktbeuern y hoy conservada en Munich.[7]

Los clérigos goliardos nacieron, según se admite corrientemente, en la corte de Carlomagno, con lo que en su origen estarían fuertemente influídos por las tradiciones de gestas heroicas de los *scop* o *scopas* germánicos. Se esparcieron en la segunda mitad del siglo x, en tiempos de los emperadores Otto el grande y sus hijos y alcanzaron su apogeo con Federico Barbarossa en el siglo xii. Su conocimiento de las tradiciones poéticas, de los cánticos eclesiásticos y sobre todo del latín que los unía entre sí, pese a procedencias tan diversas como las de germanos, franceses e ingleses, les daba una superioridad notoria sobre el vulgo ignaro, a cuyo nivel se ponían aquéllos rebajando

* *Vid.* en A. SCHERING: *Op. cit.*, nº 18, un motete a tres voces de procedencia goliardesca ("Goliardenlied"). La voz superior celebra en francés la primavera y el canto del malvís; la central es una sátira clerical, en latín, y el tenor es un Kyrie, quizá sustituído o doblado por un instrumento. Al arte goliardo-juglaresco pueden asimilarse los dos trozos insertos a seguida en la obra mencionada de Schering: un motete a tres voces (la tercera instrumental) con una introducción para instrumentos, y el famoso motete *In seculum viellatoris*, que debe entenderse: el motete "In seculum", para violeros. Las tres obras pertenecen al siglo xiii.

su inspiración hasta el arroyo, pero incitándola con el jarro de buen vino y la proximidad de las buenas mozas a las que sabían ensalzar con nombres de un clasicismo que las ufanaba.

Todos estos aspectos se encuentran, efectivamente, en la especie de goliardo (bien que fuese un clérigo de notoria categoría) que fué nuestro Arcipreste de Hita, quien hizo cantigas, desgraciadamente perdidas en su mayoría, para los "escolares que andan nocherniegos". En España, al parecer, no se conocieron los goliardos, a lo menos por este nombre, pero la cosa sí debió de ser conocida, pues que ciertas prohibiciones de las leyes de Alfonso el Sabio, tales como los famosos "juegos de escarnio" les vienen al dedo y pues que el Arcipreste muestra su herencia puntual tiempo después de que los goliardos desapareciesen de aquellos países mencionados. El profesor francés Felix Lecoy que ha estudiado "la inspiración goliardesca" en el Arcipreste* hace ver que a lo menos poéticamente ha perdurado por mucho tiempo en España, pues que las glosas y parodias más o menos irreverentes de los textos sagrados se prolongan en nuestro país hasta los tiempos de Lope de Vega y aun de Quevedo. Todavía en el siglo XVIII aparecieron parodias de los Mandamientos dedicadas al después rey a quien causa sonrojo nombrar, a Fernando VII.

Un concilio celebrado en Tréveris en 1227[8] prohibe taxativamente las glosas goliardescas de los *Aleluya, Sanctus* y *Agnus Dei.* Por esa época, hacia 1225, la organización estable de los Universidades absorbe a los clérigos vagantes. Además de lo que queda apuntado respecto al influjo que su poesía y música ejercen sobre la inspiración popular, los goliardos merecen vivamente nuestra gratitud porque son ellos quienes llevan la primera notación musical (en campo abierto) a trozos de poesía profana, como en algunas odas de Horacio y fragmentos de Virgilio y Estacio, en manuscritos que datan del siglo IX. **. Con las *Carmina Burana* (hacia 1225) que tienen algunos trozos en notación neumática sin líneas, hay otros manuscritos en Suiza, Italia e Inglaterra, de los cuales el más importante es el de Cambridge, donde los neumas se colocan sobre versos latinos de una lascivia digna de mejores tiempos. Con singular desaprensión la oda *O admirabile Veneris ydolum* se codea en el manuscrito de Montecassino con un canto de peregrinos en

* Se encuentra en las *Cantigas de Alfonso el Sabio* (316):

Un crérigo trobador
que sas cantigas fazia
d'escarno mais ca d'amor.

Sobre el estudio del prof. LECOY, *vid.* la nota correspondiente en el capítulo anterior. Menciones españolas referentes a los goliardos o a este vocablo en sentido peyorativo se encuentran en MENÉNDEZ PIDAL: *Op. cit.*, pp. 38-39, así como las decretales en prohibición de sus usos líricos o simplemente tabernarios.

** Sobre estos primeros manuscritos, *vid.* Th. GÉROLD: *Op. cit.*, cap. x.

honor de Roma; mas es el tiempo en que se transforma el sentido de la piedad popular[9] y los *laudesi* y *frati minori* vendrán a sustituir, todo piedad y fina poesía, a aquellos cleriguillos no por inverecundos menos simpáticos.

Es digno de mencionarse el hecho de que este siglo XIII, en el que se disuelven o transforman los "clerici vagantes", sea un siglo de descanso para los juglares. De descanso y, si puede decirse, de un ascenso a la estimación social. Hasta entonces, la sociedad, por lo menos la que puede llamarse la "alta sociedad" los desprecia, la Iglesia los persigue, la Justicia los despoja (cuando tienen algo, por lo menos derecho a poseer y a testar), la policía de las villas los expulsa: es la suerte de los gitanos, que, como ellos, tienen una terca raíz bien metida hasta la entraña de lo social, en donde viven como parásitos. Lo que les salva es su insignificancia, su pequeñez, inofensiva si no enteramente respetuosa. Gracias a ella logran escapar el histrión y el juglar a cuantas calamidades acechan a la sociedad medieval, de tal manera que aunque eclesiásticos y curiales les abrumen de prohibiciones, ellos saben que cuentan con la simpatía del pueblo llano, a quien divierten en la variedad de sus habilidades conservadas por sus semejantes a través de una docena de siglos, mientras que lo ilustran y admiran cuando el juglar recita canciones heroicas en las que el pueblo siente revivir los esforzados paladines guerreros, o lo conmueve cuando canta tristes historias de enamorados y escenas edificantes de la ingenua piedad que nunca faltó a los pobres líricos deambulantes.

Su repertorio era ya varias veces centenario. Su invención es pequeña y gracias a eso las tradiciones literales y las fórmulas con que se cantan logran perdurar en su memoria con toda la exactitud posible en tales circunstancias. El juglar es quien se construye los instrumentos musicales con que se acompaña a las veces o con los que hace danzar a la plebe, reproduciéndolos con pequeñas variantes (que constituyen toda la historia de la técnica instrumental) de los modelos más viejos cuyo nombre él conoce bien, aunque las gentes rurales o villanas los embrollen y confundan, máxime si hay cambio de lenguaje.[10]

Cuando la clase se eleva de categoría en el menestral o ministril,* se

* Menestral o ministril procede de *ministerium*, trabajo para ayudar a algo, lo que da "ministro" como servidor (ministrator, el ayudante, el sirviente que cumple trabajos por delegación, sobre todo aquellos en que se reparte algo, por ejemplo, el que da de comer a los animales, de donde "administrar", "administrador". "Menestra" es la ración que se administra o distribuye a los soldados y presidiarios). Así también "ministratorius" "ministratoria", lo referente al servicio de la mesa. Ministro del Señor es el sacerdote, que "administra" los sacramentos. Por lo tanto, "menestral" y "ministril" es el músico a soldada, que trabaja no por su propia inspiración, sino subalternamente. "El cantor y músico de las cortes señoriales en Francia, siendo un oficial adscrito al servicio de su señor, como los demás servidores o ministrantes de la casa, prefirió desde fines del siglo XII llamarse *menestrel*, como sus demás compañeros domésticos, desechando el nom-

fundan gremios para defenderse de los intrusos extranjeros (en el siglo XIII. La Hermandad de San Nicolás, en Viena, se fundó en 1288). La profesión se reunía en una calle determinada de París (según era costumbre), y los últimos años de ese siglo escucharon el rumor de laúdes, arpas, violas y gigas en la *rue des Jugléors,* donde los propios eclesiásticos iban a buscarlos para que tocasen en el coro de sus templos, y los señores para amenizar las danzas en sus salones. Poco después los magnates que antes los despreciaban los tomaron bajo su protección una vez "establecidos"; pero desde mucho antes, desde el siglo XI en que florece la poesía caballeresca, el caballero poeta vió en el ministril (cualquiera que fuere su denominación) su mejor aliado, como una especie de escudero lírico que sigue al trovador cual una sombra y a quien acompaña con sus instrumentos mientras él canta, o bien canta por él si el caballero, demasiado endurecido por la profesión militar, necesita de un intérprete que revele sus delicadezas poéticas, su corazón sensible que late bajo las férreas armaduras. El ministril es también quien pone por escrito, en cuanto sabe, las creaciones en lengua de Oc del señor trovador provenzal, o en lengua de Oil del señor trovero del norte de Francia; no siempre de un modo perfecto ni tan a punto con la sabiduría monástica del día, a la cual sigue, evidentemente, con retraso.

Esta alianza del caballero trovador con juglares y ministriles (compárese con la del caballero poeta y guerrillero del Africa Central y su "sufa" o escudero-ministril en Frobenius: *El Decameron Negro,* Madrid, 1928) mantiene a aquél en contacto con el espíritu popular, y si éstos ganan en refinamiento, en perfección de oficio (que a veces rivaliza con la del trovador, de manera que el ministril lo es a veces, es decir, cuando canta sus propias invenciones, o "composiciones", como calificadamente las llama)[11] y en el manejo de una técnica derivada del monasterio, propia a la versificación latina en las formas menores de las que se ha hecho mención, los caballeros, por su parte, mantendrán alerta su imaginación, abrevada en fuentes populares, las cuales les comunican esa frescura que sus composiciones poéticas conservan, y aun las músicas que, con mayor o menor discrepancia erudita, ha sido posible reconstruir, encontrándose en ellas un entronque, susceptible de ser datado, de

bre viejo y vulgar de *jongleur;* y el nuevo nombre se extendió luego a todos los juglares, pero en España se adoptó bajo la forma dominante "ministril" para designar el músico de las casas señoriales o de las fiestas más solemnes, y después para designar también el mismo instrumento que ese músico tocaba." (MENÉNDEZ PIDAL: *Poesía juglaresca,* p. 22, basándose en PÍO RAJNA, GAUTIER y FARAL.) Se ve, pues, que la razón del cambio de nombre fué la mayor seguridad social del ministril respecto de la condición precaria del juglar.

Ministro y ministril son todavía sinónimos en D. Pedro Antonio DE ALARCÓN *(El sombrero de tres picos,* 1874).

canciones populares hoy vivas en la región donde los trovadores provenzales ejercieron su arte y otras cercanas.[12]

Cualquiera que sea la herencia que la canción popular de los más viejos tiempos dejase como reliquias en la música de los juglares, el arte profano de la segunda mitad de la Edad Media se produce en la nueva conciencia gestada en la villa, en íntimo contacto con la vida del castillo. Mas los señores feudales sostenían estrecha relación con los monasterios, a los que ayudaban económicamente con su propio peculio, y cuando el estímulo poético se incitó en ellos conforme crecía en perfección la lengua nacional y sentían la necesidad de ella para practicar su culto al amor cortesano, al culto de la dama de sus pensamientos más que de sus deseos (porque estos deseos se hicieron en el amor caballeresco un tema literario mejor que un sentimiento real) los caballeros acudían allí, en ocasiones, a fin de recibir instrucción letrada y musical[13] (aunque no en lo referente a la práctica de los instrumentos, sino más bien por lo que atañe a la puesta en música de sus poesías, según la tradición eclesiástica culminada en las formas antedichas), con lo que si traía más refinada hechura a sus versos solía desviar a éstos de su función, que consistía en halagar a las bellas cortesanas, para dedicarlos en loor de Nuestra Señora, tópico general en la poesía musicada de los siglos iniciales del segundo milenio.

Las canciones en lengua de *oc* y en lengua de *oil (uil, oui* en el francés del norte) se multiplicaron extraordinariamente desde el amanecer del arte de los trovadores en los últimos años del siglo XI, el momento de mayor resplandor en la vida caballeresca.* Pero salvo algún caso aislado de clérigo

* La bibliografía sobre los trovadores del sur y troveros del norte de Francia es muy extensa y asume en los musicólogos más recientes puntos de vista de tanta novedad como interés. Mencionaremos aquí solamente las obras de más fácil acceso, según hemos indicado anteriormente, y que pueden encontrarse en el comercio o en las bibliotecas hispanoamericanas.

El libro clásico en este aspecto es, como en cuanto se refiere al arte musical medieval, el de Charles Henry de COUSSEMAKER, compositor y musicólogo francés eminentísimo de mediados del siglo último (1805-1876), época en la cual este género de estudios apenas hacía sino iniciarse. (Un estudio crítico sobre los trabajos de Coussemaker apareció en 1870 escrito por A. DESPLANQUE: *Etude sur les travaux d'histoire et d'archeologie de M. E. de C.)* Hemos mencionado reiteradamente su *Histoire de l'Harmonie au Moyen Age* (París, 1852). Los capítulos de su segunda parte están dedicados a la música ritmada y mensurada desde los primeros cantos populares del siglo VII hasta el XIII.

Dos obras constantemente consultadas y que se encuentran en todas partes son las de Pierre AUBRY, *Trouvères et Troubadours* (París, 1909, edición inglesa, corregida, 1914) y Jean BECK, *La Musique des Troubadours* (París, 1910), ambos volúmenes con bibliografía. Esos autores han escrito además importantes monografías sobre la materia.

Los estudios de Friedrich LUDWIG en el *Handbuch der Musikgeschichte*, de Guido ADLER (2ª edición, 1929), y de Heinrich BESSELER, en el *Handbuch der Musikwissenschaft*

que lamenta el desdén de sus correligionarios para la música profana (J. WOLF: *Op. cit.*, p. 45) la clase clerical desdeñaba esta producción tan impregnada de perfumes paganos y sólo se dignó recoger algunas muestras de ella cuando se formulaba en cánticos a la gloria de Dios, de la Virgen o de determinados santos. Se considera que el auge de la época trovadoresca en los países de lengua de oc se mueve entre fines del siglo XI y todo el siglo XII.* Su mayor

Postdam, 1937), de Ernst BUECKEN, son fundamentales. Los más recientes de Friedrich GENNRICH (principalmente: *Grundriss einer Formenlehre des mitelalterlichen Liedes*, 1932) han traído nuevas maneras de considerar el arte de la monodía trovadoresca, especialmente por lo que se refiere a su procedencia monástica. Otras obras de gran importancia son:

ANGLÉS, H., *La Música a Catalunya fins al segle xiii* (Barcelona, 1935), *Les Melodies del trobador Guiraut Riquier* (Barcelona, 1926); AUBRY, P., *L'oeuvre mélodique des Troubadours et des Trouvères* (París, 1907), *Refrains et rondeaux du xiii siècle* (París, 1909); BALAGUER, Victor, *Los trovadores*, 5 vols., principalmente biográficos, Barcelona, 1882; BECK, Jean, *Die Melodien des Troubadours*, 1908; COMBARIEU, J., *Histoire de la Musique*, vol. I, París, 1913; CHABANEAU, C., *Les Biographies des troubadours en langue provençale*, 1885; DENT, E. J., "Social aspects of Music in the Middle Ages", en el volumen de introducción a la *Oxford History of Music*, 1929; EMMANUEL, M., *Histoire de la Langue Musicale*, París, 1928; *Encyclopaedia Britannica*, artículo sobre los trovadores; FARAL, Ed., *Les jongleurs en France au Moyen Age*, París, 1910; GASTOUÉ, A., *Les primitifs de la musique française*, París, 1922; GÉROLD, Th., "Monodie et Lied", *Encyclopedie du Conservatoire de Paris*, II parte, vol. V, *Histoire de la Musique au Moyen Age*, París, 1936; GROVE, G., *Dictionary of Music and Musicians* (3ª edición, Nueva York, 1937); MENÉNDEZ PIDAL, R., *Poesía juglaresca y juglares*, Madrid, 1924 (incluye a trovadores calificados); MILÁ Y FONTANALS, *Los trovadores en España* (Obras completas, vol. II); MOSER, H. J., *Stantipes und Ductia*, 1920; NEF, Karl, *Gesang und Instrumentenspiel bei den Troubadours*, 1930; RESTORI, A., *Per la storia musicale dei Trovatori provenzali*, Turín, 1895-6; RIEMANN, H., *Handbuch der Musikgeschichte*, 1913-23; SACHS, Curt, *World History of the Dance*, Nueva York, 1937; SPANKE, H., *Das öftere Auftreten von Strophenformen und Melodien in der altfranzösischen Lyrik*, 1928; WOLF, Johannes, *Handbuch der Notationskunde*, 1913-19, *Die Tänze des Mittelalters*, 1918.

* Se han hecho diferentes suposiciones acerca del origen del vocablo *trovador*, en provenzal *trobaire*, acusativo *trobador* y en el francés del norte *troverre* o *troveor*. (En castellano dominó la *b* meridional entrado el siglo XV; más tarde vino a sustituirla la *v* del norte.) La etimología más fácil es la que atribuye a la voz su origen en el verbo *trouver*, encontrar, en el sentido de que fuesen poetas que encontrasen rimas. Así dice un poeta del siglo XV (TAPIA):

la canción que vos glosastes
no digo que la trobastes
mas que hezistes la glosa

(FOULCHÉ DELBOSC: *Canc. cast. del siglo xv*, Madrid, 1915, vol. II, p. 458.) A una obra de propia invención se la llama, por otra parte, *compusición* (*id.*, p. 403).

En esa época *trobar* es ya la actividad poético-musical en general. El mismo poeta dice a seguida: *Por vos el dulçe trobar | en mi mano titubea*, que no es tocar música

florecimiento continuó hasta mediados del siglo XIII, mientras que cuarenta años más tarde, o sea dos siglos después de sus manifestaciones más tempranas, los trovadores desaparecieron de las cortes provenzales duramente combatidos, como alguno de estos señores de Tolosa, Béziers, Carcasona o Albi, por los católicos del norte de Francia que apoyados por el Rey emprendieron una cruzada contra los Albigenses entre quienes estaban muy difundidas las ideas "cátaras", herejía que la Iglesia combatió sañudamente,* al paso que el Rey se anexionaba a la corona de Francia aquellos pequeños estaditos feudales, muy líricos pero muy molestos con sus eternas rencillas e inextinguibles rencores. La influencia trovadoresca estuvo ya presente en España,

solamente, pues esto es *el dulce tañer* (GÓMEZ MANRIQUE: *Id.*, p. 105), sino cantar juntamente con poesía de nueva creación:

Fablen poetas de aquí en adelante,
los trobadores que estaban callando
abrán sus bocas e canten, loando
las altas proezas del gentil infante.

(VILLASANDINO: *Id.*, p. 314.)

La idea de que *trobar* sea lo mismo que *encontrar*, está ya explícitamente descrita por Juan DEL ENCINA en su *Arte de Poesía Castellana* (1496), que atribuye al término una procedencia italiana: "y si queremos arguyr de la etimologia del vocablo si bien miramos: trobar vocablo ytaliano es que no quiere dezir otra cosa trobar en lengua ytaliana: sino hallar, pues que cosa es trobar en nuestra lengua sino hallar sentencias e consonantes e pies de cierta medida adonde las incluyr e encerrar? Assi que concluyamos luego: el trobar auer cobrado sus fuerças en ytalia e de alli esparzido las por nuestra españa adonde creo que ya florecen mas que en ninguna parte." (Cap. I.)

Otra versión moderna es que el término puede proceder de la vieja costumbre de *tropar* los textos litúrgicos, pero *trobar* no se encuentra entre las gentes de iglesia, y los *tropos* son muy anteriores a las *trovas*. Según HARTZFELD y DARMESTER, en su *Dictionnaire Général de la Langue Française*, es el verbo *trouver* el que procedería de *tropar*, pero no *trobaire*. La común aceptación de que *troubadour* y *trouvère* desciendan de *trouver*, se extendió a partir de 1762, tras de la *Vie des poètes provençaux*, de Jean de NOSTREDAME.

Independientemente de eso, merece recordarse que los *trobaires* fueron los sucesores en el Languedoc de los *pribairds*, o sea de los bardos druidas, sacerdotes y poetas. Muchas costumbres del tiempo de los druidas persistieron en esas tierras francesas del sur hasta la cruzada contra los Albigenses.

* Sobre la herejía cátara en Languedoc y Provenza y la cruzada contra los Albigenses (de Albi), *vid.* mi ensayo sobre "Parsifal in Romanic Lands", en el *Musical Quarterly*, Nueva York, enero de 1939.

El catarismo no fué un movimiento reducido sólo a Provenza (en donde se unía a reminiscencias duídicas). En Italia, por la misma época, tenía un carácter "protestante" contra los abusos papales. Sobre la herejía cátara en ese país y su posible influencia sobre el provenzal, así como sobre el anticlericalismo de las villas italianas en lucha contra Inocencio III por razones tanto religiosas como económicas, *vid.* Julien LUCHAIRE: *Les Sociétés Italiennes du XIII au XV siècle* (París, 1931).

desde los primeros tiempos de su florecimiento, al llegar a Galicia los poetas que acompañaron al Conde Enrique de Borgoña (cuñado de Alfonso VI), a fines del siglo XI (1095). Su hijo hace independiente en 1140 a la región gallega entre Miño y Duero y a lo que él da el nombre de Portugal. Aunque la poesía trovadoresca del sur de Francia hubiese entrado en España por Cataluña y Aragón, sus tipos y sentido de inspiración fueron adoptados independientemente de éstos, al parecer,* por gallegos y portugueses y hay ya ejemplos de un arte lírico gallego desde el Rey Sancho I en 1199. Los trovadores provenzales abundan en Aragón, en la corte de Alfonso II (1162-96), de Don Pedro (1196-1213); en la de León con Alfonso VII, el Emperador (1125-1157) y en Castilla con Alfonso VIII (1158-1214) y Fernando III (1217-1252); en las de Jaime I (1213-76) y Pedro III de Aragón (1276-85),[15] y sobre todo la poesía lírica en gallego, derivada de aquellas enseñanzas, alcanza su apogeo en Castilla con Alfonso el Sabio (1221, rey entre 1252-1284), su hijo Alfonso III rey de Portugal y el hijo de éste, nieto del rey sabio, Don Dinis, que fué el primer rey que sentó su corte al sur de la región gallego-portuguesa, en Lisboa (1261-1325). Su hijo Don Alfonso Sánchez (c. 1285-1329) fué asimismo un poeta notable, pero sus tiempos estaban ya lejos de aquellos en los que su padre Don Dionisio mantenía en su flamante corte a la flor y nata de la trovadoría. Así puede decir un "jogral" de León a la muerte de este rey poeta, que los trovadores de Portugal, Castilla y Aragón *nunca pois de sa morte trobaron* y los juglares nunca más recibieron presentes en moneda acuñada.**

Más tarde se hablará de las formas poéticas de este arte poético-musical en lengua gallega del que se sabe bastante por lo que a la letra se refiere y muy poco tocante a la música,[16] pero haré aquí, como sugestión al lector, una triple muestra de la forma poética gallega típica, la cossante,*** en la que se ha querido ver una influencia árabe (dos pareados y estribillo, en gallego *leixapren* **** —*leixa y pren*, toma y deja—, francés *laissez prendre*, para la

* Aubrey F. G. BELL: *The Oxford Book of Portuguese Verse* (1925), p. 4.

** MENÉNDEZ PIDAL incluye entre los juglares que abundaban en las cortes españolas a trovadores calificados, aunque de procedencia humilde y juglaresca. *Vid.* en todos sus detalles, *op. cit.*, parte II.

***
...yo baylar en lindo son
yo las danças e corsautes.

(RODRIGO DE COTA, s. XV), quizá cossantes bailadas.

**** *Vid.* MENÉNDEZ PIDAL: *Op. cit.*, p. 353 y *Cantar de Mio Cid*, p. 108. Así encontramos, más tarde:

Sin lay e sin deslay, syn cor, syn discor
syn doble manzobre sencillo o menor
syn encadenado dexar o prender...

(Alfonso ALVAREZ DE VILLASANDINO, s. XV.) Sobre *lay* y *discor*, *vid.* la nota más adelante.

danza, sin duda al tomar la mano de la pareja) y dos "prosas" semilitúrgicas, semiprofanas de Adam de Saint Victor (1177.) y de Jacopone de Todi (?) (1278?):

Salve Verbi sacra parens
Flos de spinis spiniscarens
Flos spineti gloria

Stabat Mater dolorosa
Sussa crussa tacrimosa
Ut perebat filius

O anei do meu amigo
Perdi-o so lo verde pino
E chor'eu, bela

Esta *cossante* de Portocarrero (s. XIII) como sus contemporáneos italianas muestra un arte combinatorio exquisito en lugar de la repetición constante de las "prosas", según se detallará a seguida.

La mayor parte de los trovadores célebres se formaron en el monasterio de San Marcial de Limoges (nuestro primer poeta conocido en "mester de clerecia": Gonzalo de Berceo, procedía del de San Millán de la Cogolla y Fray Lorenzo Segura, de Astorga, firmantes ambos de sendos manuscritos del *Libro de Alexandre**) y es fácil de notar en sus obras el contacto con la fuente religiosa, influencia que parece menos sensible en los poetas de lengua de oil, al norte del Loira, que fueron los troveros. Entre el arte de unos y otros no hay diferencia capital, sin embargo, a pesar de lo diferente del idioma y de pertenecer, unos y otros, a círculos culturales muy distintos.** El contacto entre ambas ramas poéticas debió de ocurrir[17] en la época de la cruzada de 1147 con ocasión del casamiento de las dos hijas de Leonor de Aquitania (cuyo padre y abuelo habian sido trovadores notables de la primera hora) con Enrique I de Champagne y Thibaud (Tibaldo) de Blois. A su influencia se debe, con un siglo de retraso, como ocurre en la arquitectura, la obra de los Minnesaenger alemanes o cantores del amor caballeresco alemán, simbo-

El "lexa-prende" en BERCEO *(M. de la V.)* es ya un artificio de versificación por el que se encadenan las coplas.

* El *Libro de Alexandre,* como el anónimo *Libro de Apolonio,* son del siglo XIII, sin que pueda asegurarse cuál de los dos se redactó primero. Más adelante se habla con detalle de ellos.

** *Nous sommes autorisés à conclure que le mouvement musical de l'époque des trouvères derive immediatement de la plus ancienne forme de la mélodie populaire française* (TIERSOT: *Histoire de la chanson propulaire en France,* París, 1889). Este punto de vista ha sido rectificado enteramente por los romanistas modernos, según se ha expuesto al lector, pero la afirmación de Tiersot vale por lo que se refiere al espíritu popular, es decir, de procedencia no eclesiástica, que se desliza en la inspiración trovadoresca; con mayor razón en el arte de la juglaría.

lizado en Frau Minne, la equivalente tudesca de la "dame" francesa cuya existencia en su país se demora hasta el siglo xv mediado.

Los dos grandes temas de la inspiración poética de la Edad Media periclitante puede definirse como Naturaleza-Amor y Lealtad-Heroísmo; aquél es el consuelo que se ofrece a la dura vida del invierno, sus días morosos y sus largas noches heladas; este otro es la consecuencia del ambiente social y del concepto militar de la caballería. Las viejas melodías conservadas por los juglares se adaptan bien a la nueva poesía local, que va a ser tratada en formas de gran primor e inteligencia.[18] Una primera clasificación de ellas es la que las agrupa por el sentido de sus textos, muy abundantes tanto para el caso de los trovadores (unas 2,600 canciones con 259 melodías) como para los troveros (unas 4,000 canciones con 1,400 melodías aproximadamente) en manuscritos que se conservan en Francia, Inglaterra, Italia y Alemania;[19] mas, a grandes trazos, puede considerarse una primera época netamente señorial cuyo arte es rebuscado, agudo en la expresión a veces intelectualizada en extremo y de un juego estructural lleno de complicaciones tanto en Provenza como en Galicia o en Italia, mientras que a partir del segundo tercio del siglo XIII, cuando los señores no son ya los únicos que cultivan el arte de trovar, la nueva burguesía de las villas comerciales del norte de Francia, Flandes, la Picardía, el Artois, comienza a sentir afanes artísticos, y organiza concursos literarios a los que concurren muchos poetas de extracción llana. Sobreviene entonces una nueva época más sencilla en su técnica que la anterior, cuyos géneros se mantienen íntegros, aunque más simplificados, si bien con mayor gracia y espontaneidad, en unas melodías[20] que no corresponden musicalmente a tipos fijos de poesía, sino que dos o más de éstos, aun muy diferentes en sus respectivos caracteres, llevan melodías muy semejantes entre sí,* con transmigraciones frecuentes de melodías religiosas a otros textos de intención política o a una canción amatoria u otra poesía moralista.

En la variedad de especies que presenta el arte trovadoresco se distinguen las siguientes: primeramente la *cansó*, que se llamó primero y simplemente *vers* y que es la canción amatoria más calificada, en contraposición con el *serventesio (serventés)* que es una especie de sátira política. El género de las canciones de historia o "canciones con personajes" (como puede decirse "paisaje con figuras") tiene un carácter narrativo, a veces con un sentido

* A veces se trataba de simples plagios o latrocinios que los juglares lamentaban agriamente. *Vid.* A. JEANROY: "Note sur la musique des chansons", en PETIT DE JULLEVILLE: *Hist. de la Langue et de la Litt. Française*, vol. I, *Moyen Age*, p. 398.

dramático, y se entronca con las poesías épicas de los siglos IX, X y XI que, como la *Chanson de Roland* se componían de una sucesión de *laisses,* o tiradas, de un número indefinido de versos asonantes que se cantaban con una melopea muy simple (al igual de las *chansons de geste,* de las que no nos ha sido conservada ninguna melodía);* cantilación que procedía de dos géneros eclesiásticos: el de la letanía con su repetición de una melopea monótona y el el del sistema antiestrófico de la salmodia, en donde dos simples frases bastan del sistema antiestrófico de la *chanson.* Las del tipo de la *Chanson de Roland* pudieron cantarse según toda probabilidad sobre una simple frase melódica repetida a cada verso[21] y así se debieron de cantar nuestros primeros romances.** Así se cantaban también las *chanson de toile*[22] o canciones de telar o de rueca, porque las mujeres las entonaban al hilar. Son todas anónimas, y no parece que se siguiese en ellas el sistema que los juglares practicaban, al parecer, con las de historia o de gesta, en las cuales interpolaban unos estribillos, tras de cada tirada de *laisses,* sobre las vocales que forman las asonancias. Deriva de este tipo el de las *canciones dramáticas,* las cuales se basan esencialmente en la historia de la *mal maridada,* que aún persiste en Cataluña. Las canciones de historia fueron cultivadas principalmente en el norte juntamente con las llamadas *romances.* Sobre todo abundan las *canciones de danza,* en su gran variedad de especies, entre las que son importantes la *estampida,* que lleva acompañamiento instrumental, la *balada* y *dansa,* o la *cancion redonda* o rondó, formas de las que se hablará más tarde. Las *pastoretas* eran pequeños diálogos entre el caballero y la pastora. La parte más aguda e ingeniosa no solía estar siempre de parte del señor, sino de la villana: género del cual es fácil arribar a un tipo de teatro, como en los *jeux* anteriormente mencionados de Adam de la Halle. La *pastorela,* que es uno de los tipos que primeramente llegan a España, en seguida imitado en Galicia, nace en un ambiente netamente caballeresco, y, muy favorecida en Provenza y en Italia, se hará más libre de tema hacia fines del período, al caer en manos de los ministriles. Las *reverdies* son canciones de primavera, cuando el año

* La única que se piensa que pueda serlo, según lo que se desprende del recitado en el cual se incluye, aparece en *Le jeu de Robin et Marion,* de Adam DE LA HALLE, transcrita por GENNRICH en su estudio sobre las formas trovadorescas. Se reproduce, juntamente con otros tipos de canciones de esta índole, poco más adelante. H. PRUNIÈRES dice que aparece otra en el "chante-fable", *Aucassin et Nicolette*: "Estoilette, je te voi".

** No siempre. Tarsiana (en el *Libro de Apolonio,* v. 428), después de cantar *tornó des a rezar hun rommançe bien rimado.*

reverdece, como los amores.* Las *canciones de alba,* que no hay que confundir con las alboradas del siglo xv, admiten un tercer personaje: el fiel servidor del caballero enamorado que avisa a los tiernos amantes cuando apunta el día, como en el segundo acto de *Tristán;* melodías que propenden al éxtasis y a los largos melismas, para dar la razón a San Agustín en su egéxesis de los "aleluyas" litúrgicos, de los cuales, en efecto, aquéllas descienden, según ciertos comentaristas.

Otro género había: el de las *canciones corteses* que sirven en los torneos poéticos para que los contendientes, caballeros, poetas y enamorados, expongan sus concepciones cada vez más abstractas y abstrusas del amor; un amor platónico, en el cual se llega incluso a amar a la bella desconocida por no importa qué cualidad suya, acaso solamente por su nombre o por un hecho que realza su piedad o su gentileza.** Las *canciones corteses* llegan a una complicación dialéctica y a una sutileza que trasciende a educación escolástica en los primeros poetas italianos —Guido Guinicelli o Guido Cavalcanti, por ejemplo— y asumen otro aspecto en los "debates", o sea, diálogos en dos formas distintas: la *tensó**** y el *Juego partido, jeu parti,* especie de juego de adivinanzas amatorias o de "estrechos" que se cantaban por turno sobre un acompañamiento instrumental. Este género de desafíos líricos perdura bajo distintas formas en varios países latinos: en Francia, por ejemplo, en los improvisadores de *bouts rimés;* en España en los "versolaris" vascos y en cantantes populares andaluces como los trabajadores del campo en sus "temporeras" y más recientemente en sus "desafíos de fandanguillos"; en Portugal en "desafíos de fados"; en América en distintos tipos derivados del romance español.***** Por fin, las *canciones piadosas,* tan extendidas en Italia bajo el nombre de *laudi,* y en España por los peregrinos de la vía de Compostela, tienen un mérito e interés menores, como producciones híbridas que son,

* Las "reverdies" pertenecen al viejísimo repertorio de las "calendas de mayo", "calenda mai" en provenzal, "calendimaggio", en italiano o "maierolles", en francés, llamadas también "mayas" en Alfonso el Sabio y popularmente en algunas regiones españolas. *Vid.* JEANROY: *Op. cit.,* p. 363, y nuestros "cancioneros" populares. Cfr. la estructura poética de la "reverdie" con el "tornel" de Alfonso (en las *Cantigas*).

** *Vid.* en *Don Quijote,* el cap. xxv.

*** *Tensó* (de la raíz que luego daría contender), así se encuentra en el *Manuscrit du Roi* (nº 257)

On ne peut bien à deux seigneurs servir
Légièrement sans noise et sans tencon.

compárese con:

Gautier de Formeseles, voir
Me repondez dun ju parti.

(*Idem,* nº 400)

**** En México, entre los cantadores de "huapangos".

aunque en sus casos más antiguos sirvan para mostrar la educación monástica del caballero poeta, como Guillermo de Poitiers (IX duque de Aquitania, 1127), a quien se concede el honor de ser el primer trovador conocido (el abuelo de Leonor de Aquitania, la cual extendió la poesía trovadoresca hacia el norte al casarse con Luis VII de Francia y con Enrique II Plantagenet). No le cede en méritos, aunque sí en su abolengo, Marcabrú, uno de los más famosos trovadores, que era hijo de padres desconocidos, y que figuró en la corte leonesa de Alfonso VII, mientras que otros de humilde origen como Bernard de Ventadorn son comparables en su arte con el del propio Ricardo Corazón de León, rey de Inglaterra. Los nombres de infinidad de ellos nos han llegado juntamente con sus obras y aun sus biografías. Bastará mencionar, entre los trovadores en lengua lemosin, a Peire Vidal, Gaucelm Faidit, Rambault de Vaqueiras, Arnaut Daniel, Peirol y Raimon de Miraval,[23] mientras que los troveros en francés del norte, circulantes por las cortes de Tibaldo de Champaña (el más notable de los troveros) de Enrique de Normandía, de Carlos de Anjou o Eleonora de Poitou, son, entre muchos más, Blondiaus de Nesle, Gazes Brulé, Gillebert de Berneville, Guillaume le Vinier o Colars li Bouteilliers; nombres, los de estos dos últimos, que dejan ver claramente que no pertenecían a la estirpe de Tibaldo ni de Alfonso, ni de Dionisio; en fin, Colin Muset y el mismo Adam de la Halle.*

El examen de la forma de la poesía trovadoresca ha llevado a musicólogos como Friederich Gennrich, en su estudio sobre la *Formenlehre des Mittelarterlichen Liedes,* a deducir su procedencia del canto eclesiástico, distinguiendo entre las canciones que proceden de la letanía, del rondel, de la secuencia o de los himnos. Las describiré sucintamente, teniendo en cuenta que precisará volver a hablar de ellas al enfocarlas no bajo su aspecto de canción vocal, sino de danza, cuando sea ejecutada la música de la canción en instrumentos, a cuyos sones se organizaban los diversos pasos danzables.

Ya he indicado que entre las canciones que derivan de la letanía es la *canción de gesta* la más significativa a causa del ritornello instrumental o estribillo intercalado de tiempo en tiempo tras de los versos de la canción, que se dicen, todos ellos, con la misma frase melódica. La forma de la *laisse estrófica* es el paso siguiente en complejidad de estructura y cada estrofa termina con un estribillo. Este estribillo reproduce la melodía del último verso de la estrofa, tras de la repetición de los anteriores, en la *rotruenge;* pero la importancia del estribillo se encuentra, sobre todo, en las especies pertenecientes a la *chanson à refrain,* que no hay que confundir con la *chanson avec des refrains,* porque en el primer género el estribillo tiene una conexión íntima con el poema, mientras que en el segundo la variedad de estribillos,

* Menéndez Pidal da los nombres de varios juglares españoles en su obra repetidamente mencionada.

que parecen provenir de distintas procedencias, tras de cada estrofa, da a este género de canciones gran semejanza con lo que se ha llamado en el arte de la composición "rondó con alternativo".*

La *chanson à refrain* es la más favorecida por los troveros de las villas y en ellas no se habla ya del amor cortés sino de aventuras galantes del trovero. La forma, con su alternación entre los versos cantados y el *refrain* alcanza a veces complicaciones cuya sabiduría va a la par de su decadencia, abocando en derechura a la primitiva poesía italiana del tiempo de los Guidos.

El principio de la rotación, de la repetición periódica de una frase entonada por las diversas partes de un coro o grupo de cantantes (lo cual no es indispensable, y ya basta la alternación entre el canto del juglar y la repetición del giro inicial en el instrumento acompañante), engendra *rondós, virelais* y *baladas*. Esta forma muy sencilla de uno o dos versos repetidos con su estribillo, más una segunda parte en la que el verso termina con una "cláusula" o fórmula terminal (las "debayladas" de nuestros viejos poetas), indica claramente su procedencia del germen más fecundo de la canción plural: del canto antiestrófico o antifónico. Bajo esa forma elemental se encuentran canciones plurales en todas partes y en todos los países, desde los musulmanes a los anglosajones. Este principio de la rotación es susceptible

* *Refrain*, más antiguamente *refrait* y *refrai*, significó en un principio vocalizaciones, fiorituras musicales, o *colores*, en la terminología medieval. (JEANROY: *Op. cit.*, p. 359), Los géneros líricos más frecuentemente cultivados en el período más antiguo de la época trovadoresca fueron la *rotruenge*, el *sirventesio* y el *estribote*. *Estribote* procede del francés *estrabot* y éste del italiano *strambotto*. El término deriva a su vez del latín clásico *strabus;* latín popular, *strambus*, bizco. Este tipo de canción (JEANROY, p. 347) estaba compuesto por una primera parte simétrica y una cola que no tenía esa simetría, sino que podía variar considerablemente. (G. PARIS: *Journal de Savants*, sept. 1889, p. 533.) En la poesía española de la época aparece primeramente *estribot* y *estribotes* (BERCEO y *Libro de Alexandre*. Tanto en ellos como en sus modelos franceses, se trata de "versos satíricos, o de denuesto". MENÉNDEZ PIDAL *(P. J. y J.*, pp. 273-76) estudia los incluídos en *El Libro de Buen Amor* con ese sentido. Más tarde aparecen *estribo* y *estribillo*, sin necesidad de que tengan carácter satírico. *Estribote*, por otra parte, regenera su procedencia latina en *estrambote*, que significa ya la cola poética añadida a una composición regular, como el soneto. J. RIBERA dice en *La Música de las Cantigas* (Madrid, 1922) que, como estrofa, fué usado el estribote por los moros españoles con la forma del *zejel* (pp. 66-69). Como tipo musical, fué popularizado, sobre todo, por los juglares españoles, y se convirtió en el metro más usado en los cantos populares hasta el siglo XVI, anteriormente a la difusión de la seguidilla y la copla. *Vid.* también MENÉNDEZ PIDAL: *Estudios literarios* (ed. Buenos Aires, 1939), pp. 242-43 y 260. Asimismo, *vid.* el cap. V de la III parte.

Sobre el *refrain* y su importancia en la estructura de la canción, *vid.* A. JEANROY: *Op. cit.*, pp. 393 *ss. Nota sobre la música de las canciones*, por A. RESTORI. Por lo que se refiere a la estructura de la primitiva poesía gallega y castellana, *vid.* las dos obras de MENÉNDEZ PIDAL mencionadas.

de infinidad de combinaciones en su creciente complejidad estructural. El *virelai* es una de sus primeras fases, tras del rondel, y en ella el estribillo sirve de trazo de unión a las partes integrantes, que se definen como estrofa, antiestrofa y épodo, como en el coro griego. El tipo más evolucionado es la *balada* cuya rotación procede de la danza, según su nombre lo indica, y cuyo favor por parte de los troveros norteños llega a su apogeo en la época del *Ars Nova,* con Guillaume de Machaut.

El principio de ajustar versos a melodías precedentes, que dió origen a la secuencia eclesiástica, es, según algunos autores, el que da como producto los *lais* trovadorescos,* sea el *lai* estrófico, sea el reducido: la *estam-*

* *Vid.* más adelante, IV parte, cap. v.

Otra forma trovadoresca derivada, como el *lai,* de la secuencia eclesiástica, es el *descort* o *discor,* en romance. El vocablo significa *desacuerdo* y no tiene explicación fácil. Algún romanista dice que sus versos estaban tratados alternativamente de diferente manera; uno, en un ritmo (breve-larga), y otro, en el contrario (larga-breve), lo que daría origen al término.

Lais y *descorts* forman una pareja muy mencionada por nuestros poetas hasta dentro del siglo XV. Así encontramos en Alfonso ALVAREZ DE VILLASANDINO:

... en su dança muy onesta
que fezian por sus tenores
discores

(Cantiga nº 635, en el *Cancionero Castellano del siglo XV,* editado por FOULCHÉ DELBOSC, Madrid, 1915, tomo II.)

... La vna como discor
la otra como deslay

(del mismo, Dezir, nº 779).

Suaves discores las aves cantauan

(Diego DE BURGOS, nº 951).

Probablemente, la voz tenía ya una acepción genérica. Es curioso que VILLASANDINO ponga los discores en manos de trovadores poco experimentados:

non rompan nin despedaçen
los noueles sus discores

(Dezir, nº 680). La influencia provenzal se recuerda todavía en esta época. VILLASANDINO (Dezir *muy sotyl e bien limado,* nº 681) recuerda a cierto colega:

A mí más me plaze oyr a Martin
quando canta e tañe algunas vegadas
sus cantigas dulçes muy bien concordadas
asy en castellano como en lymosyn.

Algunas especies líricas en VILLASANDINO nos son desconocidas: *e le canten con buen son | una huynna* (un himno?), *vn pyzmon | bien plañidos por compás.* (Dezir, nº 704.)

Vid. en nota anterior la posibilidad de que *lay* y *discor* fueran formas danzadas en el siglo XV en España. Sobre el *lai,* de origen bretón, y el *discor* (descort) provenzal, como

pida y la *nota* o *notula*, géneros en los cuales la libertad en la invención melódica alcanza los más bellos ejemplos de la canción de esta época, donde la voz es todavía monódica, pero a la que añade un acompañamiento instrumental acerca del cual se hablará en seguida. Una melodía sin más sujeción de forma que la que ofrece el empleo de giros análogos entre sí está presentada por Gennrich como modelo del *vers* antes aludido, anterior a la *cansó*, y el cual deriva del himno litúrgico* de viejísima tradición, tipo al que se asimilan las demás especies de canciones y rondas sin estribillo. De manera que, para resumir, hay que distinguir en la poesía musical trovadoresca dos grandes géneros: *1º* Las composiciones libres, no paralelísticas, cuyos versos llevan cada uno una frase musical diferente (es la *oda continua sine iteratione modulationis*, de que habla el Dante), y *2º* las composiciones regulares. En éstas hay que distinguir entre los tipos sin estribillo y los que tienen estribillo: en este caso, aquellos en los que es sustancial, como en la *chanson à refrain* y los que tienen varios estribillos variados tras de cada estrofa, que son las *chansons avec des refrains*.

Un tipo curioso de canción merece ser destacado, porque en él se concentra la capacidad política que tiene la canción satírica, poder, se diría, de libelista, de periodista panfletario y que los trovadores no dejaron de utilizar agudamente: es el *serventesio*, que se emplea también para pregonar los hechos, buenos o malos, de los caballeros cruzados en sus largas excursiones exóticas, al paso que en su derivado, el *planh* o *planto* o *complainte*, que procede directamente de las Lamentaciones eclesiásticas y aun de la fuente mucho más remota de las endechas de David a su hijo Absalom y de los cantos de las plañideras a la muerte de Adonis, es un tipo de poesía lírica capaz de producir en el oyente la más honda emoción. (Se verá más tarde que la célebre pieza vocal con la que Monteverde hizo llorar a miles de espectadores en Mantua era una *Lamentazione di Arianna*, de un tipo análogo.) Bertran de Born, uno de los más famosos trovadores del Languedoc, guerreador empedernido que asestó sus más furiosos serventesios al rey Enrique III de Inglaterra, esposo de Leonor de Aquitania, logra ser puesto en libertad cuando le canta el "planto" que compuso a la muerte de su hijo Enrique, hijo del rey como Ricardo Corazón de León, trovador asimismo y víctima en su juventud, como varios reyes de Aragón, de la mordacidad del temible Bertran, no menos temeroso como guerreador en las campañas que entre los minúsculos estados languedocianos llevaba a cabo con su nombre auténtico de Vizconde de Hautefort. Si éste sabe llorar tan bien a Enrique, su hermano Ricardo no tendrá menor responso y el "planto" de

canciones (muy extensas, pero en versos cortos, de, cuando más, ocho sílabas) de amor dolido, *vid.* JEANROY: *Op. cit.*, p. 383.

* Esta teoría está enunciada ya por Jean BECK: *Op. cit.*, p. 80

Guillermo Faidit a la muerte del corazón leonino que Bertran había tachado en otro tiempo de corazón de liebre, es una de las páginas inmortales del arte trovadoresco.

En cuanto al *enuig,* como su nombre indica, es una variante del sirventesio, en donde el trovador narra las causas y motivos de sus enojos por algo o contra alguien. En ellos ventilan los trovadores sus asuntos privados, de tal modo que los *enuegs* tanto como los *sirventés* pueden convertirse en armas terribles de difamación.

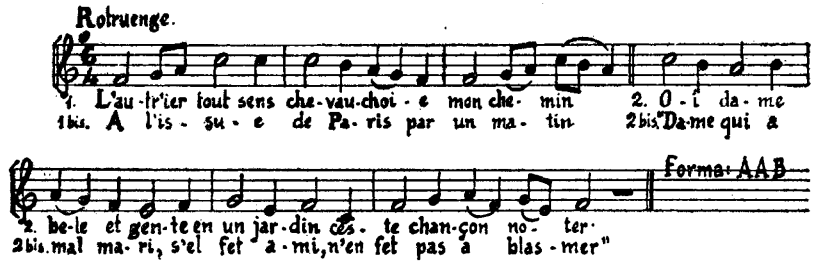
He aquí algunos ejemplos, con música, de la canción trovadoresca.*



* Estos ejemplos proceden de las obras de Aubry y Beck, antes mencionadas, con algún otro transcrito por Gennrich. No creo necesario dar en algunos sino el comienzo de ellos, que es suficiente para que el lector pueda percatarse de su carácter. Las colecciones más importantes de transcripciones de manuscritos son las siguientes:

Adam DE LA HALLE, *Oeuvres complètes du trouvère...*, editadas por Coussemaker, París, 1909; con L. BRANDIN y A. JEANROY, *Lais et descorts française du xiii siècle, Patampies et danses royales,* París, 1906; con Joseph BÉDIER, *Les Chansons de Croisade,* París, 1909; con L. BRANDIN y A. JEANROY, *Lais et descorts français du xiii siècle,* París, 1901; *Les plus anciens monuments de la musique française,* París, 1903; BECK, Jean, *Le Chansonnier Cangé* (dos series, 4 vols.), 1927-38; (con Mme. Louise BECK), *Le Manuscrit du Roi* (Filadelfia, 1938); GENNRICH, F., *Rondeaux, Virelais und Balladen,* 2 vols., 1921-27; JEANROY, A., *Le Chansonnier d'Arras.* París, 1925; RAYNAUD, G. y MEYER, P., *Le Chansonnier de Saint-Germain des Prés,* vol. I, 1892.

Rotruenge.



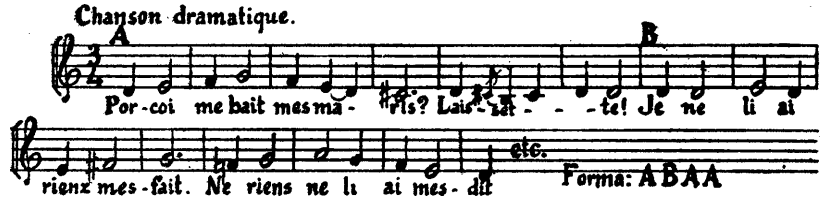
Romance (o Reverdie)



Chanson d'histoire.

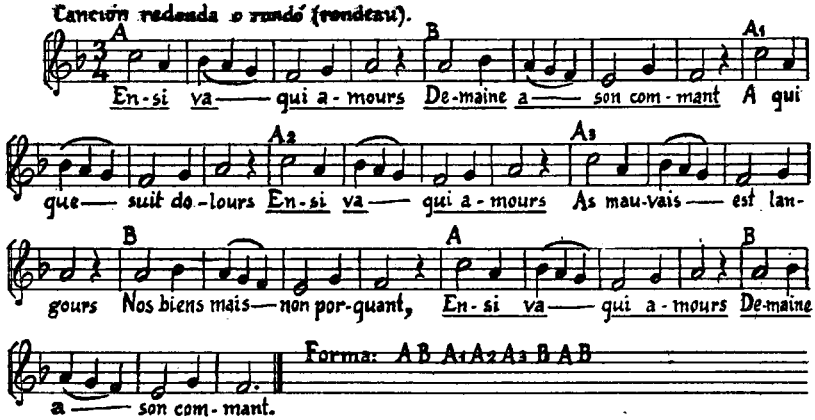


Chanson dramatique.




Estampida
(Alegre) A
1ª Ka-len-da ma--ya Ni fuelhs de fa--ya Ni chanz d'au-zelh Ni
1ª bis. Non es quem pla--ya Pros dom-na gua-ya Tro-qu'un ys-nelh Met-
B
flors de gla-ya. Del vos-tre bel cors quem re-tra--ya Pla-zer no-
sat-gier a--ya.
X1
velh qu'A-mors m'a-tra-ya E-ja-ya, Em-tra-ya, Vos vos dom-na ve-ra--
X2
ya E-cha-ya De pla-ya L'ge-los aus quem n'es-tra--ya.
Forma: AABX1X2
Balade.
(Vivo) Solo
A l'en-tra-da del tems clar
Coro
E-y a!
Solo
Per jo-ia re-
Coro
co-men-çar E-y-a!
Solo
E per je-los ir-ri-tar.
Coro
E-y-a!
Solo.
Vol la re-gi-na mos-trar Qu'el es si a-mo-ro--sa.
Coro.
A-la-
vi--a-la-vi--a, je-los, je-los, Lais-saz--nos, Lais-saz nos Bal-
lar--en-tre nos,--en-tre nos.
Forma: AX1AX2AX1A...A...(aX...)

Canción redonda o rondó (rondeau).



Pastourelle.







Las formas con estribillo de los trovadores y troveros franceses, de los españoles y de los artistas semejantes a ellos de otros países, nacidos principalmente bajo su influjo, muestran variedad de tipos de fina invención y viva imaginación combinatoria entre los elementos de la canción. Estos elementos son, esencialmente, tres: el *estribillo*, especie de *tema* que glosa (como dirán los poetas castellanos) una parte variable compuesta de dos elementos: un dístico o trístico monorrimo seguido de un verso libre que, al

rimar con el estribillo, sirve para "dar la vuelta" hacia él, buscándole. El estribillo, más tarde, puede desaparecer; o quedar larvado, apenas aludido; las coplas o "mudanzas" pueden complicarse, por lo regular en forma de cuarteta en consonancia alterna: la "vuelta" permanece en la mayor parte de los casos.*

Semejante alternación delata un origen común. Esas formas eran cantadas, bailadas a veces, según se ha dicho. Si el estribillo estaba entonado por el grupo mayor de circunstantes y cada mudanza lo era por un solista, posiblemente distinto, que improvisaba su "mudanza" (como en las *cossantes* gallegas, cosa fácil dada la simplicidad del juego de sus consonantes, según se detallará más tarde) se tendría un tipo de canto antifónico que pudo haberse conservado entre los juglares desde tiempo inmemorial, pues que es de un origen oriental, como sabemos, o, más probablemente, era una adaptación popular de las costumbres eclesiásticas. El hecho de que la forma más perfecta en lengua vulgar, por lo que a la regularidad se refiere, sea al mismo tiempo la más antigua, hace pensar en este origen próximo.

Ahora bien, esta forma perfecta en su estructura aparece, a lo menos documentalmente, tiempo antes del arte trovadoresco y en un lugar lejano al de su florecimiento. Es más, aparece en un medio poético tan distinto de la cultura románica como era la cultura árabe: árabe andaluza, es verdad, en constante e intenso contacto con aquélla en la Península, sobre todo, pese a los antagonismos religiosos, raciales, éticos y, en general, a su concepto de la vida y de la sociedad.

El contacto entre el mundo musulmán y el románico en la Alta Edad Media dió por resultado, en efecto, un intercambio de elementos culturales entre ambos tipos de civilización. (El libro de Henri Pirenne *Mahomet et Charlemagne*, París, 1937, puede servir eficazmente al lector para un primer conocimiento de esa reciprocidad de influencias en la época de la formación de la Europa medieval.) Si el intercambio se ejercía en todos los aspectos

* Estas denominaciones son las empleadas por el señor Menéndez Pidal y las seguimos para mayor claridad. Nuestros músicos del *Cancionero de Upsala* (siglo XVI) daban el nombre de "Buelta" a toda la mudanza cuyos últimos versos se cantaban con la música del estribillo (ejemplos 16, 20, 24, 26), o, más raramente, cuando la mudanza no es sino una glosa del estribillo mismo, como el nº 19. He estudiado detalladamente este aspecto de mudanzas, vueltas y estribillo en mi ensayo *Poesía y Música en las primeras formas de versificación rimada en lengua vulgar y sus antecedentes en lengua latina en la Edad Media*, publicado en la *Revista de Filosofía y Letras*, México, núm. 8, 1942.

Se menciona además, allí, la forma zéjel, a la que se alude posteriormente en este capítulo, sus antecedentes y consecuencias, así como el canto en redondo, forma que se detalla en seguida en el presente texto y que parece prolongarse en nuestros villancicos con música insertos en Cancioneros como el de Barbieri (siglos XV y XVI). Me remito a ese ensayo para mayores detalles referentes a estas materias.

materiales y espirituales no es sorprendente que lo hubiese también en la música: lo sorprendente habría sido lo contrario.* [24]

Esta influencia, indudable —y las arte decorativas lo demuestran sobre todo—, ha sido exagerada por algunos arabistas en cuanto se refiere al influjo directo de la poesía árabe sobre los trovadores y troveros y aun sobre su música. Este último punto no es sino un punto abierto de interrogación, porque falta toda evidencia documental relativa a la música arábigo-andaluza de aquel tiempo y precisa tener en cuenta que si los musulmanes de hoy siguen practicando un modo de canto antifónico semejante según toda probabilidad, al antiguo, la música árabe actual en determinados aspectos se basa en un concepto del sonido y de sus combinaciones enteramente diferente del europeo, aunque haya regiones en el norte de Africa que conservan viva la música de los árabes de Granada en sus, por eso, llamadas *ghernatas;*** música que, con cierta discreción, puede servir de base para algunas deducciones. En cambio, la existencia de manuscritos que contienen exquisitas poesías arábigo-andaluzas permite un análisis objetivo de sus formas, sobre las cuales se puede proyectar la música aún viva en Argel y Túnez, conjeturando cómo procederían los viejos andaluces. El sistema es, pues, justamente el contrario del que siguen ciertos arabistas como el profesor Don Julián Rivera que, mucho más erudito en materia literaria que musical, creyó posible traducir a su buen capricho los manuscritos españoles y franceses de aquella época *** para certificar dicha influencia "musical". Los musicólogos más versados en esa clase de transcripciones no acompañan, sin embargo, al Sr. Rivera en sus entusiastas afanes.

Otra cosa es la cuestión de las formas literarias, que, estudiada sin apasionamiento afirmativo o negativo, arroja enseñanzas por demás nuevas y curiosas. El eje de discusión entre arabistas y romanistas consiste, esencialmente, en la estructura poética del zéjel, cuya forma más completa se encuentra en el *Cancionero de Aben Guzmán,* poeta cordobés de fines del siglo XI, o sea contemporáneo del primero de los trovadores conocidos, Guillermo de Aquitania. El zéjel de Aben Guzmán se compone de aquellos elementos antes mencionados: 1, *estribillo* de dos versos pareados *(ul-ul);*** 2, *mudanza* o copla de cuatro versos, tres de los cuales son consonantes entre sí *(ih-ih-ih),* y 3, el cuarto verso, libre, sirve de *vuelta* al estribillo con

* Sobre la doble procedencia del laúd y de la guitarra, por el norte y por el sur, se habla en otro lugar de este libro. Recuérdese, además, que Harun-al-Raschid (Arraxid) envió un órgano a Pepino el Breve, padre de Carlomagno.

** M. F. N. YAFIL y Jules ROUANET. *Vid.* Bibliografía en la nota 24.

*** *Vid.* Bibliografía.

**** En el ejemplo citado por R. MENÉNDEZ PIDAL en *Poesía árabe y poesía europea* (La Habana, 1937; París, 1938; Buenos Aires, 1941).

el cual rima *(ul)* y cuya repetición provoca así. Este juego se repite. La rima de las siguientes *mudanzas* cambia en cada una de ellas, pero no así la *vuelta,* porque como rima con el *estribillo* es siempre la misma. Esta forma, completa, era ya vieja en tiempos de Aben Guzmán, pues que el primer poeta que la había empleado, al decir de historiadores árabes (Aben Bassam, de 1109, y Aben Jaldún, 1332-1406) fué un ciego natural de Cabra, en el reino de Córdoba, llamado Mucáddam el Cabrí, que vivió en tiempos del emir Abdallah, a fines del siglo IX, o sea en una época en la que la música europea había llegado a la extrema perfección y grandeza de su arte monódico y comenzaba a desdoblar sus melodías en armonías rudimentarias, a dos voces consonantes, en la "diafonía" u "organum" (el monje Hucbaldo, a quien se atribuye el famoso tratado *Musica Enchiriadis,* es de ese mismo siglo).

El zéjel de Aben Guzmán, o la forma que le sirve de prototipo, perdura largo tiempo en la Europa meridional. Si su reproducción "exacta" es relativamente escasa, sus derivaciones en las cuales la estrofa con "vuelta" es sustancial, abundan, en cambio. Lo más frecuente es que hayan perdido el estribillo. ¿Por qué? Menéndez Pidal lo atribuye al hecho de que, cantadas por los juglares en la sociedad cortesana, los señores no se prestarían a hacerle el coro, lo que fué causa de su supresión. Pero hay otras razones. Una de ellas consiste en que el juglar tañía el estribillo (su melodía típica, germen de la melodía "popular") en un instrumento, laúd o viola, tras de lo cual cantaba la mudanza. La "vuelta" tenía ya, a veces, el mismo son del estribillo. Ciertos tipos de canciones eran danzadas, pero lo que se danzaba era la parte correspondiente al estribillo, no cantado ya, sino tañido: en este caso, aquella "vuelta", cantada con la misma música que éste, no podía cumplir mejor su misión. Varias etimologías se han propuesto para el estribillo, y es ocasión ahora para mencionar una de ellas. En ocasiones, el verso de "vuelta" era un verso corto, roto (de "pie quebrado", como se decía en Castilla).* Tanto su cojera como su rotura tienen origen en los vocablos *strabus,* latín vulgar *strambus,* y *refractum,* de *refringo,* romper, lo cual da la siguiente genealogía para *estrambote, estribillo* y *refrán*:

strabus— estribot— estribo, estribillo
strambus— estrimbot— estrambote
refractum— refrain— refrán.

Guillermo de Aquitania, los juglares-trovadores Cercamón y Marcabrú tienen ejemplos de esa estructura estribillo-mudanza-vuelta, si bien en corta proporción. He aquí un ejemplo de la estructura zejelesca íntegra en Francia, perteneciente al siglo XIII, y que cita Menéndez Pidal en su estudio sobre

* Otros detalles en mi ensayo citado, México, 1942.

Poesía árabe y poesía europea [de Karl BARTSCH, *Altfranzösische Romanzen, und Pastourellen,* vol. I, 33; nueva versión en J. B. BECK: *Le manuscrit du* Roi (Filadelfia, 1938)]:

Estribillo *Je sent les douls mals | leis ma senturete;*
malois soit de Deu | ki me fist nonnete!

Mudanza *Quant se vient en mai | ke rose est panie,*
je l'alai coillir | per grant druerie;
en poc d'oure oi | une voix serie,
Vuelta *lonc un vert bouset | pres d'une abiete:*

Estribillo *Je sent les douls mals | leis ma senturete;*
malois soit de Deu | ki me fist nonnette!

Dentro de la gran variedad de combinaciones entre estribillo y mudanzas, alguna de las *Cantigas* de Alfonso el Sabio tiene la forma zéjel completa; por ejemplo, la CXLII:

En a gran coita sempr' acorrer ven
a Virgen a quen fía en seu ben.

Com' hua vez acorreu ant' el rey
don Alfonso, com' ora vos direi,
a un ome que morrera, ben sei
se non fose pola que nos manten.

En a gran coita sempr' acorrer ven
a Virgen a quen fía en seu ben.

(Siguen once mudanzas, con variadas consonantes).

Pero, advierte Menéndez Pidal, después de la primera generación de trovadores, a la que pertenecían el conde Guillermo, Cercamón y Marcabrú, "la estrofa zejelesca se hace más rara, hasta desaparecer". Se la encuentra aún íntegra en los *laudesi* italianos, artistas medio-populares medio-cultos, de los cuales Jacopone da Todi es coetáneo del rey Alfonso (v. el capítulo siguiente). Menéndez Pidal cita alguna lauda de uno de los *fraticelli,* en la que la estructura zejelesca * se mantiene estricta:

Dolce amor di povertade
quanto ti degiamo amare!

* Otros ejemplos y variedades en mi ensayo citado. Véase también el ejemplo de una *Lauda de Navidad* en el cap. IV.

Povertade poverella,
umilitade é tua sorella,
ben ti basta la scodella
e al bere e al mangiare.

Dolce amor di povertade...

Dado su doble papel de tonsurado y de juglar, de hombre de notable instrucción y de fuerte acento popular, el Arcipreste de Hita habría de cultivar formas zejelescas, enriquecidas algunas con la "rima al mezzo", cosa que practican asimismo los trovadores. En poetas del siglo XIV el estribillo y la mudanza se han complicado, pero la vuelta juega siempre su papel (Pedro González de Mendoza, 1370). Al borde del siglo XV Alfonso Alvarez de Villasandino mantiene la forma zéjel en su pristina perfección, mientras que tipos populares que se encuentran en el *Cancionero de Palacio* (de Barbieri, siglos XV-XVI) conservan la forma con vuelta de pie quebrado, como algunos casos en su congénere italiano de la misma época, la *frottola*, y así, añade Menéndez Pidal, en otros ejemplos, que se encuentran en árabe, en francés, en gallego, etc.

Hoy, cuando el origen monástico del arte trovadoresco ni es ya ningún misterio, puede concebirse que fuese éste el camino recorrido desde las tierras de la Romanía a las andaluzas y no al revés, sólo que los pasos que condujeron al zéjel en lengua vulgar faltan documentalmente: sin embargo, está admitido que el arte trovadoresco debió de nacer largo tiempo antes de Guillermo de Aquitania, en quien ese arte tiene ya una perfección notoria. Acaso la poesía gallega, ya popularizada en los primeros ejemplos que conocemos, no sea sino una perduración de aquellos trovadores primerizos que habría traído consigo a Galicia el conde Enrique de Borgoña, a fines del siglo XI, arte intensificado desde entonces, con caracteres propios.

Cualquiera que haya podido ser la influencia arábigo-andaluza en los trovadores (y Menéndez Pidal hace notar que ciertos tópicos del amor trovadoresco coinciden con otros propios de nuestros árabes) su arte deja ver variedad de fuentes. La monástica está presunta ya en nuestro gran filólogo, quien al reconocer que la estrofa zejelesca están en minoría en los trovadores de la primera etapa, añade: "La lírica provenzal debió nacer tanto de la lírica popular cultivada por los juglares occitánicos como de los ensayos latinos de los clérigos" * y, en su estudio sobre *La primitiva poesía lírica española* admite que "la forma castellana (del villancico, cuando es análoga al zéjel) fué usada en las demás literaturas románicas, sobre todo en época

* *Op. cit.*, p. 59.

primitiva; pero en el centro de España tuvo más arraigo desde una época remotísima preliteraria, hasta el punto de haberse introducido en la poesía árabe andaluza ya en el siglo XI, y ser en el XII la forma propia de las canciones del cordobés Aben Guzmán." * Y, en ese estudio, anterior en más de quince años al repetidamente citado sobre *Poesía árabe y poesía europea,* Menéndez Pidal añade: "la misma frase estrófica usada en este tiempo de Alfonso VII por el cordobés Aben Guzmán debía servir para los primitivos cantos de las fiestas religiosas o profanas de los castellanos, ya que la misma esencialmente vemos que es la usada más tarde por el Arcipreste de Hita y por la lírica popular posterior", a más de que "vemos también a los castellanos y a los moros participar en común de este arte o mezclar sus cantos".** Añádase que Aben Guzmán o Cuzman se producía en un lenguaje árabe popular muy mezclado de vocablos romances. La trayectoria sería, pues, la contraria de la anteriormente supuesta; pero, por lo que se sabe desde fecha reciente del origen conventual de las formas trovadorescas, parece que sea la más probable. Resumiendo, pues, cabe decir que el zéjel es una forma poético-musical propia de los árabes andaluces, nacida entre el siglo X y el siglo XI, que se basa en dos puntos eminentemente románicos: la rima y el estribillo, y cuya forma de ejecución debió ser análoga al canto antifónico. De origen popular, guardó siempre esta característica, aun cuando fuese aceptada por poetas cortesanos. En su forma original o en su variedad de modificaciones presenta indudables analogías con la poesía popular, cortesana y religioso-popular del mediodía de Francia y del norte de Italia, quizá porque todas ellas proceden de un origen común que cabe buscar, en parte, en los monasterios benedictinos, en parte también en reminiscencias orientales persistentes tradicionalmente entre los juglares.

Podría, pues, encontrarse que el estribillo corresponde a la parte que canta el coro en el canto antifonal, mientras que la vuelta equivaldría a las cortas frases de exclamación pronunciadas por el pueblo tras del canto del versículo del oficiante, en el canto responsorial. Esta sería la mayor razón para las vueltas breves o de pie quebrado, y explica por qué la vuelta no falta en esas formas, mientras que el estribillo puede desaparecer o aun confundirse con la vuelta cuando ésta es melismática (como en los "amenes", "aleluyas" o "glorias"), lo cual pasa a los ritornelos instrumentales de los juglares.

Mostraré, finalmente, algunos ejemplos en latín y en lenguas vulgares de versos seguidos de respuestas breves o simplemente exclamativas:

* En *Estudios Literarios,* Buenos Aires, 1939 (p. 261).
** *Ibid.,* p. 234.

—*Cuncti potens dominator*
coeli et angelorum
terrae, maris et mortalium.
—*Kyrie eleison.*

(Tropo del *Kyrie*, hacia el s. x.)

—*Ad te clamamus Domine*
Precamur ut exaudias
—*Precamur.*

(De la liturgia visigótica, anterior al s. xi.)

—*Congaudeant Catholici*
Letentur cives celici
—*Die ista.*

(Del llamado *Codice Calixtino*, s. xii.)

—*Lectio libri Apocalypsis*
Beati Johannis Apostoli.
—*O!*
—*Cette leçon d'Apocalypse*
fit seins Johans l'Evangelistres
—*O!*

(Epístola farcida, del Evangelio, en lengua vulgar, s. xiii?)

Y véase este cántico perteneciente a la viejísima *Fiesta del asno*, posiblemente contemporáneo de aquel otro del Códice Calixtino, o anterior, en el cual podría advertirse la forma zéjel, cuya vuelta sería la exclamación "Eya" (en tres tiempos, E-y-a): *

Estribillo *Vocat nos ad varia*
Tityrus cibaria.

Mudanza *Gregis pastor Tityrus*
Asinorum dominus
Pastor est et asinus.

Vuelta —*Eya Eya! Eya!*

* Sobre esta exclamación y su acento, *vid.* mi ensayo antes mencionado. La acentuación aguda del latín en Francia parece que se presentó desde los primeros motetes.

Los villancicos y otras pequeñas formas líricas de nuestros Cancioneros, desde el siglo XIII al XVI, conservan, en sus vueltas de pie quebrado, esas características exclamativas:

En o sagrado en Vigo
Bailaba corpo belido.
—Amor ei.

(De Martin Codax, s. XIII.)

Queredme bien, caballero
Casada soy, aunque no quiero.
—Mentís.

(Canc. de Barbieri, nº 114.)

Señora de mi vida,
¿Porque soys desconocida?
—So mozo.

(*Idem*, nº 263.)*

La primera dificultad que se presenta al interpretar la notación de los manuscritos que nos ha legado un arte tan rico como es el trovadoresco, variado y sutil, consiste en el problema de su interpretación rítmica. La música de los *Chansonniers* como la inserta en el manuscrito de la Biblioteca de París, que data del siglo XIII, y en el *Cancionero de Saint-Germain*,[25] debe de haber sido escrita por algún juglar cuya cultura gráfica iba retrasada respecto a la notación monástica de su tiempo. En efecto, la notación de los menestrales al servicio de los trovadores no duchos en el arte de la escritura literal y menos de los signos musicales, es muy pobre: consiste simplemente en notas rectangulares (llamadas *corales*, en el sentido de los libros de coro), que nos ofrecen la altura de la nota, pero no su duración ni, por lo tanto, el ritmo de la frase. Sin embargo, el dibujo de la melodía y la simetría de las repeticiones permite establecer un a modo de grandes líneas o períodos, cuya estructura puede ajustarse a una escandación regular si se aplica al verso alguno de los pies métricos de la versificación latina, cosa que parece posible, ya que una de las enseñanzas practicadas en los monasterios era la de este arte clásico de versificación. Ahora bien, este tratamiento de verso trovadoresco ajustado a los pies latinos, yambos, tróqueos, dáctilos, anapésticos o espóndeos (también dichos yámbicos, trocaicos, dactilícos, etc.) no puede hacerse sin cierta violencia, porque la organización

* Quizá este tipo de villancicos, con otros muy breves, se cantaban todavía "en redondo" en la época de la compilación de ese Cancionero. Sobre el particular hablo detenidamente en el ensayo mencionado, México, 1942.

del francés del siglo XIII, fuera de algunos cortes prosódicos esenciales, no es la del latín antiguo, de manera que un mismo verso puede medirse ternariamente en dáctilos o binariamente en yambos, o según otras medidas distintas, que hacen discutir largamente a los especialistas, particularmente por lo que se refiere a la acentuación en tiempos débiles y tiempos fuertes.[26]

Para aquellos especialistas, la teoría de los modos métricos de los trovadores, teoría propagada por los teóricos medievales a partir del siglo XIII, es de posible aplicación a la poesía y a la música en cuestión si se considera que el modo elegido se halla dentro de ellas como "en estado latente", por decirlo así; es decir, que habría sido como un primer modelo rítmico por encima del cual se cantaría libremente el texto según lo que pidiera la prosodia del verso. Pero Combarieu hace notar que la teoría en cuestión es posterior a los trovadores, quienes seguramente la ignoraban. La busca del ritmo latente es, pues, una investigación hipotética, que no resuelve la duda acerca de si la música de los trovadores pertenece al gran género de la música mensurada, como quiere Pierre Aubry, o bien, según piensa Hugo Rieman,[27] se trata mejor de una música libre que no admite medida rígida, sino que la de la música está determinada por el ritmo del verso (esto es, que se reproduce el viejo problema de la música eclesiástica), haciéndose peligroso el empleo tan perentorio de la barra de compás, que establece una acentuación rigurosa.* El problema de la ritmificación de la música trovadoresca no difiere, pues, en mucho del de la acentuación del canto llano, pero su sentido tonal se acerca considerablemente a nuestras costumbres, tras de la eliminación de ciertos modos eclesiásticos por los trovadores (aunque no por los Minnesaenger, de un color modal menos evolucionado), lo cual los aproxima a nuestra exclusividad modal del mayor y el menor,[28] según se observa en otros confeccionadores de música popular. La forma de su poesía, tan sensible a nuestro oído, y el sentimiento de sus temas líricos o narrativos, tan próximo a nuestro sentido poético, hacen que el tratamiento de la música trovadoresca según la teoría de los modos rítmicos, aplicada con la suficiente discreción y libertad, parezca conveniente, de tal manera, que podamos gustar sin reservas de esa música inspirada, original, llena de personalidad y carácter.[29] **

* Un resumen de las teorías sobre la transcripción de la música trovadoresca, y, en general, de la música mensurada, se encuentra claramente expuesto por G. REESE en su *Music in Middle Ages* (Nueva York, 1940), caps. VII y X.

** Los trovadores y troveros cultivaron también en ocasiones la música polifónica, como en sus motetes, de un carácter popular. DE COUSSEMAKER ha estudiado este tipo de música trovadoresca a varias voces. Un resumen sobre la música de las canciones de trovadores y troveros se encuentra en la "Note sur la musique des chansons", de Antonio RESTORI, como apéndice al capítulo sobre "Les chansons", de A. JEANROY, en la obra ci-

NOTAS

[1] J. CALMETTE: *La Société Féodale,* p. 144.

[2] "En cuanto a saber por quiénes estaban creados estos cantos populares, y sobre todo por quiénes estaban difundidos, basta volverse del lado de esos artistas ambulantes que se llamaron primeramente histriones, después "jongleurs", mimos y menestrales. Al persistir por la razón misma de su pequeñez y de su papel de divertidores de las gentes a través de las revoluciones, las invasiones, los cataclismos y las luchas que trastornaron el Occidente hasta el siglo v, el histrión es el depositario de las fórmulas populares. Su presencia está señalada en todas partes, como lo atestigua la carta conservada de Casiodoro (MIGNE: *Patrología latina,* 69, col. 642), en la que aprendemos por añadidura el empleo de la música instrumental en la pantomima, así como la correspondencia cambiada entre Clovis y Teodorico, en la que el rey franco pide y obtiene un citarista hábil en el arte de cantar acompañándose (*P. L.*, 69, Col. 571-574)." Armand MACHABEY: *Op. cit.*, p. 33.

[3] MENÉNDEZ Y PIDAL: *Poesía juglaresca y Juglares,* Madrid, 1924. Allardice NICOLL: *Masks Mimes and Miracles,* Londres, 1931. Johannes WOLF: *Op. cit.*, pp. 45 *ss.* Th. GÉROLD: *Op. cit.*, caps. x y xi. J. COMBARIEU: *Op. cit.*, cap. xxi. PETIT DE JULLEVILLE: "Moyen Âge", en *Histoire de la Langue et de la Littérature française,* París, 1896, vol. i.

[4] *Vid.* CALMETTE, cap. v.

[5] Sobre los *fous* se habla más extensamente en el cap. ii de la iv parte. La Decretal de Bonifacio VIII llama a los clérigos vagantes, *clericos joculatores seu goliardos aut bufones* y los excluye de los privilegios de la clase clerical. Según MENÉNDEZ Y PIDAL (*op. cit.*, p. 38), se puede entender bajo la denominación de "clericos" tanto el que ha recibido las órdenes sacerdotales como el que estudia para recibirlas o simplemente el estudiante y el hombre de ciertas letras. (Así dice Tarsiana al Rey Apolonio: "Paresçe bien que eres clerigo entendido." *L. de A.*, 510 *b.*) Sobre los goliardos, *vid.* F. LUDWIG: "Die geistliche nichtliturgische, weltliche einstimmige und mehrstimmige Musik des Mittelalters", en el *H. der M. G.*, de ADLER, vol. i, p. 157. Ed. FARAL: *Les Jongleurs en France au Moyen Age,* París, 1910, p. 263.

[6] J. A. SYMONDS: *Medieval Latin Student Songs,* 1907.

[7] A. HILKA y O. SCHUMANN publicaron hasta 1930 dos volúmenes de transcripciones de las *Carmina Burana.* La edición completa está pendiente de publicación. Sobre ese Códice *vid.* también H. SPANKE: "Der Codex Buranus aus Liederbuch", en *Z. für M. W.*, vol. xxxv, año 1931. Para otros *MS*, vid. la nota 9.

[8] MENÉNDEZ Y PIDAL: *Op. cit.*, p. 38. E. J. DENT: "The clerici vagantes or goliards", en el volumen de introducción a la *Oxford H. of M.*, pp. 200-202.

[9] La melodía "O admirable Veneris" figura en un manuscrito de Cambridge que

---

tada de PETIT DE JULLEVILLE, vol. i, cap. v, p. 390. También Jean BECK: *La Musique des Troubadours,* p. 115, "Les chansons harmonisées ou motets". "Su boga, dice este autor, no debe sorprendernos, porque el motete, cuando se cantaba con textos en lengua vulgar reunía las cualidades de las canciones de los trovadores y del canto de las escolanías."

data del siglo XI, con neumas en campo abierto, y está acoplada al canto de peregrinos "O Roma nobilis" en el *MS* de Montecassino, con notación alfabética. Otros casos semejantes de melodías con un texto religioso y otro profano han sido estudiados por LUDWIG. y GENNRICH; este último advierte que están escritas en forma de rondó a la francesa. Otro manuscrito interesante desde este punto de vista es el del British Museum, atribuído a Walter MAP o MAPES, de quien se dice que intervino en la redacción de las leyendas artúricas. *(Vid.* DENT y MENÉNDEZ Y PIDAL: *Ops. cits.)*

[10] *Vid.* más adelante sobre la *suplicatio* del trovador Girault RIQUIER a Alfonso el Sabio para que distinga a los trovadores de los juglares y baladines.

[11] *Trobar* no significaba sólo en los trovadores el acto de "encontrar" (trouver), sus rimas ni sus melodías, sino que tenía una extensión más amplia, dando nombre a su arte entero. El arte de construir éstas o aquéllas se denominaba calificadamente "componer". Así existe un tratado de esta época que se titula *Doctrina de compondre dictatz* (Th. GÉROLD: *Op. cit.*, p. 284). La técnica poética se explica en el tratadito *Lays d'amors* de mediados del siglo XIV. MENÉNDEZ PELAYO ha publicado el *Arte de poesía castellana* de Juan del ENCINA, en su *Historia de las Ideas Estéticas en España,* así como fragmentos del *Arte de trovar* o libro *Gaya Sciencia,* de Don Enrique de VILLENA.

[12] En Cataluña y Cerdeña, según SACHS. H. ANGLÉS: *La Musica a Catalunya fins al segle xiii,* Barcelona, 1935, cap. XI: "El fons musicals catalá del repertori trobadoresc".

[13] H. PRUNIÉRES: *Op. cit.*, p. 64.

[14] COMBARIEU: *Op. cit.*, vol. I, p 332, distingue los siguientes períodos: 1º, 1090 a 1140: iniciación y auge; 2º, 1140 a 1250, auge y comienzos de la decadencia; 3º, 1250 a 1290: decadencia y desaparición en su región original.

[15] *Vid.* sus nombres en MERIMÉE: *Précis d'histoire de la Littérature espagnole,* Garnier, París, p. 57. Otros detalles curiosos, en MENÉNDEZ Y PIDAL: *Op. cit.*, parte II. Para Aragón y Cataluña, *vid.* principalmente la obra de ANGLÉS, mencionada en la nota 12, donde remonta la cultura musical de lo que aún no se llamaba Cataluña a los primitivos tiempos.

[16] Para la letra véase Aubrey BELL: *The Oxford Book of Portuguese Verse,* Oxford, 1925. Respecto a la música, la transcripción que se da de las *Cantigas de Amor* (hacia 1250) es poco fidedigna. No me refiero aquí a las *Cantigas* de Alfonso el Sabio, de las que se habla en el capítulo siguiente.

[17] COMBARIEU: *Op. cit.*

[18] *Ibid.*, p. 339 *ss.*

[19] Véase su detalle, con los nombres de los autores comprendidos, en COMBARIEU: *Op. cit.*

[20] Th. GÉROLD:. *Op. cit.*, p. 272.

[21] *Ibid.*, p. 263, y A. JEANROY: *Op. cit.*, p. 349. P: PARIS, en 1833, las denominó "romances" por su semejanza con los castellanos *(id.).*

[22] COMBARIEU: *Op. cit.*, p. 330.

[23] Uno de ellos, Guirault RIQUIER, de Narbona, el último trovador provenzal de importancia (cuyas melodías han sido estudiados por H. ANGLÉS: *Estudis universitaris catalans,* vol. XI), dirigió en 1274 una "suplicatio" al rey Alfonso el Sabio, rogándole que interpusiese "todo su saber, autoridad y discernimiento" necesarios para remediar el estado de cosas, descrédito y confusión en que había caído el arte de juglaría, pidiéndole que distinguiese a los cultivadores de la poesía y de la música respecto de

los *jongleurs* y *baladins*. *Vid.* R. MITJANA: *Op. cit.*, p. 1938. MENÉNDEZ Y PIDAL: *Op. cit.*, pp. 14 *ss.*

[24] Sobre la música árabe en España y sobre la música árabe en general puede consultarse Rafael MITJANA: "La Musique en Espagne", en la *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*, vol. IV, París, 1920, caps. II (La domination arabe) y V (Le XIIIe. siècle). Rafael MITJANA: "El orientalismo musical y la Música árabe" y "Comentarios a la carta del P. Juan Andrés sobre la Música árabe", en *Ensayos de critica musical* (segunda serie), Madrid, 1922. Julián RIBERA: *La Música de las Cantigas*, Madrid, 1922; cap. III: Escuela primitiva en Meca, Medina y Guadilcora; cap. IV: Música popular en la corte de los califas: Damasco y Bagdad. Apogeo de Harun Arraxid; cap. VI: Caracteres de la música árabe. Clasificación de cantos según Algazel. Instrumentos, pp. 236 y 237; cap. IX: La música oriental en el palacio de los Omeyas cordobeses; cap X: Difusión; cap. XII: Música árabe en la España cristiana. Julián RIBERA: *La música andaluza medieval en las canciones de Trovadores, Troveros y Minnesinger*, 3 vols., Madrid, 1923-25. Julián RIBERA: *La música árabe medieval y su influencia en la española*, Madrid, 1927. H. SPANKE ha discutido las teorías de RIBERA en "Die Theorie Riberas ueber Zusammenhänge zwischen frühromanischen Strophenformen und andalusisch-arabischer Lyrik des Mittelalters", en el *Volkstum und Kultur der Romanen*, III, pp. 258-278. Henry G. FARMER: *The Arabian Influence on Musical Theory*, 1925; *A History of Arabian Music to the XIII Century*, 1929; *And Old Moorish Lute Tutor*, 1931. Barón d'ERLANGER: "Al Farabi", en *La Musique Arabe*, 1930, vol. I. Sobre la música actual en Argelia, Túnez y Marruecos, Jules ROUANET: "La Musique arabe", vol. V de la *Encyclopedie du Conservatoire*, "La Musique arabe dans le Maghreb", *ídem*, pp. 2860 *ss.* M. N. YAFIL: *Recueil de Chansons Arabes*, Alger, 1904. Rafael MITJANA: *En el Magreb-El-Aksa* (1905) (cap. XVI). Philip THORNTON: *The Voice of the Atlas* (Londres, 1936).

La circunstancia de existir una copia del tratado de Al Farabi (siglo X) ("Istugisat-ilm-el mûsiqi", descrito sucintamente por MITJANA en *El Orientalismo*, etc.) en la Biblioteca del Monasterio del Escorial (después en la Nacional de Madrid) ha motivado que este escrito haya figurado con predilección en los trabajos redactados en España sobre el asunto y en cada uno de los cuales van reproduciéndose los datos y opiniones del autor precedente. La primera mención en tiempos actuales proviene de una carta del jesuíta español P. Juan Andrés (autor de la obra *Dell'Origine, progressi e stato attuale d'ogni-letteratura*... Parma, 1782 a 1798) dirigida desde Mantua el 29 de marzo de 1785 al abate Juan Bautista TODERINI, quien la insertó en su tratado sobre la *Letteratura turchesca* (Venecia, 1787). Refiere el P. Juan Andrés en esa carta que advirtió al erudito arabista CASIRI la existencia del códice en cuestión que es una copia sacada por KAMEL de otro códice de Zaragoza, más antiguo, perteneciente a AVEM PACE, su maestro. Casiri hace una descripción del manuscrito en sus líneas generales y el P. Juan Andrés añade que "se hizo enviar un pequeño extracto donde pudo hallar las reproducciones de treinta instrumentos musicales que en dicho códice pueden verse, así como varios ejemplos de composiciones de música". "El instrumento adjunto (en su carta), añade, es el llamado Al-Chaherud, inventado en Samarcanda por Hakin-Ben-Ahrias, pero en el tal documento pueden verse las figuras de otros muchos, así de cuerda como de viento. Reprodúcense además algunas tablas de Al Farabí en las que por líneas y letras se explica la economía musical de ciertos instrumentos". MITJANA dice que en la correspondencia del P. MARTINI conservada en el Liceo Musicale de Bolonia se halla un extracto inédito del códice de Al Farabí redactado mitad en español mitad en italiano, que quizá le fué

enviado por el P. Juan Andrés. En su estancia en Marruecos en 1900, cuyas impresiones recoge Mitjana en la obra mencionada ("En el Magreb-el-Aksa") refiere que encontró el tratado de Sihad-ed-din-Muhammed Ibn Ahmed-el-Absihi titulado *Kitab el Mustatraf* y con ayuda de D. Julio Rey estudió el capítulo dedicado a la música en ese tratado. Infortunadamente, la traducción anotada por Mitjana permanece inédita. La obra, reimpresa en El Cairo varias veces, ha debido ser traducida al francés. El autor árabe concede muy poca importancia a los detalles técnicos, que se limitan a dividir el canto *(el gina)* en tres partes: Primeramente, *en nasb*, el canto propio de los niños; en segundo lugar, *es-sinad*, que no es más que el canto grave y serio, compuesto por la repetición de una misma melodía, y por último, *el-hazag*, o canto de júbilo. Un extracto incompleto de Al Farabí fué traducido por el orientalista Don José Antonio Conde y publicado por Don Mariano Soriano Fuertes en 1853. Aunque incompleto, y con exégesis temerarias, el extracto es importante porque contiene el sistema llamado Tabacat, o sea cierto modo de cifrado que se aplicaba al Xamerud y al Laúd, lo cual es de suma importancia.

El profesor Ribera ha completado las descripciones que se leen en los historiadores árabes acerca del florecimiento de la música en la corte de Bagdad y Damasco, pero solamente como descripción de usos y costumbres musicales, a fin de señalar el grado de circulación que el arte musical tenía en la corte de Harun ar Rassid (Arraxid), de cuyo cantor favorito, Ishak, fué discípulo el cantor Ziryab, que vino a España con su familia, llegando a adquirir privanza del emir Abderramán II, a quien "se debe el impulso mayor para aclimatar en España el arte musical de la escuela árabe de Oriente". Antes de los Omeyas, la música, que no había alcanzado aún en Arabia su apogeo, fué condenada entre los árabes españoles por legisladores como Málic y Mohamed Ben Selma; pero ya el primer Omeya, Abderramán, traía esclavas cantoras y tañedoras de laúd procedentes de Oriente, y Alhaquem I tenía dos célebres cantores orientales, Alón y Zarcón. Las tres cantoras procedentes de Medina que tenía en su palacio cordobés Abderramán II fueron célebres antes de la llegada de Zyriab y una española, quizá vasca, Cálam, fué enviada a Oriente donde se hizo letrada, docta en historia y literatura, a más de notable cantora. Otros cantantes se destacaron en ese brillante período hispanoarábigo hasta que llegó Zyriab, en unas circunstancias que han sido referidas en su Almoctabis. por el historiador Abenhayan. Era aquél discípulo de Ishak el Mosulí, en Bagdad, y tuvo que emigrar perseguido por la envidia de su maestro. Viajando por tierras de Occidente escribió a Alhaquem I para venir a Córdoba, pero al desembarcar en Algeciras se enteró de la muerte del emir, pensando regresar al norte de Africa, de lo que le disuadió un cantor judío de aquel emir, llamado Mansur, quien escribió al hijo y sucesor de Alhaquem, Abderramán II, el cual invitó al cantante para que fuese a Córdoba. En Andalucía añadió Ziryab una quinta cuerda al laúd oriental, que colocó en el centro, e inventó el plectro de pluma de águila en lugar del de madera. Ziryab, como su hijo Ahmed, fueron hombres de gran instrucción y su influencia era tan grande en todos sentidos que incluso se imitó en Córdoba su manera de peinarse (en la forma conocida corrientemente en los retratos de Cristóbal Colón). Los modos de enseñanza de Ziryab han sido descritos por Ribera, citando después a otro historiador, Abenjaldun, quien dice que la herencia musical de Ziryab se trasmitió de generación en generación hasta la época en que los gobernadores de provincias y de ciudades se hicieron independientes. Es importante el párrafo siguiente: "Estuvo muy difundida esta afición en Sevilla, y cuando esta ciudad decayó, pasó la música a Africa y Almagreb (a Marruecos), donde se notan aún algunas huellas en la actualidad (el historiador escribe en el siglo xiv) a pesar de la decadencia de los imperios africanos". La fama de Ziryab se extendió hasta la caída de Granada,

y sus diez hijos y discípulos continuaron y difundieron sus cantares, que fueron "recogidos y coleccionados", ignoramos cómo, en cuanto a la música, por ASLAM BEN ABDELAZIZ.

La música parece decaer en Córdoba con la propia decadencia de los Omeyas y en tiempos del último emir, Abdallah, se suprimió este arte en un imperio que se había quedado reducido a los límites de la provincia de Córdoba. Aun cuando la buena estrella lució de nuevo para los Omeyas entrado el siglo x, no parece que los primeros califas dedicaran gran interés a la música. El gusto renace en tiempos de Almanzor, alcanzándose el primer milenio, en Córdoba y especialmente en Sevilla, después, con los reyes de Taifas por Valencia y Murcia, hasta Teruel y Zaragoza. Ribera menciona un texto de este tiempo según el cual la educación femenina no era completa si no se sabía tañer "el laúd, el rabel, el manucordio, órganos y otros instrumentos", y dice asimismo que algún rey taifa tenía juglares africanos, egipcios y orientales. Cuando Alfonso VI, rey de Castilla y de León, que comparte el trono de Toledo con Alimenón, impone la supremacía del rito romano, desterrando el visigodo, llamado muzárabe, en pleno siglo XI, la música no religiosa, sino profana en toda la extensión de la palabra, tenía su sede en un barrio de Sevilla, que ya llevaba entonces el nombre actual de Triana.

La reputación musical de Sevilla dura largo tiempo y un autor citado por Ribera, el SECUNDÍ, que vivió en Sevilla en el siglo XIII, nos informa de los instrumentos que se usaban en esa ciudad, enumerando los siguientes: el jayal, el carrizo, el laúd, la rota, el rabel, el canún, el munis, la quenira, la guitarra, el zalamí, la xocra y la nura, y el albogue. La traducción es de Ribera, quien añade que, al decir del autor, estos instrumentos se encontraban también en otras comarcas, pero que en ninguna abundaban tanto como en Sevilla, y que de allí pasaban al norte de Africa.

De los instrumentos que se utilizaban en España en esos siglos medios hay abundancia de testimonios, gráficos o literarios. Sus fuentes más conocidas son las miniaturas de las *Cantigas de Santa María*, de Alfonso el Sabio (siglo XIII), las enumeraciones del *Libro de Buen Amor*, del Arcipreste de Hita (siglo XIV) y los pórticos de la catedral de Santiago, el palacio de Gelmires, en la misma ciudad compostelana, de la Colegiata de Noya, monasterio de Ripoll, Sepúlveda (Virgen de las Peñas), Ciudad Rodrigo, Caboeiro (Pontevedra), Sos (Zaragoza), Catalain y Sangüesa (Navarra), Tudela (catedral), Pamplona y otras más.

Instrumentos arábigos y cristianos se mezclan en esas descripciones poéticas o monumentales, pero el Arcipreste tiene buen cuidado en advertir cuáles, entre los instrumentos que cita, pertenecen al arte morisco y cuáles al cristiano (vase más adelante). Un análisis detallado de su texto arroja singular claridad respecto a los caracteres de los instrumentos y aun al modo con que se mezclaban entre sí. De los diez instrumentos que menciona, seis se encuentran todavía en uso en el Africa del norte y pueden escucharse en Tetuán, Fez, Marrakesh, Argel y Biskra. No solamente los instrumentos, sino el modo general de unir la melodía al ritmo de acompañamiento de los instrumentos de percusión sigue siendo casi igual en esos países y en la Andalucía actual, así como los floreos melismáticos de la voz en intervalos más pequeños que el semitono, sobre el ritmo incesante de los instrumentos tanto como los gritos de aprobación con que el público anima a los cantantes, y el batir acompasado de las palmas. Una y otra costumbre tienen el más remoto origen, encontrándose ya coros de jaleadores en los bajorrelieves de Susa, y una primitiva forma del canto responsorial en la Sinagoga y en el templo cristiano consistía en responder al oficiante con interjecciones o palabras de aprobación, como se detalla en otros lugares de este libro.

El señor Ribera, que ha estudiado minuciosamente la métrica hispanoarábiga, sos-

tiene la tesis de que los árabes andaluces inventaron un sistema de poesía popular destinada a ser cantada que se diferenciaba esencialmente de la poesía árabe original en su estructura métrica. Los zéjeles y mohachas serían una creación original arábigo-hispánica en la que se habría distinguido el poeta ciego de Cabra MOCADEM BEM MOAFA, empleando en ella la lengua romance, mezclada con la árabe (véase el texto).

La diferencia esencial entre la nueva poesía popular y la erudita netamente arábiga consiste en que en la casida árabe los versos constan de dos hemistiquios, rimando en la composición entera todos los segundos hemistiquios con una misma rima y teniendo todos una misma medida métrica. Los versos son, en el árabe clásico, cuantitativos y continuos, mientras que en la lengua popular son acentuales y divididos en estrofas. En el nuevo sistema, añade Ribera, no había hemistiquios, sino versos cortos rimados con variada rima y varia medida, sujetos todos a la pauta señalada en el estribillo, que se enunciaba al comenzar la composición. En los casos en que los idiomas romance y arábigo se encontraban mezclados, el estribillo del comienzo está en romance y las estrofas en árabe: así pues, es posible pensar que esa forma, tanto como la melodía con que se cantaba, sería conocida en España antes de que llegasen los árabes, como es el caso de otros particulares adscritos a su estilo arquitectónico, tales el arco de herradura existente ya en iglesias visigóticas, y que con considerable evidencia vino a España procedente de Bizancio.

En el siglo XI zéjeles y mohachas están difundidos por toda la península, según Ribera, que cita a poetas de raza árabe, aragoneses, valencianos, murcianos y de varias ciudades levantinas, a más de los andaluces y extremeños, cuyas poesías se conservan. De todos ellos los más finos, graciosos y abundantes son los sevillanos. Es de importancia fundamental señalar que la primitiva música cantada que se importó de Oriente era monódica y estaba entonada por un solo artista, mientras que la nueva forma asumía una forma dialogada entre el cantor y el coro, encomendándose a éste el estribillo, forma de canto existente en la península desde la introducción de la más antigua música litúrgica, extendida pronto al pueblo seglar. Y también debe añadirse que se encuentran nombres de judíos como Ishac ben Simeon, de Córdoba, amigo de Avempace, que sobresalía en la invención y composición de versos y música en "las distintas escuelas y métodos". Tales composiciones corrieron con rapidez singular por todos los países islámicos y según el testimonio de Abensaid, citado por Ribera, se oían en su tiempo los zéjeles de Aben Guzman en Bagdad con más frecuencia que en Andalucía misma, debiendo señalarse la particularidad de que estaban escritos en el dialecto árabe español, plagado de vocablos romances, que era ininteligible en el Africa del norte y en Arabia, lo que hace suponer que su encanto se cifraba más en la música que en la poesía. En confirmación de su tesis, Ribera cita al sevillano Adelaziz ben Abusalt, que en el siglo VI de la Hegira (siglo XII) puso música a textos de canciones de Túnez que se hicieron populares hasta el punto de que Abensaid, escritor del siglo XIII, afirma que en su tiempo se cantaban en Túnez esas canciones, que siguen hoy en vigor allí, según Ribera. MIRJANA, en su descripción de la música marroquí, hace la diferencia entre la música seria (alah), cuyo centro es Fez, y la música de carácter ligero (qríhah), que se oye especialmente en Marrakesh. El primer género es esencialmente melismático y exige una gran virtuosidad en el cantante. El segundo se adapta a las formas populares de poesía y se acompaña con instrumentos de punteo y tres o cuatro timbalillos que llevan el ritmo, mientras que el cantante marca los acentos con un tamboril, procedimiento semejante al que se emplea usualmente entre los negros de Cuba, si bien en este caso con complicados contrapuntos rítmicos. El alah procede al parecer de Andalucía y nació en el

dolor de Boabdil el Chico al ver perdida su Alahma. Se han coleccionado recientemente los textos y la música que forman la base de la música seria cultivada en Marruecos bajo el nombre de "música andaluza de los moros de Granada". Este es el título que Jules ROUANET, en su prólogo al *Repertoire de Musique Arabe et Maure* de YAFIL y SEROR, conserva "a las graves melopeas de la gran época de los califas que llevan el nombre de música andaluza o de Granada", aunque como se colije por lo que va expuesto, su fecha sea posterior en cerca de cinco siglos a la música netamente árabe cantada en tiempos de los califas.

[25] COMBARIEU: *Op. cit.*, p. 339. Para la forma rítmica y el sentido modal en los trovadores, véanse las obras de BECK y AUBRY mencionadas, donde el problema está expuesto con claridad.

[26] *Idem, ídem,* pp. 333 a 338.

[27] RIEMANN sigue aquí a Johannes de Grocheo, teórico que a fines del siglo XIII fué el único que trató de la cuestión del ritmo en la música profana, diciendo que carecía de medida precisa: "non ita praecise mensurata" (SACHS), pero esta frase puede ser motivo de varias interpretaciones si se tiene en cuenta lo que para los músicos de la época significaba la "mensuración". En sus versiones de la música trovadoresca (R. VAQUEIRAS, VENTADORN, BLONDEL DE NESLES, D'ARGINCOUR, Ricardo CORAZÓN DE LEÓN en las colecciones *Dos mil años de Música* y *Anthologie Sonore*) el Profesor Curt Sachs sigue un sistema mixto que consiste en doblar el valor de la sílaba acentuada respecto a la sílaba débil y tratar libremente la distribución silábica sobre esta base.

[28] Th. GÉROLD: *Op. cit.*, p. 284. Los modos más favorecidos son el primero (re-do), el séptimo (sol-fa), el quinto (fa con sí bemol). Es el sentido cadencial lo que les acerca al mayor y menor.

[29] Discos gramofónicos relativos a este capítulo:

Canción piadosa de un juglar italiano. Lumen, 32018. Siglo XIII.

Sin acompañamiento, en lengua vulgar toscana:

Sancto Lorenzo
Martir d'amore

Es una especie de soneto imperfecto, con dos cuartetas y dos tercetos irregulares. Pertenece a la época de San Francisco, Tomás de Célano (a quien se atribuye el *Dies Irae),* Jacopone de Todi, Petrarca. No es de origen ni de invención popular, lo cual prueba que los juglares y clérigos trashumantes cantaban obras de más vuelo que las puramente pjopulares (véase el capítulo siguiente).

"Estampida de Raimbault de Vaqueiras". (Col. *Dos Mil Años de Música,* nº 3.) En lengua provenzal, está destinada a festejar la llegada de la primavera *(Kalenda maya)* en una poesía de tono naturalista: "Ni las fiestas de mayo, ni las hojas de los arbustos floridos, ni el canto de los pájaros, ni las flores de los lirios me pueden agradar hasta que un mensajero vuestro llegue, gentil señora, y me traiga alegría y gozo diciéndome que puedo aproximarme hasta vuestros pies". Raimbault de Vaqueiras vino a la corte de Barcelona a fines del siglo XII, en 1195, con dos juglares violeros que le acompañaban. Esta estampida va sin acompañamiento y todos sus versos son aconsonantados.

"Canción cortés". (El mismo disco.)

Otra estampida —o "cansó cortés"— es la de Bernard de Ventadorn, un pobre juglar florecido hacia mediados del siglo, 1150, cuya madre calentaba los hornos de pan del señor provenzal del mismo nombre, quien apadrinó al niño, después famoso trovador. Esta canción cortés nace como una improvisación formalizada dentro de la norma

de la estampida, diciendo a la dama que le ruega que cante: "cantaré puesto que me lo pedís —"pois pregatzme"—, aunque cuando quiero cantar, lloro. Cuando oigáis a un cantor que canta bien es porque tiene el alma dolorida. ¿Estoy enfermo de amor? Pero me encuentro mejor que nunca. ¿Por qué, pues, me voy a preocupar?"

Esta canción, de forma libre, se hizo muy famosa y tiempo más tarde, a fines del siglo, fué imitada por los "minesaenger" alemanes, de los que se habla en el capítulo siguiente.

"Canción de Blondel de Nesles". *(Anthologie Sonore,* disco nº 18.)

Blondel, trovero natural del norte de Francia, pertenece al siglo XII. Su poema está escrito en el francés de esa tierra y comienza "A l'entrant d'esté". A la entrada del estío comienza la danza. La canción podría considerarse como del género "ballada" o "dansa": en efecto, la forma se compone de una cuarteta de versos consonantes alternos a los que sigue un par de versos consonantes como el primero y tercero, más otro verso aconsonantado con los segundo y cuarto. La forma musical se ordena del siguiente modo: *a a a a b b a.* Una segunda estrofa repite el sistema poético y musical de la primera y termina con un estribillo de tres versos, los dos primeros aconsonantados como el primero y tercero y el último verso como los versos pares de las estrofas. Está cantada como las demás, sin acompañamiento.

"Canción cortés de Perrín d'Angincourt". (El mismo disco.)

Trovero del norte del siglo XIII, en un sentido semejante a la del trovador provenzal Bernard de Ventadorn. La canción y su forma se componen de dos tercetos cuyos dos primeros versos son consonantes y el tercero libre. La música sigue este orden: *aaa b c ddd,* es decir, sin repeticiones "balladées". La canción va preludiada por un breve giro de viela.

"Ennuig o complainte" (reverso del disco anterior).

Es una canción quejumbrosa, en la que el rey Ricardo Corazón de León se lamenta a su "condesa hermana" de que está prisionero ya hace dos años y que nadie acude a libertarlo. "Moult ai d'amis, mais povre sont li don." "Muchos amigos tengo, pero pobres son sus dádivas", pues que no aportaban el dinero que se pedía para su rescate. Está compuesta la "complainte" entre los años 1193 y 1194 en que Ricardo cayó preso al regresar de la tercera cruzada. Su barco naufragó y al intentar remontar por el Danubio arriba fué reconocido en Viena y detenido por el duque de Austria, encarcelándolo en Trifels, en el Palatinado, y después en Worms, de donde fué por fin libertado por rescate de sus súbditos ingleses, normandos, poitevinos y gascones, tras de haber sido descubierto por Blondel de Nesles, y no sin tener que rendir homenaje al duque de Austria.

El canto está compuesto por dos estrofas y un estribillo que las continúa: es, pues, un tipo de "chanson à refrain". Las dos estrofas son de seis versos, cinco asonantes y uno libre. El estribillo es más complejo de forma y de métrica.

Es de notar el ritmo enérgico, viril y la fuerte expresión de la melodía.

Fuera de lo concerniente al arte de trovar, propiamente dicho, se admite que la influencia trovadoresca persiste en España en la letra de algunas poesías, rara vez recordadas con su música original. Algunas melodías, hoy populares, perviven en la región levantina. Un caso que muestra la doble influencia es el de la poesía *¿A quién contaré mis quejas?,* tan conocida en castellano, con su música fácilmente asimilable a la original. La primera versión procede de BESSELER: *Op. cit.,* p. 104, que se cantaba también en el siglo XII. *(Roman de la Rose)* con el texto del rondeau de la *Belle Aeliz.*

La segunda versión procede del *Cancionero Musical Popular Español* de PEDRELL (nº 81, "Las Quejas"), como transcripción de la mención que hace SALINAS (libro v, p. 326) en su tratado *De Musica libri Septem* (Salamanca, 1577).



CAPITULO IV

El lirismo religioso y las cantigas en honor de la Virgen. Las "laudi". San Francisco y los poetas italianos del "trecento". La música en la sociedad italiana trecentesca. Las "laudi" alternadas y sus consecuencias. El "acompañamiento" en la canción trovadoresca. Los Minnesinger. Asociaciones de menestrales en Francia, España y Alemania. Los Meistersinger. Géneros de la canción alemana y su semejanza con la trovadoresca. La influencia trovadoresca en España. Canciones profanas en España anteriores a esa influencia. Los romances y la poesía de arte mayor. Juglares y violeros en poemas castellanos. El lirismo gallego-portugués. Sus géneros. Martín Codax. Las "Cantigas de Santa María" de Alfonso el Sabio. Guiraut Riquier. Diversas clases de juglares y ministriles. Instrumentos nobles e instrumentos "comunales". La influencia francesa en las relaciones instrumentales. Instrumentos "altos" y "bajos". La música de la canción danzada tiende a hacerse exclusivamente instrumental. Géneros principales de danza en la época de los trovadores. Su estructura formal. Puntos o versos y estribillos o "rotta". El "balleto" o serie de danzas instrumentales, primera manifestación de la "suite". Danzas populares italianas. Su eco en España. Las danzas de los Minnesinger. El "rondeau", forma instrumental y vocal. Música de cámara en el alba del Renacimiento.

EL AMOR TROVADORESCO, honesto y puro, a lo menos en la literatura, se coloreaba con un matiz más pasional en las "cantigas de amigo" de la poesía de los trovadores gallegos, mientras que asume tonos místicos, al igual de otros poemas franceses e italianos, en las *Cantigas de Santa María* (*"Loores et Milagros de Nuestra Señora"*), del rey Alfonso, en cuya compilación se entremezclan otras canciones, todas del más alto interés, que aluden al origen francés de su inspiración y de su letra. Mas éstos son casos elevados en los que el trovador, en lugar de dedicar su poema a la dama, si es francés; a la amiga, si es gallego; a la *Minne*, si es alemán, lo dedicará a la Virgen, que es todo ello a la vez.

Este sentimiento amoroso, de la más casta y elevada especie, es uno de los temas característicos de la segunda mitad de la Edad Media, y en tal sentimiento comulgan los señores a la par de los villanos. Las canciones profanas dedicadas a Nuestra Señora abundan en todos los países: si las Cantigas representan la zona más alta de la sociedad medieval, hay canciones juglarescas en todos los países latinos, en las que una inspiración, suave y graciosa, informa una poesía mucho más sencilla en su estructura que la

poesía señorial de los trovadores. El juglar trashumante que canta endechas en loor de la Virgen, y el clérigo mendicante que vaga por los poblados y caminos entonando cánticos parecidos, se encuentran en este punto de su miseria y de su lirismo. Un tipo de monodía sencilla, en comparación con aquel arte señorial de la Provenza, y de un carácter a la par piadoso y popular, es el que corre por los caminos de Italia bajo el nombre de *lauda* (o *laude*).* Es el momento, en los primeros años del siglo XIII, en que las predicaciones de San Francisco, que poco después muere (1226), impresionan hondamente a las gentes sencillas. San Francisco mismo era poeta, y su *Canto al Sol* es una bella muestra de talento de artista y del inmenso sentido de universalidad cósmica que alcanza su amor a todo lo creado, desde la criatura más ínfima al *sole e le altre strelle,* como dijo otro de los más admirables espíritus italianos.**

Este sentimiento de fraternidad toma forma en San Francisco en su institución de entidades que son religiosas por el propósito y por el espíritu que las articula, pero que están compuestas por laicos: "fraternidades" y "compañías", en las que resuenan incesantemente cánticos de alabanza análogos en su espíritu a los *laudes* eclesiásticos, esta vez basados en poemitas en lengua vulgar, que intentan no sólo cantar la gloria del Dios Sol (tan próximo al Sol-dios de mitologías primitivas, y tan lejano, sin embargo, del Febus-Apolo), la de la Virgen María o a determinados santos, sino que son, a veces, cánticos llenos de dolor, de arrepentimiento, de pavor ante la ira de Dios. Así, Tomás de Célano, uno de los hermanos de esa orden, que había cambiado la Dama castellana por la Madonna Povertá, canta con inspiración sublime la cólera divina, *Dies irae, dies illa,* en el acto supremo del Juicio, cuando la trompeta de los serafines, *tuba mirum spargens sonum,* haga saltar a los muertos de sus sepulcros milenarios. Jacopone de Todi,

* *Lauda* da el plural *laude.* La *laude* da el plural *laudi.* Es indiferente usar uno u otro término. Sobre este tipo de canciones religiosas italianas, *vid.* F. LIUZZI: *Ballata e Lauda,* Roma, 1931. *Idem*: *Melodie italiane inedite del duocento,* Roma, 1930. J. HANDSCHIN: *Ueber die Laude,* Berlín, 1938. DE BARTHOLOMAEIS: *Le origini della poesia drammatica in Italia,* 1924. Colecciones: F. LIUZZI: *La Lauda e i primordi della melodia italiana,* Roma, 1935, 2 vols.

El sentido litúrgico y el profano de la *lauda* coexisten en nuestros poetas del siglo XIII: *Ma sea laudada* (Gonzalo de BERCEO: *La vida de Santa Oria); Pero améte siempre laudar e bendecir (idem*: *La abadesa en cinta); Bendecir e laudar* (*Libro de Alexandre); Laudar e bendizir (Libro de Apolonio); Começo huna laude* (en la vihuela) *(ibid.); Que cantes huna laude en rota ho en gigua* (*ibid.*).

** El movimiento franciscano no fué sólo de índole mística. Fué un ejemplo curioso de *individualismo* religioso que nace y prospera en su época, fuera del ámbito de la Iglesia de Roma, la cual luchará en seguida contra esa especie de *iniciativa particular,* de carácter poético más que propiamente religioso. *Vid.* J. LUCHAIRE: *Op. cit.,* cap. I.

Dante, Bocaccio, Francesco Petrarca llevan, en esos momentos, la poesía italiana a una de sus más altas cimas.*

La perfección de la forma no necesitaba de las sutiles complicaciones de los Guidos. El Dante prefería acercarse a las gentes humildes, sin dejar por eso de impresionar a los aristócratas de la vida y de las letras en el paso sereno de sus tercetos en arte mayor. El "soneto", cuya simple denominación indica su destino sonoro, había llegado a la perfección de una forma cuyos antecedentes están en la poesía provenzal, con sus dos cuartetas como estrofa y antiestrofa, para ser cantadas con una misma música,[1] y sus dos tercetos que provienen del *refrain*, bien repetido, bien distinto en cada uno. Tal forma muestra su popularidad en alguna de las *laudi* de esa época, así como la de autor anónimo, tan rústica, tan bella, de procedencia toscana netamente popular y dedicada a San Lorenzo, un santo asimismo popular, como San Juan. En su hagiografía se deslizan rumores paganos, y se le honra quemando hojas de laurel que traen consuelo al amante, ardiente de impaciencia, asaetado por el niño arquero. Así dice tan bellamente la letra de esta lauda: [2]

1 *Sancto Lorenzo*
martir d'amore,
al Cristo fasti
gran servidore

2 *Con umiltade*
al Sancto Padre
fosti ubidiente.
Percio laudare,

3 *Sempre de fare*
tutta l'umana gente.
Per te martyr valente

4 *E di valore*
Alnipotente
Su aulente fiore.

Las *laudi* fueron muy practicadas por los peregrinos y cofradías de flagelantes [3] que edificaban con su piedad a las villlas italianas; mas, en general, todos los grupos de peregrinos hasta Oriente, con destino a Jerusalén, o a Occidente, con destino a Compostela, iban reunidos bajo los mismos cánticos. Las peregrinaciones a Compostela culminaron bajo la influencia de los benedictinos, los cuales sembraron de monumentos románicos toda la "via de Santiago", por la que resonó incesantemente durante varios siglos el *Canto de Ultreya* de los que venían de tierras flamencas; quizá aquéllos que, cantando en latín, traían consigo las primeras muestras de polifonía a dos y tres voces, según hemos visto en el canto de peregrinos *Congaudeant Catholici* del Códice llamado Calixtino.** Más adentro de

* *Vid.* el cap. II de la IV parte.

** Una consecuencia de la lauda en Alemania fueron los llamados *Geisslerlieder* o cantos de flagelantes ("geisseln", azotar), donde ya se presiente melódicamente el coral de Lutero. V. P. RUNGE: *Die Lieder und Melodien der Geissler des Jahres 1349*, Leipzig, 1900. J. MUELLER-BLATTAU: *Die deutschen Geisslerlieder*, 1935.

la monodía rigurosa de los "frati minori" el canto de Juan de Florencia (Giovanni de Cascia) es ejemplar, incluso con su final desalentado ante el egoísmo de las gentes, que corresponde a otros finales que encontramos en canciones de juglares, y aun de minnesinger, ante cuyos primores permanece impenetrable la falta de generosidad del señor a cuyas puertas canta y toca su viela, o ante su dureza de corazón:

Io son un pellegrín che vo cercando
Limósina per Dio, mercé chiamando.
E ho fato la voce tanto chioca
Che chiamo, chiamo, nomme chi risponda.

La *Lauda de Noel* italiana responde más de cerca a los aleluyas pascuales, así el *Gloria in cielo*, de autor anónimo cercano ya al siglo XIV, al parecer.



Hay en este canto italiano acentos que recuerdan músicas congéneres del Levante español, y acaso, como el Prof. Sachs lo advierte, de otros lugares del Mediterráneo. Mas el placer por las largas vocalizaciones, que ya tenían en un meridional nato, en el africano San Agustín, la justificación del éxtasis, y que hoy encontramos en el *Canto de la Sibila* o en el llamado *Misterio de Elche*, aproxima esos melismas a los que Vicenzo de Rímini pone en textos muy divulgados de un helenismo renaciente y en los breves instrumentos de la sociedad toscana que Boccacio describe en el *Decameron** y que el Campo Santo de Pisa muestra en los frescos del gran patio central, entre columnas góticas de una fragilidad aérea en su estilo tan profusamente adornado como los melismas del músico de Rímini.[4]

Esta actividad musical de la buena sociedad italiana del *trecento* iba a prolongarse durante todo el Renacimiento con una de sus características: la de ser ejercicio de señores, como el arte trovadoresco. Las letras y las artes conviven armoniosamente en la Italia del siglo XIV y del XV,

* *Vid.* A. BONAVENTURA: "Il Bocacio e la Musica", *R. M. I.*, año XXI-3 (1914).

el gran siglo del Renacimiento italiano, y aquellos señores, que eran guerrilleros feroces y déspotas abominables, sabían hacer compatible su política de asesinato y rapiña con un "humanismo" que significaba pasión por la literatura clásica, unas cualidades excelsas de poetas y de músicos de fina traza. Vicenzo de Rímini o Bartolomeo Brolo nos ofrecen fácil testimonio, en sus actuales versiones, de un talento que, como el de los trovadores y troveros, no recibió, probablemente, otro premio sino el elogio de la sociedad escogida ante la que se producían. Al lado de ellos los menestrales y juglares cantaban y tocaban su viela por un interés pecuniario,[5] a veces para su decepción, otras para verse recompensados solamente en especies. La juglaresa Tarsiana salía ya a las plazas en el *Libro de Apolonio* a "violar por soldada". Colin Muset, uno de los *jugléors* en los que para el noble arte de los troveros, reprocha al conde, ante cuya puerta toca, su tacañería:

Sire cuens, j'ai vielé
Si ne m'avez rien doné...
Devant vous en vostre ostel

y los minnesinger alemanes no son mucho más afortunados: "*Der kuninc Rodolp* (dice uno de ellos) *mynnet Got*": el Rey Rodolfo ama a Dios, se puede tener confianza en él, juzga con equidad, detesta la mentira, escucha con placer a los maestros en el arte del canto, del juego de la viela o de la recitación... pero no les da nada".[6] Modestamente, nuestros pobres cantores de romances comprendían que a veces los señores andaban tan escasos de pecunio como ellos mismos y se contentaban con poco: un vaso de vino quizá:

Datnos del vino, si non tenedes dineros...

Algunas *laudi* italianas en diálogo entre dos voces o dos coros alternados, muestran, por una parte, su conexión con las músicas eclesiásticas de análogo propósito piadoso y, por otra, aquel principio de donde proceden el drama litúrgico y el teatro religioso-profano medieval, es decir: el diálogo que tiende a su representación plástica. De ese origen va a nacer, en parte a lo menos, la *Sacra Rappresentazione* italiana, que equivale a aquellas formas semiteatrales antes descritas y que, en el curso del tiempo, va a ir a parar a otro tipo de música entre religiosa y profana, mas siempre con fines edificantes, que es el *Oratorio*. Diálogo no significa todavía "dúo", con su ocasional superposición de las dos voces, pero la monodía trovadoresca y sus especies subsiguientes van tendiendo, como fué el proceso normal en la monodía eclesiástica, hacia la simultaneidad. El *Libro de Apolonio* conoce el arte de concertar la voz con la vihuela *(vièle)*,

y el de *Alexandre,* varios cantos.[7] El Aricipreste sabía acordar varias voces y "facer el altibajo", quizá el fabordón o un discanto,[8] y conoce sobre todo, qué instrumentos son buenos para acompañar cantigas.[9] Hasta qué punto los juglares se "acompañaban" en sus instrumentos o acompañaban a los trovadores no es cuestión que esté enteramente resuelta, porque los manuscritos solamente contienen la música para el canto, y aun esa misma, como ya se ha dicho, está anotada con insuficiencia. Mas los testimonios literarios hacen comprender que de alguna manera tocaban y cantaban, alternada o simultáneamente.[10] En las versiones modernas de las canciones trovadorescas la intervención de la viela, el breve antepasado de las violas, de gangosa y flébil sonoridad, apenas ocurre sino para preludiar el canto o en algún ritornelo: así se deduce, sobre todo, de los manuscritos referentes a los *minnesaenger* o *minesinger.** En otros casos, la viela dobla la voz, al unísono o en intervalos consonantes, como en el "organum"; mas la voz se adorna en melismas, como hoy todavía practican los pueblos orientales, los musulmanes especialmente.

Puede verse un ejemplo de fácil acceso en la *balada* de Vincenzo da Rímini antes mencionada o en las piezas de Cascia y Brolo, donde la voz instrumental tiende a convertirse en un verdadero contrapunto. En cuanto a su estructura, es sencilla: un estribillo comienza la canción, como en tantos casos de monodía española. Este estribillo se llama en italiano *ripresa,* que indica su característica de ser repetido de nuevo. La copla está formada de dos partes: una corta, formada por dos *piedi,* y la segunda, más larga, que se llama la *volta* porque reproduce la música del estribillo, pero con versos que riman con los *piedi.*** [11] Como en los casos del canto profano español, las excepciones son más numerosas que la regla, si es que de regla puede hablarse. La intervención del instrumento como preludio a la canción se deduce de un manuscrito alemán, atribuído a un monje de Salzburgo, que viene a reproducir en este país de la Alemania meridional las canciones entre populares y originales de los mendicantes italianos. El procedimiento se encuentra aplicado asimismo en canciones semejantes a las albadas trovadorescas *(tagelieder).* Se especifica en otro caso [12] que una canción de ese tipo puede ser tocada en un instrumento de viento y aun que puede ser doblada por un *pumhart,* especie de fagot a la octava inferior. Otros ejemplos aluden a una trompeta: el acompañamiento

* En alemán se puede decir indiferentemente *minnesaenger o minnesinger; meistersaenger* o *meistersinger.* La desinencia no cambia para el plural, sino solamente el artículo. Pero *saenger* tiene un matiz preferentemente genérico y *singer* indica más específicamente las asociaciones o corporaciones de unos u otros artistas.

** Es una variante de la lauda (véase el ejemplo anterior). La estructura poética de ésta y la del zéjel.

de las voces por las notas del acorde de la trompeta se verá favorecido en la polifonía, como se indicará más tarde, y aun se encuentra un contrapunto a tres voces, en que dos tenores cantaban en amigable compañía con un trombón.

Los manuscritos en donde se conserva la música de los *minnesaenger* alemanes son mucho menos abundantes que los de sus antecesores franceses. Los caballeros-poetas tudescos más antiguos, como Friedrich von Hausen, Rudolf von Fenis, Hartmann von der Aue o Reinmar del Alte (von Hagenau, el maestro de Walther) son imitadores directos de los trovadores provenzales y de los troveros.* [13] Hemos encontrado anteriormente una canción de Bernard de Ventadorn, reproducida, o, mejor dicho, parafraseada (Sachs, disco nº 5 de la colección *Dos mil años de Música*), por el conde Federico von Hausen, unos cuarenta años después del provenzal (1150 y 1196, respectivamente). El manuscrito alemán más importante, conservado en Jena, es de fines del siglo XIV, y sólo contiene 91 melodías para textos de treinta poetas, muchas de las cuales son, como los "timbres" franceses, modelos de origen popular aplicables a diferentes letras. De los manuscritos alemanes es singularmente precioso el descubierto no hace muchos años en Munster, porque contiene las únicas melodías que se conozcan de uno de los más grandes *minnesinger:* Walter von der Vogelweide [14] (1228), de quien ofrece una "canción de cruzada" la Antología de Sachs, juntamente con otra exquisita canción de Meister Rumelant, del mismo siglo. Es de recoger este título de *maestro, meister,* que aparece ya en el siglo XIII, cuando en el norte de Francia decaía el arte de los troveros, pasando a manos de los *jugléors* de instrumentos y ministriles de boca que empiezan a agruparse en cofradías. La denominación alemana parec responder a la de *maîtres de menestrandie* que se daban aquellos artistas, reunidos en la famosa *Grande Menestrandie* que ha dejado memoria de sus fastos y que respondía a la aspiración de la sociedad villana desde el siglo XII à recogerse en comunidades laïcas [15] bajo la dirección y autoridad de un *maître,* a fin de verse paulatinamente libres de la esclavitud feudal, cuyo régimen duró en Francia en lo civil hasta entrado el siglo XV, mientras que en el dominio eclesiástico duró hasta la Revolución. En España, el régimen a que habían de someterse los juglares estaba ya establecido desde Don Pedro III de Aragón (1276-1285), en cuya

* Sobre los Minnesinger, véase: H. BESSELER: *Die Musik des Mittelalters und der Renaissance,* 1931-35. H. BRINKMANN: *Entstehungsgeschichte der Minnesangs,* 1926. C. BUETZLER: *Walther von der Vogelweide,* 1940. Th. GÉROLD: *Histoire de la Musique des origines à la fin du XIV siècle,* 1936. F. GENNRICH: *Der deutsche Minnesang,* 1926. H. J. MOSER: *Geschichte des deutschen Musik,* 5ª ed., 1930. A. SCHERING: *Geschichte der Musik in Beispielen,* 1931 (en esta obra se encuentran algunas obras en escritura moderna de trovadores y troveros, minnesinger y una canción de flagelantes alemanes para el año de la peste, 1349).

época se dictan unas *Ordenanzas dels jutglars.** Con ello no hacían sino imitar a los mercaderes, sobre quienes existe en España una disposición: *Privilegio de mercaderes,* que data de 1281. Si los menestrales se acogían a la autoridad de un *maître* o de un *meister,* los mercaderes se ponían bajo la protección de un "patrón", como si dijéramos "padre" de la hermandad o fraternidad (nombres que han pasado hasta nuestros días, apenas modificados en sentido) y que solían ir armados a fin de reunir en un solo concepto la autoridad y la fuerza. El primer *meister* alemán de quien parece que data la organización decisiva de los *meistersinger* o Maestros Cantores fué Heinrich von Meissen, llamado Frauenlob, cuya guilda se reunió en Maguncia en 1311. (Algunos pretenden que los Maestros Cantores datan ya del siglo anterior. En 1260 hubo otra guilda que comprendía a los *minnesinger* más famosos, como Walter y Wolfram.) Tales entidades, donde se cultivaban las *Meistergesange* o canciones de los *meister* —título al que sólo se tenía acceso después de haber pasado por las categorías subalternas de *Schüler, Schulfreund, Saenger* y *Dichter*—, se enfrentaban con las cofradías de Minnesinger en el mismo sentido que los menestrales respecto de los troveros.** Los poetas-músicos de la *Minne* eran caballeros, como sus modelos provenzales o champañardos, mientras que los otros eran artífices de varias artes manuales o gentes de la clase burguesa y llana: el caso de Hans Sachs, a lo largo del siglo XVI, zapatero, poeta y músico, está fresco en nuestra memoria wagneriana, y con él, el del *minnesaenger* ilustre entre todos los de tres siglos antes, Wolfram von Eschembach, el noble caballero del torneo de la Wartburg, en la corte de Hermann de Turingia, en Eisenach; certamen poético en el que participa el caballero Tannhauser, con quien comienza la decadencia de la *minnegesang.*

Los artistas líricos de la *Minne* practicaron las formas trovadorescas de la pastorela, el alba *(Tagelied* o *Wächterlied),* canciones de cruzada, etc.,

* En PEDRELL: *Organografía musical antigua española.* Sobre la dependencia de los juglares a sus señores, protección de éstos y otros detalles, *vid.* MENÉNDEZ PIDAL: *Op. cit.,* parte 1ª, p. 5.

** Sobre Wolfram de Eschembach y su poema *Perceval, vid.* M. WILMOTTE: *Le P. de W. d'E,* París, 1933, con referencias de fuentes (K. Lachmann, Golther, Weber). Karl Lachmann, en 1833, al mismo tiempo que los textos poéticos publicó alguna de sus canciones.

Sobre los Meistersinger, *vid.* Johannes WOLF: *H. de la M.* (Barcelona, 1934), quien inserta la melodía de Hans Sachs que reproducimos aquí. G. MUNZER: *Ueber die Notation der Meistersinger* y su estudio sobre *Das singebuch des Adam Puschmann* (1907), donde reimprime numerosas melodías de la obra que sirve de fuente principal sobre los "meister": Adam PUSCHMANN: *Grüdlicher Bericht des deutschen Meistergesangs zusamt der Tablatur,* que se remonta a 1571, reimpresa en época moderna por Niemeyer. Más bibliografía en el *Grove,* cuyo artículo "Song" (Germany) es importante tanto para los Minnesinger como para los Meistersinger y sus relaciones con el lied popular.

sin olvidar la canción satírica, como el *serventesio,*[16] y algún tipo más original como el *spruch,* narrativo o político. Su *lied* responde a la *cansó* provenzal, y su *leich,* al *lai;* pero con una sobriedad que propendía a la sequedad teutona, y a la cual correspondió, en cambio, la ventaja de la claridad silábica y de la articulación de la frase musical, que van a llevar en derechura al coral protestante. La primavera y sus alegrías inspiran asi-



mismo a aquellos poetas, que se expresan con giros distinguidos en las pastorelas, pero que descienden a la canción goliardesca cuando el motivo de inspiración es el buen vino picante o la espumosa cerveza: el ritornelo gan-

goso de la viela, el ronquido insinuante de la cromorna o la museta acompañarán al cantor a punto de ebriedad: un momento despierta; el vielero comenzará un ritornello chillón en notas menudas.[17] En seguida, el canto decae, la melodía arrastra; vielero y meistersanger organizarán una diafonía en honor de Morfeo.

Por lo que se refiere a la extensión en nuestra Península del arte de los trovadores provenzales, ha quedado hecha mención del instante tan temprano en que ese arte refinado y señorial entra por Cataluña y Aragón y prende, primeramente, en tierras gallegas y más tarde en Castilla.* El proceso de la música profana y de su intromisión en la eclesiástica siguió en España pasos análogos a los de las demás comarcas latinas: primero, la práctica de los Himnos, no sólo en la Iglesia, sino en ceremonias civiles,[18] de lo que hay abundantes testimonios; así como la aportación de textos con carácter profano o heroico a la música de los Himnos y, de vuelta, es de suponer, la influencia de la cantilación eclesiástica en la manera de recitar cantando las

* *XXI. Pero de todos estos, muy magnífico Señor, asy itálicos como proençales, lemosis, catalanes, castellanos, portugueses, e gallegos, o aun de cualesquier otras nasçiones se adelantaron e antepusieron los gállicos cesalpinos e la provincia de Equitania en el solepniçar e dar honor a estas artes.*

Carta quel Marqués de Santillana envió al Condestable de Portugal.

Santillana (1398-1458) añade en la parte X de su carta: "Extendiéronse creo d'aquellas tierras [de Italia, después de hablar del Dante, Petrarca y Bocaccio] e comarcas de los lemosines estas artes a los gállicos e a esta postrimera e occidental parte, que es la nuestra España, donde asaz prudente e fermosamente se han usado", arte de poesía "que en nuestro vulgar gaya sçiençia llamamos". En la parte XIII encomia a "los catalanes, valençianos, e algunos del reyno de Aragon [que] fueron e son grandes offiçiales desta arte". "E despues fallaron [parte XIV] esta arte que mayor se llama [los castellanos que poetizaron en romance] e el arte comun, creo, en los reynos de Galliçia e Portugal, donde non es de dubdar que el exerçiçio destas sçiençias más que en ningunas otras regiones e provinçcias de España se acostumbró; en tanto grado, que non há mucho tiempo qualesquier deçidores e trovadores destas partes, agora fuesen castellanos, andaluçes o de la Extremadura, todas sus obras componian en lengua gallega o portuguesa. E aun destos en çierto resçevimos los nombres del arte, asy como maestria mayor e menor, encadenados, lexapren e mansobre".

(Para mayores detalles *vid.* MENÉNDEZ PIDAL: *Op. cit.*, parte 2ª y *Estudios literarios* (Buenos Aires, p. 209).

La "influencia de retorno", sin embargo, no se hace esperar mucho. Al mediar ese mismo siglo xv, poco antes de la muerte de Santillana, el infante portugués Don Pedro, expatriado en Castilla, inicia un movimiento en favor del castellano como lengua de cultura, corriente difundida en Portugal con gran rapidez, de lo que da testimonio el *Cancionero de Resende*, cuyos poetas hacen versos en español, mientras que Camoens y Gil Vicente escribirían indistintamente, en el siglo xvi, en su lengua materna portuguesa y en la española adoptiva.

poesías del tipo de los "cantares de gesta" en lengua vulgar, en "romanz paladino", como es la *Gesta de la Conquista de Toledo,* que data de fines del siglo XI (1085), coetánea de ese suceso memorable, así como la *Toma de Almería,* que entra ya dentro del siglo XII. Los cantares referentes a las hazañas del Cid (entre 1140 y 1157) y los que acaso se cantaron en los años de su señorío en Valencia (1045-1099), como el *Romanz del Infant García,* y antes aún la gesta de los *Infantes de Salas,* habrían de decirse cantando, según se ha explicado, ya que la costumbre, a lo menos en Francia, era muy anterior y que en ese famoso siglo IX, en el que rebrota la monodía litúrgica y los primeros conatos de drama monástico en los cuales no se había olvidado enteramente la tradición latina —época fecunda en la que comienzan las novedades tardías del canto eclesiástico como los tropos y las secuencias a impulsos del genio religioso-popular—, es cuando nacen los poemas en lengua vulgar, como la *Prose de Sainte-Eulalie* y, en el siglo siguiente, el poema francés de la Pasión y el de Saint-Léger.

La tradición latina latente [19] muestra deseos de revivir en composiciones sobre textos clásicos como la Tebaida y la Eneida, por los siglos IX y X, en cantos de carácter épico relativos a la muerte de Carlomagno, que tanto repercute en el romancero español, y sobre otros héroes que interesaron menos a nuestros primeros poetas. Mas los poemas líricos con música de carácter amatorio muestran [20] una tradición letrada semejante en cierto modo a la que va a inspirar en España relaciones como las del *Libro de Apolonio* y el *Libro de Alexandre.* Algunos poemas de esa índole, anticipándose al tono de los trovadores, celebran la música ornitológica del ruiseñor en neumas conservados en manuscritos de Roma y Florencia, caso repetido en España en neumas visigóticos en el *Disticon Filolemaicum,*[21] notación encontrada en casos anteriores, por ejemplo, en el planto a la muerte de la reina Reciberga, esposa de Recesvinto, en el año 657, o bien al rey godo Chindasvinto, que falleció en el año 652. Otros poemas latinos están, en cambio, destinados a cantar sucesos agradables, como el epitalamio en honor de Leodegundia, hija del rey Ordoño, a mediados del siglo IX; pero, para encontrarnos con música aplicada a la lengua vulgar hay que esperar todavía algún tiempo. Como es norma general, la música con que los juglares, "yoglares", cantaban esa poesía en romance paladino por las plazas públicas se ha perdido enteramente; sin embargo, la actuación juglaresca se menciona en diversos documentos del último tercio del siglo XI, con motivo de la boda de las hijas del Cid o las de las dos hijas de Alfonso VI —el instaurador en España de la liturgia romana— con condes francos en el año 1075, o bien, en la *Crónica de Alfonso VII,* cuando se describe el gran suceso de la boda de su hija Doña Urraca con Don García de Navarra al mediar el siglo XII (1144). Los romances, de cuya musicalización ha quedado huella en la figura retórica llamada "para-

goge", que añade una sílaba final para completar el espóndeo (*corazone,* por corazón; *sone,* por son), suponen ya una época avanzada de la poesía en lengua vulgar y debieron de ser cantados por un solo juglar, aunque algún musicólogo piensa que también lo pudieron estar en forma antifónica.[22] A las formas populares del "mester de juglaría", que con mayor seguridad serían las que habrían de cantarse, sucede en el siglo XIII el arte más reposado y erudito del "mester de clerecía", de un tono narrativo no exento de pasajes de delicioso sentimiento lírico: [23]

Daban olor soveio las flores bien olientes,
Refrescaban en omne las caras e las mientes,
Manavan cada canto fuentes claras corrientes,
En verano bien frías, en ynvierno calientes...

Avie hi grand abondo de buenas arboledas,
Milgranos e figueras, peros e manzanedas...

La verdura del prado, la olor de las flores,
Las sombras de los arbores de temprados sabores...

Odí sonos de aves dulces e modulados:
Nunqua udieron omnes organos más temprados,
Nin que formar pudiessen sones más acordados.
Unas tenien la quinta, e las otras doblavan,
Otras tenien el punto, errar no las dexavan,
Al posar, al mover todas se esperavan.

Gonzalo de Berceo (1180?-1247?) no pudo ser más explícito al describirnos así, junto a su delicado sentimiento de la Naturaleza, la "diafonía", en cuartas y quintas de la música tan deleitosa para sus coetáneos,* mientras que el *Libro de Apolonio* (siglo XIII) nos advierte al detalle de la técnica instrumental en los tocadores de violas o "violeros" en un pasaje célebre, que nos hace ver una manera de "monodía acompañada" en música de juglar:

* Nuestro concepto del vocablo "templados" nos hace entender "órganos" como los instrumentos así llamados; pero la definición del "organum" como procedimiento de composición es tan clara en estos versos de Berceo que puede pensarse que es a esa temprana polifonía, cantada poéticamente por los pájaros, a la que el poeta quiere aludir. Berceo conocía los procedimientos técnicos de la época, lo cual no es raro en un monje español en la primera mitad del siglo XIII. En otro pasaje *(Cantica),* dice, refiriéndose al discanto:

Non sabedes tanto descanto
que salgades de so el canto.

Tenpro bien la vihuella en hun son natural,
Dexo cayer el manto, paro se en hun brial,
Començó huna laude, omne non vio atal.
Fazia fermosos sones e fermosas debayladas;
Quedaua a sabiendas la boz a las vegadas.
Fazia a la viuela dezir puntos ortados;
Semeiauan que eran palabras afirmadas.
Los altos e los baxos todos della dizian.
La duenya e la viuela tan bien se abinien
Que lo tenien ha fazannya quantos que lo vehien.
Fazia otros depuertos que mucho más valien.
. . . . . .
Fué trayendo el arquo egual y muy pareio:
. . . . . .
Fué leuantando hunos tan dulces sones,
Doblas e debayladas, temblantes semitones:
A todos alegraua la boz los corazones.
. . . . . .
Todos por huna boca dizien e afirmauan
Que Apolo nin Orfeo meior violauan...

Tarsiana es considerada como "iuglaresa" ("En la cibdat auemos huna tal iuglaresa"), pero no así el rey Apolonio cuando, corona en la testa, toca la vihuela (la viola primitiva, en este caso) * la rota ni la giga ("Que cantes una laude en rota ho en giguà"), sino que el autor del libro sabe distinguir entre los juglares y los menestrales de mejor clase social:

Vyeron por la ribera mucho buen menestral,
Burzeses e burzesas, mucha buena senyal:
Sallieron del mercado fuera al arenal...

pero, aun cuando no ignora que existen poemas del arte de trovadoría, nunca se habla de trovadores en el libro:

Tornó al rey Tarsiana faziendo sus trobetes,
Tocando su viola, cantando sus vesetes...[24]

Hombres del pueblo hasta la médula, aun cuado fuesen gentes de suficientes letras, ni Gonzalo de Berceo ni Fray Lorenzo Segura tenían una instrucción refinada. Escuchaban lo que les llegaba de otros países ricos en lirismo y lo transcribían como podían: leían latín, sin duda, pero habían de produ-

* El texto las denomina indiferentemente, aludiendo a un mismo instrumento.

cirse en "romanz paladino", ya que su ciencia no era la suficiente para hacer "otro latino", para componer en latín sus propias inspiraciones, ni menos para transcribir en lengua latina lo que leían en francés, fuente abundante donde se abrevaban, pues que, como honestamente declaran:

Al non escribimos si non lo que leemos.

No es, sin embargo, sobre estos poetas de la cuaderna via, la "nueva maestría" del *Libro de Apolonio,* donde mejor se observa la influencia de la poesía francesa que tan directamente se manifiesta en los poetas líricos en lengua gallega. Si hubo canciones líricas en romance que respondiesen en Castilla a las frecuentes visitas de los trovadores meridionales,[25] no ha quedado rastro de ellas, aunque la existencia de canciones anteriores al período épico podría estimarse de este modo.*

Mas la poesía en lengua gallega muestra en España, como se ha dicho, un tipo de arte estrechamente afín al de la poesía en lengua de oc. El hecho de la difusión de la poesía de los lemosines en el Occidente de la Península [26] está mencionado ya por el marqués de Santillana en el siglo xv,** hasta el punto, dice, de que no mucho tiempo antes de él todos los "decidores" y trovadores, fuesen castellanos, andaluces o extremeños, componían todas sus obras en lengua gallega; y la razón esencial consiste en el fluio de influencias francesas llevadas por los peregrinos de Santiago. Por otra parte, conviene no olvidar el recuerdo de la literatura clásica latina ya en tiempos de Pero Gonçales de Mendoça, el abuelo de Santillana, que habría de predisponer para la aceptación de tonos líricos afines a la poesía provenzal, la cual llega de este a oeste por la parte norte de la Península después de haber introducido en su propia lengua sus modelos, sus géneros, su métrica y sus leyes de composición poética,[27] pasando débilmente por el centro castellano, pero tomando importancia predominante en Cataluña y Galicia, es decir, allá donde existían corrientes idiomáticas fuertemente pronunciadas, en concurrencia con el romance. De aquellas regiones, la influencia confluye hacia Castilla y León. Poco a poco la moda y lo convencional se mezclaron. Se hizo regla componer, según el ejemplo que daban en esos reinos el rey Alfonso o en Portugal su nieto don Dionisio, "cantares de amor" *en manera de proençal* y en la lengua consagrada y reservada al género, que era, por el momento, el gallego. Merimée recuerda que el caso no es único en la historia de la literatura y menciona el de Grecia, donde determinado

* R. MENÉNDEZ PIDAL: *La España del Cid.*

** *Prohemio e carta que el Marqués de Santillana envió al Condestable de Portugal.* Inserto por MENÉNDEZ PELAYO en su *Historia de las ideas estéticas en España.*

dialecto se consagraba a determinado género de poesía, a la que daba nombre, así como al modo musical en que se cantaba.

Esa poesía en lengua gallega * muestra, en diversos Cancioneros,[28] un tipo de poesía cortés, semejante a la que ha quedado descrita al referirnos a trovadores y troveros, junto a la cual el Cancionero del Vaticano expone otra de carácter más popular con sus "canciones de ledino" o festivas como las llamadas de "joguete" y "risaelha", de amigo o amorosas; baladas, rondas, cantigas de marinos o barcarolas y otras de un carácter suavemente melancólico donde la inspiración personal del arte del poeta aparece más señalada. Además, había las *Cantigas de mal decir* y "de escarnio" que tienen su precedente en el "serventesio". Una pequeña colección de estas canciones amatorias con música se encuentra en el códice encontrado hace pocos años en Madrid, de siete *Cantigas de amigo* de Martín Códax, juglar de la corte de León por los años centrales del siglo XIII.** Esta colección ofrece seis de esas cantigas en notación cuadrada, insegura de transcribir por no presentar el ritmo de la música; pero basándose en otras canciones trovadorescas en notación "coral", es posible intentar una transcripción, como lo ha hecho el canónigo D. Santiago Tafall: la monodía es modal y, según esa transcripción, contiene cadencias y giros hoy populares en Galicia. Los versos responden a la forma muy repetida en esa poesía, fina de sentimiento, de suave lirismo y un vivo sentido del paisaje, como se observa sobre todo en las "marinas", "barcarolas" y "cantigas de ria". Martín Códax, al que se supone nacido en Vigo por las veces que recuerda esta población y su ría, se expresa en un juego combinatorio gracioso: son dos versos heptasílabos con un estribillo:

Ondas do mar de Vigo
Se vistes meu amigo?
Ai Deus, se verrá cedo!

"Amigo' se cambia por "amado" en la segunda estrofa, y la rima se hace con "levado". En la tercera vuelve "amigo", que rima con "sospiro", y en la cuarta vuelve "amado", que rima con "cuidado". Este sistema se extendió entre los poetas-músicos gallegos, pero en Martín Códax se encuentra ya una seguidilla, típica en su alternación de cinco y siete versos, forma procedente de los romances menores o romancillos, y que en este trovador gallego o leonés va con un estribillo interpolado entre sus coplas:

* *Vid.* el importante estudio de Isabel POPE: "The Thirteenth-Century Galician Lyric (Mediaeval latin background of)", publicado en *Speculum*, Cambridge, Mass., enero, 1934.

** *Vid.* Isabel POPE: *Op. cit.*, pp. 15 *ss.*

Mia irmana fremosa
treides comigo
a la igreja de Vigo
u é o mar salido.

E miraremos las ondas.

Estas canciones, en las que textualmente se menciona al amigo o al amado reciben la denominación de "cantigas de amigo" o de "amor"; las presentadas (en su primera estrofa), en la que se alude al mar o a la ría, son llamadas "marinas", "barcarolas" o "cantigas de ria".* Son éstas como canciones de arte menor al lado de las cuales las "cossantes" y las "bailadas" con las "alvoradas" parecen como un arte de mayor vuelo. He mencionado una estrofa de una "cossante" (¿consonante?) de un poeta gallego del siglo XIII. En la "cossante" de Pedro Meogo, del mismo siglo, la estructura del endecasílabo parece enteramente firme, mientras que se mantienen los juegos de asonancias (io-ado, amigo, amado) (ia-ana, velida, fontana):

Digades, filha, mia filha velida,
por qué tardaste na fontana fria.
Os amores ei.
Digades, filha, mia filha loçana,
por qué tardastes na fria fontana.
Os amores ei.

Todas las "cossantes" son "canciones de amigo", es decir, que tienen un argumento amatorio; pero, como se ha visto, no todas las canciones de amigo son "cossantes", sino que afectan multitud de aspectos, aunque el juego de rima sea semejante. Algún autor, como Aubrey F. G. Bell, cree que fueran cantadas [29] y el ritmo de la anteriormente mencionada pudiera sugerirlo. El género de las "bailadas" es, puede pensarse, derivación de la "ballade" francesa, pero su forma gallega es muy interesante y en sus versos se encuentra ya el ritmo llamado de "gaita gallega":

Bailemos agora, por Deus, ai velidas,
so aquestas avelaneiras frolidas,
a quen for velida, como nos velidas
se amigo amar
so aquestas avelaneiras frolidas
verrá bailar.

* En el *Cancionero del Vaticano* existen serranillas y muiñeiras de Martín Códax (Th. Braga).

(La segunda estrofa se hace con el cambio de rima "velidas-loadas" y en la tercera "frolidas-granadas").

El instrumento que se ha hecho popular en Galicia, indispensable en todas sus manifestaciones musicales, es, como se sabe, la "gaita"; la "gaita gallega", por antonomasia. Como a ciertas formas de su poesía, se le ha atribuído un origen céltico. Así, Aubrey F. Bell, en su *Oxford Book of Portuguese Verse* (que sería más propio denominar *of Galician Verse*) cree que las "cossantes", "probablemente muy anteriores al siglo XII" son netamente *celtic in spirit*. Teófilo Braga, en el prólogo al *Cancionero popular gallego*, de Pérez Ballesteros (Madrid, 1886), habla del "ternario céltico" al referirse a los tercetos que componen la "ruada" o canción de pandero, en rueda, de los aldeanos gallegos. Sin embargo, la "gaita" no tiene ese origen, sino que procede directamente de las "canciones de alba" trovadorescas. En efecto, los encargados de avisar a los amantes, demasiado distraídos en sus nocturnos quehaceres, eran los "gaite de la tor", los guardas de las altas torres, que, como se ve en el manuscrito de la *Crónica Troyana*,[30] conservado en la Biblioteca de El Escorial, tocaban como instrumento habitual la "cornamusa" o "museta", en diminutivo. La "canción de alba" que Jean Beck da en la p. 99 de su libro sobre los trovadores muestra giros y adornos propios de este instrumento, propicio para reproducir el modo de tocar dos violeros a la vez: uno, con melodías floridas, y el otro con una larga nota pedal, o "bordon", nombre que hereda el tubo grave del mencionado instrumento ("roncon", en gallego). Este velador o "gaite" *(guette, gette)* lleva un nombre * que procede de una raíz común, la cual da "garde" y "gardien" en francés; "guarda" y "guardar" en castellano; "warnen", avisar, prevenir y "warte", atalaya; "warten", cuidar, tener cuidado de algo o alguien, en alemán (la contigüidad semántica de "atalaya" y "avisar" es significativa), así también "wärter", guarda; "wait" (pronunciado "guait"), aguardar, cuidar, servir, en inglés, de donde "waiter", camarero, el servidor de la cámara. Pero ni los escritores franceses del tiempo de los trovadores-troveros, ni los españoles contemporáneos de ellos o poco posteriores, aficionados como eran a las relaciones, tan largas como su ciencia lo permitía, de instrumentos musicales, que deslizaban en sus poemas o crónicas, no incluyen en ellas la "gaita" como instrumento musical.

Es significativo que la primera vez que aparezca en romance sea en un poema atribuído a Rodrigo Yáñez, de quien Menéndez y Pidal dice que debió de ser un gallego poco conocedor del lenguaje castellano, en el que desliza frecuentes dialectismos.** Así Yáñez, en el *Poema de Alfonso XI*,

* *...l'on resvoille les gaites de la nuit.* Aun en Borgoña, 1353. *Vid.* Michel BRENET: *Musique et Musiciens de la vieille France*, París, 1911, p. 6.

** *Vid.* en todo caso, VILLAMIL Y CASTRO, José: "Algunas notas acerca de la repre-

que escribió hacia 1350 (o quizá antes, pues el poema está destinado a celebrar los esponsales del rey, en 1328), menciona, entre otros varios instrumentos:

la gaita que es sotil
con que todos plaser han.

El Arcipreste de Hita, probado conocedor de los instrumentos nacionales y los extranjeros, menciona rara vez la gaita entre ellos. Jean Ducamin, que eligió el manuscrito llamado de Salamanca (de fines del siglo XIV) para su edición de *El Libro de Buen Amor* (Tolosa, 1901), escrito entre 1330 y 1347, da en la estrofa 1233, verso *a*, la versión muy conocida de:

Dulçema e axabeba, el finchado albogon,

mientras que los manuscritos llamados de Gayoso y de Toledo, ambos coetáneos (el de Gayoso firmado en 1389), dicen "gayta e axabeba". Esta mención, de ser auténtica, sería la única hecha por el Arcipreste.* ¿Corregiría el copista de Salamanca "dulçema" al encontrarse con un instrumento desconocido? Desconocido por tal nombre, aunque no en su forma, pues que era común en la época de Alfonso el Sabio. Las miniaturas del códice de El Escorial, que datan de tiempo antes que los manuscritos de *El Libro de Buen Amor,*** ofrecen varias formas de este instrumento, con uno, dos y hasta seis tubos, con tan grueso pellejo ("sackpfeife" en alemán, "sachs de gemells" en catalán), que acaso sea el "finchado albogón" en la denominación del Arcipreste. Mas probablemente todavía la "gaita" de Rodrigo Yáñez será el "odrecillo" (el *ffrances odreçillo,* 1233 c) de nuestro buen clérigo, instrumento a cuya denominación gallega se ha querido encontrar una etimología árabe, por más que en las relaciones que ofrece Ribera en su estudio sobre *La Música de las Cantigas* no se le encuentre mencionado ni descrito, y las miniaturas antedichas, que ponen los instrumentos en manos de sus habituales tañedores, lo hacen en las de personajes, o simples juglares, cristianos. Sin embargo, el vocablo "gaita" existe actualmente (pronunciado más bien "reita") en Argelia y Marruecos, donde denomina un instrumento del tipo del óboe (es decir, con el timbre nasal característico de la gaita). Menéndez y Pidal, con otros filólogos, creen que se trata de importación española, como otras voces. (Para más detalles, véase su obra mencionada, p. 70.)

sentación de gaiteros en los monumentos de Galicia" *(Galicia Histórica,* nº 1, julio-agosto, 1901). Se refiere a esculturas en una iglesia franciscana de Orense y a tallas en la sillería alta de la de Celanova, con otras (románicas) (?) en Pamplona y Orihuela.

* En el siglo XV se encuentra a Fray Iñigo de Mendoza: *Mas viendo cantar de vero... con la gayta los garçones* (FOULCHÉ DELBOSC: *Cancionero del siglo* XV, t. I, p. 21).

** Posiblemente sean copias "en encuadramientos del siglo XIV de figuras anteriores". E. SERRANO FATIGATI: *Instrumentos músicos en las miniaturas de los Códices españoles.* Siglos X al XIII. Madrid, 1901 (cap. II).

Así, pues, nos encontraríamos que en Galicia se habría tomado desde tiempos remotos como nombre genérico lo que en su origen denominaba una función, caso frecuente en el decurso de los idiomas. Tal vez por esta singularidad la gaita se ha hecho un instrumento netamente gallego, a lo menos de nombre. La canción trovadoresca a la que iba adscrito, la "chanson d'aube", se llama "alvorada" en la poesía gallega y es de arte mayor, como la siguiente de Nuño Fernández Torneol, asimismo del siglo XIII:

Levad, amigo que dormides as manhanas frias:
Toda-las aves do mundo d'amor dizian.
Leda m'and'eu.

(2ª estrofa: frias manhanas—d' amor cantavan. 3ª: d' amor dizian. 4ª: d' amor cantavan. 5ª: ian. 6ª: avan.)

Las peregrinaciones a Santiago dejan su huella en las "Cantigas de romería", como la presente de la misma época (Meendinho):

Sedia-m'en na ermida de San Simón
e cercaron-m'as ondas que grandes son.
Eu attendend' o meu amigo!

con cinco estrofas más, donde se repite el juego de rimas tan típico de esta poesía. Mas debe advertirse que se encuentran "cossantes", "bailadas" y "alvoradas" en versos de arte menor en casi todos esos poetas.

La poesía trovadoresca en lengua gallega y su música tienen un monumento imperecedero en la colección de *Cantigas de Santa María*, compuestas unas o mandadas recopilar otras por el rey de Castilla y León Don Alfonso X, denominado el Sabio por la gran cantidad de saber atesorado en las diversas obras que se redactaron bajo su reinado y en las que intervino decisivamente. El testimonio de Fray Gil de Zamora, preceptor de Sancho IV, hijo del rey, es elocuente respecto a este punto: *multas et perpulchras composuit cantilenas, sonis conventibus et proportionibus musicis modulatas.* El estudio clásico sobre el rey Alfonso y su obra es el que preludia la edición de la Academia Española en 1889 redactado por el Marqués de Valmar. Este estudio se refiere a la parte poética de las Cantigas. Posteriormente, el arabista D. Julián Ribera publicó (en 1922) una edición de la parte musical con transcripción propia de la música y una teoría original acerca de la influencia árabe en las Cantigas, influencia que extendió más tarde a los trovadores y troveros. La transcripción de Ribera, insuficientemente preparada, apoyaba esta otra teoría; de manera que al rechazar los musicólogos la primera, la segunda co-

rrió la misma suerte, quedando a salvo lo que se refiere a la historia de la cultura musical arábiga en Andalucía.*

Se conservan tres códices de las Cantigas.** El que Valmar considera más

* Julián RIBERA Y TARRAGÓ: *La Música de las Cantigas,* Madrid, 1922. H. ANGLÉS: *Les Cantigues del rei N'Anfos el Savi,* Barcelona, 1927. Hans SPANKE: "Die Theorie Riberas ueber... andalusische-arabischer Lyrik des Mittelalters", en *Volkstum und Kultur der Romanen,* vol. III, pp. 258-278. Otto USPRUNG: "Un die Frage nach dem arabischen bzw. maurischen Einfluss auf die abendländische Musik des Mittelalters", en *Z. für M. W.,* vol. XVI, 129-355.

Otras obras de RIBERA: *La Música árabe y su influencia en la española,* Madrid, 1927. *La música andaluza medieval en las canciones de Trovadores, Troveros y Minnesinger,* 3 vols., Madrid, 1923-25; *La enseñanza de los musulmanes españoles,* Madrid, 1928.

Sobre las *Cantigas, vid.* además: E. SERRANO FATIGATI, *Instrumentos músicos en las miniaturas de Códices españoles,* Madrid, 1901. MENÉNDEZ PIDAL, *Poesía juglaresca y juglares,* Madrid, 1924. P. AUBRY, *Iter Hispanicum,* París, 1908. H. COLLET, *Contribution à l'étude des Cantigas d'Alphonse le Savant"* (en colaboración con el P. Luis VILLALBA, en el *Bulletin Hispanique,* vol. XIII, p. 270, 1911). Juan F. RIAÑO, *Notes on Early Spanish Music,* Londres, 1887. J. B. TREND, *Alfonso the Sage and other Spanish Essays* (Londres, 1926). Sobre la influencia árabe en la música europea, *vid.* principalmente: Henry George FARMER, *Historical Facts for the Arabian Musical Influence,* Londres, 1930.

H. ANGLÉS anunciaba en prensa (1940) una transcripción crítica de todas las Cantigas existentes y la reproducción del Codex Princeps j. b. 2 de El Escorial. Esta edición, si está terminada, no ha llegado todavía a América.

Una *Antología de Alfonso X el Sabio* hecha por Antonio G. SOLALINDE, y publicada en la "Colección Granada", de Madrid, ha sido reimpresa en 1941 por la editorial Espasa-Calpe Argentina (Buenos Aires. Colección Austral). El prólogo de Solalinde resulta hoy anticuado en lo que se refiere a la música de las *Cantigas,* pero la antología conserva, naturalmente, su valor. Contiene varias *Cantigas de Santa María* y profanas, trozos de la *Primera Crónica General,* de la *General e grand Estoria,* de *Las Siete Partidas, Los libros de Astronomía, el Lapidario, Libros de Ajedrez, Dados y Tablas,* una carta y dos testamentos, bibliografía y vocabulario.

** *¿Cántiga,* o *cantiga?* En la pequeña polémica que existe acerca de si esta voz es esdrújula o grave, los partidarios de la primera acentuación se remiten a la autoridad de D. Ramón MENÉNDEZ PIDAL; los partidarios de la segunda, a la del marqués de VALMAR. Los razonamientos de este erudito al final del cap. II de su libro: *Sobre la acentuación de la voz "cantiga",* nos parecen decisivos. "El DANTE acentúa *cántica* (como *canticum,* de donde *cántico*), "pero en gallego y portugués, *cantiga* fué y es dicción grave". Algunos versos de Alfonso X ofrecen dudas, porque suenan cabales de ambas maneras, pero otros (C. 400) indican claramente que la voz ha de acentuarse como llana. En el ARCIPRESTE DE HITA es siempre llana. Más decisiva es su rima con *amiga* y *fadiga* (fatiga) y *nao diga* en GIL VICENTE, tanto cuando escribe en portugués, como en castellano. Teófilo BRAGA y otros escritores portugueses la estiman tradicionalmente como grave. Braga deriva esta voz de *cantícula,* de donde *cantígua* en el más viejo gallego, de la misma manera que *cantática* da *cantata.* Menéndez Pidal acentúa todavía *cántiga* en *Poesía juglaresca y juglares,* que es de 1924, pero en las ediciones más recientes de sus ensayos

antiguo es el llamado de Toledo, que contiene correcciones con letra del siglo XIII, atribuídas por algunos eruditos a la mano del propio rey. El códice más completo es el "j.b.2" del monasterio de El Escorial, y sirvió para la edición de la Academia Española. Tiene cuarenta miniaturas (una cada diez Cantigas), con instrumentos de música; pero el códice "T.J.I.", que también se conserva en El Escorial, es particularmente rico desde el punto de vista de su iconografía. Es de letra francesa (Paz y Meliá) del siglo XIII y contiene no menos de 1,257 miniaturas, donde, entre variadas escenas, aparecen muchos músicos tañendo instrumentos en disposición tal, a veces, que es indudable que están tocando simultáneamente. En Florencia, en la Biblioteca Magliabecchiana, que perteneció al que fué bibliotecario de los Médicis, existe otro manuscrito incompleto, posterior a los anteriores, con algunas miniaturas. El número total de cantigas de los tres manuscritos conservados en España es de 426, de las cuales seis están repetidas.

Los asuntos tratados en ellas son de varias clases. Predominan las que describen milagros debidos a la intervención de la Virgen (360) y las dedicadas en su loor (40). Otras (17) están destinadas a cantar los siete gozos de la Virgen (que fué una devoción popular en los países latinos, especialmente en Cataluña, ya estimando en cinco, ya en siete, esos tránsitos virginales) y diversas fiestas dedicadas a la Madre del Salvador o a su divino hijo. Finalmente, hay otras (5) de asuntos varios y dos prólogos poéticos. Este dilatado repertorio es de extraordinario interés tanto por lo que se refiere a la narración de los milagros y demás asuntos piadosos, que proceden de fuentes tradicionales, muy extendidas en la época, como por los asuntos cuya profanidad (asuntos de lascivia y escándalo, los llama Valmar) extraña ver en compañía de aquéllos y de los que ese erudito comentarista titula "asuntos de alto sentido", a más de otras menudencias que estima como "asuntos triviales, antipoéticos e irreverentes". Otras personas que han estudiado los textos de Alfonso, como Mnr. Anglés, hacen notar que el rey o sus colaboradores citaban con bastante falta de exactitud las Sagradas Escrituras o atribuyeron a los Apóstoles afirmaciones que ellos no hicieron nunca. La comparación de esas leyendas con las de otros países es sumamente curiosa, tanto como las "menudencias" (por

críticos (Buenos Aires, 1939) (en 1937 y 38 el señor Menéndez Pidal se encontraba en América), el acento ha desaparecido.

Por otra parte, el rey Alfonso empleaba la palabra *cantigo (General e Gran Estoria*, 4ª parte: "Del cantigo que Judith cantó", etc.) que es de suponer esdrújula. Nuestro vocablo *cántico*, esdrújulo, conserva la *c* original latina. De manera que si se quisiera acentuar la *a* de la primera sílaba en *cantiga* habría que mudar, correlativamente la g por *c* y decir, simplemente, *cántica*.

Cantiga y *cantica* coexisten en el Arcipreste. Cejador cree que la primera es esdrújula y la segunda llana, pero sin razones decisivas. Más bien parece que sea lo contrario.

ejemplo, el detalle de las lombrices que expulsaba Fernando III; la recomendación que se hace en otro pasaje a un ángel para que alimente a un niño que ha de parir una monja con pan que no sea de borona (de maíz) y otras ingenuidades, algunas de fuerte crudeza) a las que Valmar encuentra eruditos antecedentes en los "fabliaux" medievales o en relaciones trovadorescas como la *Gesta Romanorum*, las de Gautier de Coincy que fué monje y trovero, teñido de goliardo, o de escritores latinos, como San Hugo, Guibert de Nogent, Vincent de Beauvais, Gualterius, Pothon, Juan Gobius y otros hasta Jacobo de Voragine, que van del siglo XI al XIII. Con ello Alfonso se muestra un hombre de su época, en su mentalidad netamente medieval, a la par de quienes le sirven de modelo, aunque al tratarlo por su cuenta lo dignifique con su lenguaje contenido y decoroso, y una discreción que acredita su noble mano. A tono con las supersticiones del tiempo, Alfonso recoge algunas fórmulas cabalísticas de origen árabe y hebreo como el "pentalfa", o estrella de cinco puntas, que figuró reiteradamente en la magia medieval.

Muchas de esas leyendas, diseminadas por Francia y Alemania, se refieren a milagros acaecidos en determinados monasterios que las Cantigas detallan: en Francia, como Chartres, Laon, Soissons, el Puy de Gascuña; en Flandes, como Arras; en Italia, como Santa María de Scala, "que é a la par de Jénua"; en Portugal, como Evora, y otros muchos de España, como Vila Sirga (cerca de Carrión de los Condes), Tudía, en Extremadura, Salas (Lérida), Oña, Castrojeriz, Sigüenza, Monserrat, etc. Valmar encomia justamente la economía con que el rey Alfonso trata leyendas milagreras que en Gautier de Coincy alegan hasta 1300 versos, los cuales se contraen en Gonzalo de Berceo a 108 y que en el rey no llegan a 60: tal la referente a la casulla de San Ildefonso, mientras que la famosa leyenda de Teófilo, uno de los tópicos medievales, alcanza en Gautier no menos de dos mil, en el monje de San Millán pocos más de seiscientos y en el rey castellano solamente cuarenta y cuatro. Su propia experiencia de hombre doliente o de creyente apasionado le dictan otras cantigas y en alguna de ellas rinde homenaje a ilustres antepasados, como su abuelo Alfonso VIII que, con su esposa, hija del rey de Inglaterra, fundaron en Burgos el Monasterio de las Huelgas *(las Olgas)*, hecho tan importante como sus victorias guerreras y que encuentra en el nieto el merecido elogio. Alfonso se rodeó de los hombres de ciencia (lo que viene de familia) y de los trovadores más famosos, que se pusieron a su alcance y bajo su protección, en una época en que la Inquisición se enseñoreaba en la Provenza y perseguía a algunos de ellos en calidad de "cátaros", herejía difundida por los condados limítrofes con el de Cataluña. Se ha dicho por ello que Alfonso había compuesto alguna rima en lengua provenzal, lo que ha sido desmentido por los especialistas. En cuanto a su idioma gallego, lo elige por distintas razones, en primer término por su estado de lengua

avanzada, respecto al romance; por la perfección de su técnica poética; por su difusión en la Península llevada a cabo por los juglares, que pululaban en las distintas cortes, y por la proximidad geográfica de León con Galicia. Pero es menester advertir que no se trata en las Cantigas de la lengua rústica de esa región, sino de un idioma literario, un tanto ficticio; idioma cortesano que influyó en la evolución del portugués naciente, mientras que el habla local de Galicia quedó detenida, cayendo en una condición dialectal. Su realismo, tan frecuentemente observado en las Cantigas, aleja a éstas del refinamiento decadente de la poesía provenzal y da a la suya un matiz netamente español, nacional, si pudiera decirse. Se observa esta discrepancia con los trovadores en el modo de tratar el amor. Fuera de lo que se relaciona con la celestial señora, de la que se declara "seu entendedor", o sea su enamorado, Alfonso está lejos de los remilgos que los provenzales y aun los alemanes dedicaban a la dama de sus pensamientos; pero, como alguno de aquéllos, al llamar a las cosas por su nombre, cae en una grosería que, por otra parte, es muy de su época. Los trovadores que le rodeaban, ajuglarados en buena parte, o simplemente juglares que trovaban, agradecieron al monarca —que quizá por deleitarse en su compañía dejó caer de sus sienes la corona del Imperio— sus dádivas con fervientes elogios (conforme no se apuraban por llamar tacaños a quienes las regateaban), pero los que un alto ingenio como Brunetto Latini, maestro que fué de Guido Cavalcanti y de Dante Alighieri, le tributa, habrían de satisfacerle más que aquellas alabanzas donde la adulación se mezcla a la justicia. Su actuación política, en cambio, no recibió tantos plácemes de sus inmediatos sucesores ni de los remotos, y desde el propio Dante en virulentos tercetos* y el historiador florentino Cristóforo Landino, que le reprochaba su *lussuria e il vivere otioso,* con lo que perdió la imperial corona por *viltà e mollitia,* hasta clérigos españoles de la insignificancia del Padre Isla, amén de otros ingenios de nuestros días, le han acusado de hacer "a su pueblo infelice". Quizá le sirva de disculpa el hecho de que quiso elevarlo a un alto nivel de belleza, sin pretender hacerlo feliz al modo de los gobernantes de nuestros días... que no encontrarán Brunettos que los alaben ni Dantes o Landinos o Islas que los vituperen.

Por lo que a la música se refiere, la de las Cantigas no acusa semejanza con las melodías trovadorescas, pero sí con sus formas. Algunos musicólogos[31] pensaron que la estancia de diez años que Guirault Riquier, llamado "el

* A. G. SOLALINDE: Prólogo a su *Antología de Alfonso X el Sabio* (reedición de Buenos Aires, 1941). El DANTE no se referiría, según eso, a Alfonso, sino a Fernando IV el Emplazado. Por lo que se refiere a la opinión en que tenían a aquel rey los viejos españoles, es interesante leer los *Loores de los claros varones de España,* de Fernán PÉREZ DE GUZMÁN (que lo llama *noueno*), en el siglo XV, insertos en el *Cancionero* de FOULCHÉ DELBOSC, vol. I, p. 742.

último trovador", pasó en la corte alfonsina (1270-80) debió de influir sobre su hechura, pero esta influencia está desmentida por los especialistas que, como Anglés, dicen que antes de venir Riquier a la Península existían tipos análogos a los de las Cantigas en latín, por lo cual la estructura de éstas estaba prefijada.[31] Esta construcción es, en la mayor parte de los casos, semejante al *virelai*, lo cual se observa también en las laudas italianas y, según el musicólogo mencionado, en los "gozos" a la Virgen populares en Cataluña, al paso que otras Cantigas, según Spanke, están modeladas sobre el patrón del rondó. El vehículo que pudo llevar la construcción melódica del virelai a España debió de ser el conductus latino, según el musicólogo alemán, lo que se observa en algunos conducti de Ripoll que tienen esa forma francesa anticipándose cerca de un siglo a las Cantigas, donde parecen repercutir, a saber: un estribillo, una estrofa en dos partes y repetición de la música del estribillo como continuación del texto de la estrofa. He aquí esta cantiga en la transcripción de Anglés:



Forma: AB C1C2 AB (estribillo, copla, estribillo)

Dicha construcción, semejante en el *virelai* francés, en la *danza* provenzal y en la *ballata* italiana, predomina en las Cantigas, aunque no sea la única.* La siguiente, también transcrita por Anglés, acusa la forma rondó y está formada por un estribillo en dos secciones, una estrofa en dos partes, repetida cada cual de ellas, ambas con la melodía de la primera sección del es-

* El rey Alfonso conocía la mensuración y las primeras formas de diafonía, organum y discanto, con el arte del canto en la voz, tanto como en los instrumentos. Un pasaje de la *General e Grand Estoria* lo manifiesta claramente (cap. xxxvi: "Delas convenencias et delos departimientos delos saberes del Cuadrivio entre sí"): ... "la música que es la segunda arte del cuadrivio. Et esta es ell art que enseña todas las maneras del cantar, tan bien delos estrumentos como de las voces et de cualquier manera que sean de son; et muestran las cuantias de los puntos en que ell un son ha mester all otro et tórnase a la cuantía dél pora fazer canto cumplido por voces acordadas lo que ell un canto non podrie facer por si asi como en diatesaron, et diapente, et diapason, et en todas las otras maneras que ha en el canto."

tribillo, terminando con una coda cantada sobre la segunda sección del estribillo, tras de lo cual viene un "da capo". La interpretación rítmica de las Cantigas no tiene para el musicólogo catalán[32] dificultad, ni menos misterio alguno, razón por la cual no se permite las fantasías de Ribera, quien guiado



de su oído *actual*, lo que dice ser su "clave", las transcribe o trastorna en toda suerte de piezas musicales a la moderna. Estas melodías alfonsinas aparecen escritas en notación mensural-modal* y su originalidad consiste en que, a diferencia de la rigidez rítmica de los trovadores, se mezclan en ellas dos modos (de entre los seis modos rítmicos medievales) lo cual les proporciona una gran variedad y riqueza, quizá, en parte, debida a la influencia popular,[33] como pudo ya ocurrir en las melodías de Martín Códax, al decir de algunos comentaristas.** Pero este popularismo no puede circunscribirse a región alguna de la Península, como la Andalucía arábiga, de cuya música no existe ni un solo ejemplo documental sobre el que fundar hipótesis. Más probable es que el supuesto colorido oriental que se observa en alguna música temprana española (posterior a las Cantigas) proceda de influencias

* Si bien de un arte refinado, esta poesía gallega es esencialmente popular en sentido. Sus formas, aunque influyeron en la poesía castellana de "cantigas de serrana" y "serranillas", villancicos, vaqueiradas y églogas populares, y aunque su versificación dejó huella de su endecasílabo de "gaita gallega", no determinaron ninguna forma directamente derivada de ellas en la lengua de Castilla.[34]

** Sobre la correspondencia entre la forma poética y la musical en las *Cantigas*, con relación a los antecedentes trovadorescos, *vid.* mi ensayo "Poesía y Música en las primeras formas . .", mencionado en el capítulo anterior. (*Revista de Filosofía y Letras*, México, núm. 8, 1942.)

judías, según lo que se dijo anteriormente; pero en el libro de Francisco Salinas *(De Musica Libri septem,* 1577) se apunta algún giro de melodía popular árabe que, indudablemente, existían difundidos por la Península y que los juglares, grandes andarines, recogerían y llevarían de un lado para otro.

La primera miniatura del códice escurialense antes mencionado parece indicar de qué manera se ejecutaban estas músicas alfonsinas. El rey, en el centro, dirige la música. Cuatro juglares tocan instrumentos, dos a cada lado del rey. Detrás de ellos, un grupo de cuatro cantores la entona. ¿Doblaban los instrumentos a las voces? Es bien posible, porque el Arcipreste nos advierte qué clase de instrumentos son buenos para acompañar cantigas y cuáles otros, por su carácter europeo, no van bien con las melodías arábigas.* Anglés cree que el pueblo cantaría, como en el estilo responsorial, el giro que sigue a cada estrofa, según ocurre en los "gozos" populares, "tornada", en catalán "tornel" en Alfonso X, que es el "refrain" de los "virelais" franceses y la "ripresa" de las laudi.** No han quedado documentos que nos informen acerca de cuántos músicos y de qué clase eran los que componían la capilla real alfonsina, pero sí existen algunos documentos pertenecientes a los libros de *Cuenta de entrada y gastos* de su hijo, el rey Sancho IV el Bravo, que datan de 1293, por donde vemos que en casa de este monarca el grupo "militar" de instrumentos "altos", como los tambores y las trompetas, dominaba con mucho a los tocadores de tamboret, axabeba, añafil, rota y órganos. Tal economía contrasta con la extraordinaria riqueza exhibida en las miniaturas del códice escurialense de las Cantigas que, quizá, como en las relaciones literarias del Arcipreste, no era sino un despliegue de erudición en competencia con sus colegas extranjeros.

Entre los menestrales de Sancho IV figuran algunos juglares y juglaresas, algunos de ellos moros. Indicaré a este punto cuáles eran los instrumentos musicales empleados por los juglares y ministriles, especialmente entre nosotros. No todos los juglares eran musicantes. Su más antigua tradición, que puede remontarse al viejo Egipto y a la Grecia clásica, de lo cual hay testimonios gráficos coetáneos, era la de encomendar a los juglares toda suerte de

1515 *ab* *Para los instrumentos estar bien acordados*
a cantigas algunos son mal apropiados.
1516 *ab* *Aráuigo non quiere la viuela de arco*
çinfonía e guitarra non son de aqueste marco
y 1517 *ab.*

** "La *dansa* era una composición trabajada, mientras que el *virelay* parece haber sido un juego de improvisación" (J. M. Beck: *Le Manuscrit du Roi,* vol. II, vers. 170). El juego de las consonantes en la *cossante* gallega —que no impidé que fuese una forma danzada— hace pensar en la posibilidad de su improvisación.

habilidades[35] más o menos divertidas, lo cual perdura en la Edad Media, repartiéndose los juglares en varias categorías, estimadas de muy diferente manera en el orden de la "préseance" social. En Francia, los *tumbeors* y *estringeors* eran los saltimbanquis y saltadores; *conteors* y *fableors*, los recitadores de cuentos y *fabliaux* o narraciones fabulosas; los *baladins* eran danzantes y los *vielors* y *estrumenteors* eran los tocadores de viela (viola o vihuela entre nuestros primeros clásicos en lengua romance) que fué el instrumento más favorecido por los juglares y ministriles, en compañía de la chifonía y la rota, entre los más importantes, con el arpa, la gaita o museta y los pequeños órganos portátiles.[36] Con los juglares se mezclaban prestidigitadores, malabaristas, domadores de animales sabios, sacamuelas, físicos o curanderos, encantadores y decidores de buena ventura, astrólogos y nigromantes, tragadores de fuego y de espadas, forzudos y exhibidores de marionetas, en sucesión directa y no interrumpida desde la decadencia romana.*

Un juglar debía saber muchas cosas si aspiraba a ser tenido en aprecio por la respetable clientela: "Debes saber trovar poemas, saltar a través de los aros, hablar bien y proponer "juegos partidos" (adivinanzas en diálogos improvisados y otros temas discutidos en versos repentizados); batir el tambor y sonar las castañuelas así como la chifonía; echar manzanas al aire y atraparlas con la punta del cuchillo, imitar el canto de los pájaros y tocar la cítara para acompañar a las marionetas. Tendrás que llevar barba roja y hacer saltar al perro por encima de tu baston, haciendole que se quede quieto en dos patas".[37] Al sobrevenir la separación entre troveros, ministriles y juglares (nunca muy bien delimitada) los primeros se reservaron, según parece, en general, la composición o trova de poemas: los segundos los recitaban y cantaban acompañándose con la "vièle" o "gige", la rota y el arpa o el salterio, por fin, las demás habilidades quedaron relegadas exclusivamente al juglar; mas, aunque su categoría ascendiese paulatinamente como tocadores de instrumentos, los menestrales propiamente dichos les tenían, tradicionalmente, en una consideración inferior:

Ménétrier qui veut son droit faire
Ne doit de jongleur contrefaire...

"faire son droit", es decir, hacer lo que se debe y aún reclamar ciertos derechos.

Esos tres instrumentos "arpa, giga y rota" ("videln, herpfen, rotten", en el poema de Percival) son, por decirlo así, clásicos en las enumeraciones de instrumentos con que se acompañaba la voz de los trovadores o que tocaban

* Sobre la historia de los juglares, de los bufones y mimos, se habla en detalle en el cap. II de la IV parte.

los menestrales. Es bien conocida la mención que de esos instrumentos hace el *Libro de Alexandre* como:

Auye hy simphonía, arba, giga e rota
Albogues e salterio, çítola que mas trota
Çedra e uiola que las coytas enbota.*

y todos estos instrumentos, conjuntamente, hacen un fuerte rumor, muy agradable para aquellos oídos:

El pleyto de los ioglares era fiera nota[38]

pero, al parecer, el autor de ese "dictado", aunque sabía bien que unos instrumentos, entre los mencionados, eran propios de juglares, otros en cambio estaban reservados a las gentes de más alta educación musical, y, en efecto, advierte la diferencia entre los "instrumentos que usan los ioglares —e otros de maior precio que usan escolares". Estos, al parecer, habrían de ser esas "arpa, giga e rota" que son instrumentos nobles en Francia, Alemania y España; sin embargo, en Gonzalo de Berceo *(Duelo de la Virgen)* los encontramos en manos de más baja estirpe:

controbando cantares que non valian tres figas
tocando instrumentos cedras, rotas e gigas
cantaban los trufanes unas controbaduras.

Las "truferías" eran, por supuesto, músicas de baja calidad que Gonzalo pone en boca de los judíos: "dician sus truferías, cosas muy desapuestas, grandes alevosías..." [39]

La "vièle",** instrumento de arco que nuestros clásicos denominan indeterminadamente como violas, vyuelas, vihuelas coexiste en las viejas relaciones en francés con la "gige" (el instrumento más pequeño del género), de donde procede nuestra "giga" que no es otro instrumento sino aquel chillón rabel, "el rabé gritador" de dos cuerdas, que ya en tiempos del Arcipreste era un instrumento muy popular, enteramente juglaresco, pues que antes que él, un teórico de fines del siglo XIII, Jerónimo de Moravia (1290) describe la "vièle" como un instrumento de gran perfección, relativamente, ya que poseía cinco cuerdas y era susceptible de satisfacer las necesidades de la música de la época por poder tocarse en ella todos los modos en sus alturas respectivas.

* Otro manuscrito: *gitarra e viola que las cuerdas enbota.*

** Para evitar confusiones denomino en ciertos casos "viela" a la primitiva "vièle" francesa, indicando así que me refiero al más antiguo instrumento entre las "violas", no al que corrientemente se entiende por tal. Acerca de éstos, así como por lo que se refiere a la giga y al rabé, rebec o rubeba, *vid.* la nota correspondiente en el cap. I de la IV parte.

La viela acompañaba sencillamente al canto, y se luce más en los ritornelos que le están encomendados:

Se por arte de musica por natura cantar
Se fer sabrosos (fremosos) puntos las boses acordar
Los tonos como empieçan e commo deuen finar.
(MS de Paris)

Por natura cantar, es decir, no por tonos "bemolados";[40] "hermosos puntos", o "puntos ortados" que en las "debayladas" emocionan por su dulzura a los corazones: "Fazia fermosos sones e fermosas debayladas".

Por la capacidad de virtuosismo y de canto de que era capaz, la viela desempeñaba, cuando era cuestión, la voz instrumental en los motetes, y el libro de Apolonio nos enseña acerca de su perfecta identificación con la voz humana: "la duenya e la viuela tan bien se abienen..." *

Menos sabiduría exigía la "simphonia" o chifonía (la "vièle" francesa con dos *ll* pues que, aunque cupiese en ella alguna habilidad manual, el sonido se obtenía dando vueltas a un pequeño manubrio que movía una

* "Estas melodías se cantaban en las salas de los *manoirs* y en las reuniones alegres. Pero su modo de ejecución no queda muy claramente explicado en la historia musical. La abundancia de textos donde se mencionan conciertos y *concentus*, en donde intervienen numerosos instrumentos, causa más embarazo que nos ilustra... El sólo texto emplícito es el pasaje muy conocido de la *Chanson de Horn*, donde se dice que Oudmod, después de un preludio de arpa, entona en *voz alta y clara* el lai de Batolf y, en seguida, *en l'instrument fait les cordes chanter | Tout ensi cum en vois l'aveit dit en premier.* El instrumento repite, pues, el motivo que primero había hecho oir la voz. Este modo simple y primitivo de exposición musical que todavía emplean en Italia los ciegos, los cantores populares y los rascadores de violines, debe de haber sido el de esos artistas tan numerosos que cantaban sus canciones y se acompañaban a la viola. No podía, pues, ser un acompañamiento en el sentido moderno de la palabra; tampoco creo que se haya podido tocar el instrumento al unísono, a causa de las dificultades materiales que presentaban la posición y el manejo de un instrumento de arco, las cuales debían de impedir a la misma persona ejecutar a la vez un trozo de canto y de música instrumental. Todo lo más habría sido posible esto con un arpa u otro instrumento de cuerdas pulsadas. Mas nada impediría esta simultaneidad en el caso, muy frecuente, en que el poeta cantaba mientras uno o varios juglares doblaban la voz al unísono. En varios casos se dice esto casi explícitamente, como en la estampida de Raimbault de Vaqueiras 'Kalenda maya', que *fo facha a las notas de la stampida quel joglar fasion con las violas.* Pero entonces no se concibe bien qué es lo que los instrumentos tocarían entre las estrofas, ya que la repetición del mismo motivo habría sido de una monotonía agobiadora. La hipótesis más verosímil es que los instrumentos acompañaban el canto con alguna nota más o menos armónica, largamente sostenida [así ocurre actualmente en países del Oriente]. Se obtendría de este modo el efecto de una especie de bordón quejumbroso ['bordun' en la India, donde se acompaña de este modo las canciones] que era muy del gusto de la Edad Media. Al fin de cada estrofa, los instrumentos solos repetirían el motivo." A. JEANROY: *Op. cit.*, pp. 398-99. (Nota de A. RESTORI.)

rueda, la cual rozaba una cuerda en tensión cuya longitud se acortaba según que tocasen en ella unos apagadores actuados por teclas puestas en acción por los dedos de la otra mano. Si alguna vez se denominó "rota" a la chifonía por razón de su mecanismo, es cosa en la que todavía puede pensarse, aunque se sepa bien qué es el instrumento denominado "rota", y aunque en el verso del libro de Apolonio figuren ambos conjuntamente; "rotero", aplicado al tocador de "rota" es como violero respecto al tocador de viola. Al encontrar unidas tres palabras en una sola: "manoderrotero" pudo parecer más natural a los comentaristas del siglo pasado, como Sánchez o Janer, aplicarla al que toca dando vueltas al manubrio de la chifonía que no al que toca la "rota" con arquillo, y es de notar que, curiosamente, la rota europea no figura en la iconografía musical, tan abundante en España, en esculturas y miniaturas. El único ejemplo conocido aparece en una vidriera de la catedral de León que es, justamente, francesa.[41]

Si la viela fué el antepasado de las violas, así como la giga de los violines, que se extienden por el siglo XVI, la chifonía, después llamada zanfona, persistió sin apenas evolucionar hasta nuestros días, en que todavía se encuentran ejemplares por Galicia y Asturias, si bien montados casi siempre en cuerpos de laúdes o mandolas.

A los instrumentos que debían tocar los menestrales se añaden aquellos que, bien que se llamen juglares o ministriles, tocaban en los patios de los castillos, tales los instrumentos de aire como chirimías u óboes, sacabuches y añafiles o trompetas, con otros de percusión: trompas o atabales y hasta un gran laúd grave, "laud tunbal" en el Cancionero de Baena, que puede homologarse al "corpudo laúd" del Arcipreste, con otros muchos instrumentos chillones, ruidosos y vulgares que expresamente denomina Juan Ruiz y de los que se hablará más tarde con el debido detalle.

Unos instrumentos eran considerados como "altos", por sus altas voces, tales los de viento; otros, los más dulces, eran instrumentos "bajos": [42]

El ronper del agua eran tenores
que con las dulces aves acordaban
en bozes baxas e de las mayores
duçainas e farpas otro sy sonaban.

Instrumentos propios, éstos, para las salas de las damas; pero en plazas y cortes castellanas los instrumentos altos estaban más en su papel. Las canciones y las danzas estarían acompañadas con instrumentos "bajos": violas, museta, dulzaina, laúdes, arpas, salterios, flautas: canciones y danzas que se ejecutaban simultáneamente en un principio:

Rricas duennas fazian dança
A muy gran plaçer cantando

(Poema de Alfonso XI, 404)

y que se habrían de separar más tarde cuando los instrumentos fuesen ya de por sí lo suficientemente armoniosos para poder constituir conjuntos dignos de ser escuchados sin que la voz llevase en ellos el papel principal. Es de notar, sin embargo, que el Rey Alfonso establecía ya la diferencia entre el "arte de cantar" y el de "fazer sones"; pero, a pesar de los conjuntos instrumentales que nos muestran las miniaturas de las Cantigas, los instrumentos estaban presentados allí más bien por modo de exhibición, y no parece que ejecutaran una música concertada propiamente dicha, sin perjuicio de que pudieran hacerla, si no todos, algunos instrumentos quizá doblados por otros.*

La música exclusivamente instrumental proviene del hecho de la progresiva emancipación del contrapunto vocal, tras de haber ido sustituyendo primero una voz por una viola, luego dos, más tarde las tres del conjunto cuando la danza, inicialmente cantada, iba a ser bailada sin voz humana alguna. En el siglo XIII aparecen motetes a tres voces que van a ser tocados exclusivamente por violeros, *In seculum viellatoris,* dice el manuscrito;[43] verdadera música de cámara ya, como los "soli" para viola que en el siglo XIV indican con su nombre de "balletto" y sus títulos especiales *(Lamento de Tristano, la Manfredina, Saltarello)* su procedencia de la música danzable, de la cual se han emancipado para iniciar el fecundo proceso de la "suite instrumental".

Detengámonos un momento en esas danzas de la época trovadoresca: los ejemplos son abundantes, con voz y sin ella, es decir, con instrumentos solamente. La balada *(ballette,* de *balada,* provenzal y *baler,* francés antiguo)[44] es el tipo fundamental, con su desdoblamiento característico en forma poética procedente de la danza. Tras de ella, la *estampida* era una de las formas más favorecidas por los trovadores. El vocablo existe ya en latín: "stantis", tenerse en pie, seguido de "pes", "pedis", el pie y también el suelo. Para encontrar el vocablo "stantipe" no es menester inquirir más sutiles etimologías, pero A. Jeanroy *(op. cit.,* p. 382) advierte que el verbo franconio "stampon" significa golpear, "estampar", golpear con el pie; por lo tanto, según bastante probabilidad, la "estampie" sería una danza en la que los danzarines

* Sobre el *concierto de instrumentos* se habla más tarde con mayor detalle.

se mantendrían erguidos, a cierta distancia honesta, como los trovadores requerían, y en la que se golpearía el suelo con el pie en las "tesis" del compás según es tan corriente en las danzas.

Unas danzas, como las *ductiae,* probablemente derivadas de aquel *conductus* caído en terreno seglar y que guardaba de su más viejo homónimo eclesiástico[45] su carácter de cortejo procesional, eran danzas sometidas a una medida estricta, lo cual se comprende con facilidad. Otras, como la estampida, eran de medida libre y difíciles en las combinaciones prolijas de sus pasos, los cuales estaban determinados por "versos" muy cortos *(versos* en su sentido estricto de volverse, de dar la vuelta) que también se denominaban "punctus". Cuando el grupo de puntos, "puncta" en plural, que integra la danza termina (o antes) se vuelve al primer verso. Mas no sin que la repetición quede interrumpida por la intercalación de un estribillo, "refrain" o "rota". Dicho estribillo, que a veces inicia la danza, viene traído por un verso que, en la danza cantada o simplemente en la canción, *balladée* o no, aconsonanta con dicho estribillo. Este "verso", también llamado "vuelta" es más corto que los de la copla: está *roto* (de ahí que "refrangere" lleve a "refrain") es *cojo* según nosotros, *bizco,* según ellos ("estrambus", de donde estrambote, estribote, estribo y estribillo); verso, pues, que extiende su nombre al trozo repetido, que "torna" ("tornel" en Alfonso X), o ritornello.* En cuanto a su melodía es de notar que cae enteramente ya fuera del sistema modal: *Non per tonum cognoscimus cantus vulgarem, ductiam, stantipedem* (Grocheo).

Los "punctus" terminaban en una nota abierta, como el estribo, la cual se enlazaba con la repetición de la copla mientras que terminaban "clos" o en nota cerrada, terminal, como la tónica, para finalizar el período o el trozo. El "trobar clos", que es un término de técnica musical, es decir, dejando abierta o cerrada una cláusula para continuarla o no, nada tiene que ver con el sentido esotérico de algunas canciones trovadorescas, principalmente en Italia, en el cual se ha querido ver la explicación de ese modo "cerrado" o arcano, de poetizar.

Las danzas en rueda, las "ductiae" procesionales, tienen un tipo gemelo que gozó de gran boga en la "carole" francesa. El vocablo *carole* es el que denomina a la danza con gran número de danzantes, que unas veces cerraban el círculo y otras veces se movían en procesión, según, probablemente, que danzasen al aire libre o por los vastos salones de los castillos;** mas aunque

* *Vid.* las notas acerca del *estrambote* y de la *volta* en los caps. III de la II parte, y V de la III parte.

** Sólo mujeres al principio. En el siglo XII se les unen los *bachelens.* (JEANROY, p. 368.) Sobre el *rondet* y la *ballete,* p. 38. *Vid.* las ilustraciones dadas por Mario APOLONIO en su libro *Storia del teatro italiano,* Florencia, 1938.

el rondel o rondó *(rotundellus, rondellus,* en francés medieval *roondel, roondet)* signifique la misma cosa que danzar en rueda, el vocablo indica a lo largo del tiempo una "forma" de la danza, de manera que una "carole" podía ser una danza en "rondeau". Si "carole" proviene tras mucha mutación de la "chorea" latina es cosa hipotética; más bien pudiera provenir de la raíz griega según la cual "caracol" significa una espira, una serie de vueltas; pero esto mismo es imaginario y, de cierto, la etimología de "carole" es desconocida. Jean de Grocheo, que es el único teórico del siglo XIII avanzado, del XIV quizá, que nos informa sobre las danzas en su aspecto de composiciones instrumentales, menciona solamente de pasada la "carole" y la "nota" o "notula" entre las dos formas principales de "ductia" y "stantipes". Como aquella latina, la "carole" es una danza plural:

Au dancer sans guères atendre
Commencent leurs mains à tendre
Pour caroler.[46]

y como ella es un son musical sin palabras *(sonus illiteratus,* dice Jean de Grocheo), cuyos regulados batimientos "incitan al alma humana a hacer movimientos elegantes que corresponden al arte que se llama la danza". El número de "puncta" varía en cada especie danzable: tres, por lo regular en las "ductiae" y en la "rotta", cuatro en las "notas"; pero las estampidas tienen una estructura más prolija, "difficilem concordiatiarum", que es enteramente discrecional, a "discretionem", y se componen de seis o siete "puncta". La de Raimbault de Vaqueiras anteriormente aludida, bien que tenga letra, es la más antigua que se conoce. Curiosamente, las estampidas inglesas que se ofrecen en la colección *L'Anthologie Sonore,* acompañadas con tamboril y dulzaina (museta, dicen los discos) presentan giros melódicos sumamente parecidos a otros de la música vasca.[47] Los poetas de la época solamente conocen las estampidas y las carolas, pero no así las "ductiae":

Cil viëleur viëlent lais,
Cançonetez et estampiez,

y, en algunos casos, el término parece designar danzas rústicas, mientras que en la corte de Juan I de Aragón las estampidas eran ya trozos instrumentales que se tocaban en la especie de virginal o espineta primitiva que llevaba el nombre de "exaquier" o escaque.[48]

Según Sachs, los "puntos" tenían cierta variedad y alternación, de manera que en los "balli" o "balletti" italianos se encuentra una sucesión de esta manera: paseo, lento (a tres tiempos), danza, movida (a dos tiempos), paseo, danza, paseo, danza. Cada serie de "balletti" tenía figuras caprichosas inventadas por los maestros de danzar que les aplicaban títulos a placer. Así ocurre en el

"balletto" mencionado, que Sachs presenta en el disco 16 de la colección, tocado en una chirimía o dulzaina y flautín o piccolo, y que Schering ofrece en su *Musikgeschichte im Beispielen* en una versión, en tres partes, para viola sola. La instrumentación de las danzas dependía, sin embargo, del lugar donde se tocaban: el libro de Tirant lo Blanch, a fines del siglo xv (1490), advierte acerca de los instrumentos que resonaban en las cámaras o en los patios, según se detallará oportunamente. A veces, los juglares tocan tan suavemente que parecen arrullar el sueño:

Li chevalier tuit se coucherent,
Cil jongleur lor viëlerent
Pour endormir sons poitevins...[49] *

Mas cuando la alegre compañía se lanza a bailar sobre el verde prado, los juglares se adelantan tocando instrumentos; que, todavía en el siglo xii son solamente vielas:

Li jongleurs vont viëlant
Et les borjoises karolant.[50]

Una especie muy popular de carola, compuesta con giros breves de procedencia rústica es la "tresque" o "treske" que acompaña la museta (gresca?, triscar?[51]) "el corpudo laúd que tiene el punto a la trisca"[52], y que con sus estribillos onomatopéyicos se encuentra en el *Gieus de Robin et Marion.*** De la misma procedencia campesina son en Italia las danzas en las cuales se *salta* (como es la tradición latina, que al bailar denomina "saltatione") y se *trota,* verbo este de otra procedencia, mucho más al norte, que da "trip" para los ingleses, "trepe" para los franceses (probablemente "trepar" para los españoles y aun "trucha" a través de "truite" en francés y de 'trotta" en italiano), que ha dado nombre a la danza y al verbo, aplicado principalmente a los caballos, y asimismo a "retozar"[53] Ese modo de bailar saltando engendra en la campiña romana los "saltarelli" o "saltarello" y los "trotti" o "trotto", danzas en compás binario y movimiento vivo, formadas por cuatro "puntos".

* *Sones del Poitou,* que indican la procedencia meridional *(vid.* JEANROY: *Op. cit.,* p. 396 *n.*

** Todavía en ESTÉBANEZ CALDERÓN (1799-1876) se encuentra, en este sentido:

Bailame, Brianda,
Trisca y tus pies mueve
(Escenas andaluzas, "El Bolero".)

Para danzas procesionales como la *carola,* en Italia (la *chiarenzana*) y los instrumentos que las acompañaban, *vid.* Otto GOMBOSSI: "About dance and music in the late Middle Ages", en el *Musical Quarterly,* de Nueva York, julio de 1941.

Quizá pueda encontrarse el "trotto" y sus danzantes en España desde el Arcipreste: *Despues fize muchas cantigas de danza e troteras...*[54]

En cuanto a las danzas de los Minnesinger, sus nombres derivan del vocabulario francés principalmente, por más que algunos de estos viejos vocablos franceses provengan originalmente del viejo alto alemán, si bien no existen documentos que muestren cómo se danzaban. Algunas pinturas que se extienden por los siglos xv y xvi muestran las "rondas" o "rondeles" como danzas populares preferidas por teutones y flamencos, con gran revuelo de haldas y gran meneo de piernas, unidos los bailarines de ambos sexos entre sí por las manos. Mas por esa época, el "rondel" como forma musical había avanzado considerablemente y encontramos "rondeles" para canto e instrumentos de autores franco-flamencos[55] que son preciosas muestras de músicas de sociedad altamente cultivada,* música tan fina en sentimiento como en su tratamiento técnico, que está ya lejos de la Edad Media y que pertenece netamente a la nueva Era de la Humanidad que es el Renacimiento: vamos a ver ahora, en efecto, la más admirable música en el esplendor de su técnica esencial, la Polifonía, en las obras de arte mayor, por decirlo así; y la música instrumental, basada en la danza, en las músicas para los salones de aquella sociedad que se acerca a uno de los puntos más altos y exquisitos de la civilización europea.[56]

NOTAS

[1] Compárese con la balada de Blondel de Nesles, disco nº 18 de *L'Anthologie Sonore.*

[2] Disco (ya comentado) nº 32,018 de la colección *Sept siécles de Musique Sacrée.*

[3] Sobre los flagelantes en Italia y Alemania y sus cánticos, *vid.* Th. Gérold: *Op. cit.*, p. 324.

[4] Se encuentran grabados estos cantos italianos en el disco nº 1 de la Antología anteriormente mencionada.

[5] La costumbre era tan general que el rimador del *Poema de Alfonso Onceno* hace decir a quienes no desean pasar por pedigüeños:

e non somos juglares
que vos algo demandemos
(Estrofa 113 ed.)

[6] Th. Gérold: *Op. cit.*, p. 315. Se puede escuchar en el disco nº 6 de la colección *Dos mil años de Música.*

* *Vy duena faser mesura*
E dançar a la francessa
En su dança muy onesta
Que façian por sus tenores
Discores...
(Alfonso Alvarez de Villasandino, 1350?-1428?)

[7] A. RESTORI en su nota sobre las canciones trovadorescas al capítulo sobre este tema de A. JEANROY, en la obra repetidas veces mencionada de L. PETIT DE JULLEVILLE, no cree, según se dice anteriormente en el texto, que el instrumento doblase la voz al unísono, "a causa de las dificultades materiales que presentaban la posición y el manejo de un instrumento de arco, que debían impedir a la misma persona ejecutar simultáneamente un trozo de canto y de música instrumental" (p. 398). Sin embargo, el *Libro de Apolonio* es terminante:

179 *Fazia fermosos sones e fermosas debayladas;*
Quedaua a sabiendas la boz a las vegadas.
Fazia a la viuela decir puntos ortados;
Semeiauan que eran palabras afirmadas.

180 *Los altos e los baxos todos della dizian.*
La duenya e la viuela tan bien se abinien
Que lo tenien a fazannya quantos que lo vehien.
Fazia otros depuertos que mucho mas valien.

181 c *Mas si prendo la vihuela cuydo fer hun tal son*
Que contendredes todos que es mas con razon.

187 c *Que cantes huna laude en rota ho en gigua.*

Hay, pues, todo un repertorio de habilidades en Luciana (que continúa en las estrofas 188, 189 y 190); a saber: *179 a:* melodías claras y ritornelos o melismas adornados con cadencias. *179 b, c:* alternación de la voz con la viola; ésta en los silencios de aquélla y con música imitada de aquélla. *180 a:* Luciana toca en todos los registros de la viola. *181 b:* canta al unísono de ella. *181 d:* hacía filigranas notables como *virtuosismo.*

Restori encuentra un ejemplo de alternación de la voz y el instrumento (arpa) en la *Chanson de Horn,* coetánea del *Libro de Apolonio.* Se dice allí que "Gudmod, después de su preludio de arpa entona con voz alta y clara el lai de Batolf y, en seguida, "en l'instrument fait les cordes chanter, Tout ensi cum en vois l'aveit dit en premier", es decir, como la princesa en los versos *179 b-c. (op. cit.,* p. 398).

[8] *Se arte de música || por natura cantar*
Se facer fremosos puntos || las vozes acordar (MS de Osuna, est. 39)
Sé fazer el altibaxo e sotar aqual || quier muedo (Estr. 1001)

Otra versión: *Se por arte de música por natura cantar*
Se fer sabrosos puntos las boses acordar
los tonos com oempieçan e como deuen finar (MS de París, est. 43)

[9] *Para los instrumentos estar bien acordados.*

Acantigas (,) algunos son (mal) más apropiados. (Estr. 1515)

[10] Recuérdese que algunos himnos de San Ambrosio y otros de conventos ingleses estaban "acompañados" por la cítara. Asimismo lo indican las cartas de Clovis y Teodorico. El monje Tuotilo, en el monasterio de Saint-Gall, en el siglo IX se *acompañaba* en el *crowth (vid.* A. MACHABEY: *Op. cit.,* pp. 102, 103, 120, 130).

[11] Th. GÉROLD: *Op. cit.,* pp. 323-24.

[12] *Ibíd.,* p. 319.

13 *Ibíd.*, p. 312. *Vid.* más adelante, IV parte, cap. IV.

14 *Vid.* mi libro *Delicioso el Hereje: Dos estampas de Walter* (en prensa). Carl BUTZLER: *Untersuchungen zu den Melodien Walthers von der Vogelweide*, 1940.

15 En España: cofradías, gremios, Consulados de Mar. *Vid.* MERIMÉE: *Op. cit.*, p. 55 y FUNCK BRENTANO: *La Société au Moyen Age*, París, 1937, p. 52.

16 El disco nº 6 de la colección *Dos mil años de Música* ofrece una "canción de cruzada" de Walter VON DER VOGELWEIDE, un serventesio o sátira contra el rey Rudolph von Hapsburg (1280), a la que se ha hecho anterior mención y una canción a la dama alemana o "Minnesang" del príncipe Witzlaw von Rügen. (c. 1280). Sobre las "canciones de cruzada" como género poético en Francia, *vid.* A. JEANROY: *Op. cit.*, pp. 366 *ss.*

17 Th. GÉROLD: *Op. cit.*, p. 318.

18 MITJANA: *Op. cit.*, p. 1919. Más puntualmente, H. ANGLÉS: "La cultura musical hispánica des del segle VI al XIV", en *El Codex Musical de las Huelgas*, Barcelona, 1931.

19 *Encerro se Apolonio en sus cámaras priuadas,*
Do tenie sus escritos e sus estorias notadas.
Rezó sus argumentos, las fazanyas passadas,
Caldeas e latines tres o quatro vegadas.
(*L. de A.*, estrofa 31).

20 Th. GÉROLD: *Op. cit.*, cap. X.

21 El canto del ruiseñor inspiraría, como se comprende fácilmente, a los trovadores. El trovador del castillo de Coucy y Bernard de Ventadorn escriben sobre "la douce voix du rossignol salvage", y en la música de aquél hay unos expresivos grupetos imitativos del canto del avecica. (*Vid.* Gaston PARIS: *Origines de la poésie lyrique en France*, p. 13.)

22 MITJANA: *Op. cit.*, p. 1931.

23 Gonzalo de BERCEO: *Milagros de Nuestra Señora*, introducción, edición de A. G. Solalinde, "La Lectura", Madrid, 1922.

24 *Vesete.* Sustantivo diminutivo de *vieso*, "verso", "canción". *Vid.* C. CARROLL MARDEN: *El Libro de Apolonio, Vocabulary*, Princeton, 1917-38.

25 MERIMÉE: *Op. cit.*, p. 50. MENÉNDEZ PIDAL: *Estudios literarios*, p. 210 (ed. de Buenos Aires).

26 *Ibid.*

27 *Ibid.*

28 Cancionero de Ajuda (pub. 1824). *Id.* del Vaticano. *Id.* de Colocci Brancuti. *Id.* del Rey Don Dionisio (pub. 1894). *Id.* de Payo Gómez Chariño (*s.* XIII, pub. 1934).

29 A. F. G. BELL: *The Oxford Book of Portuguese Verse*, Oxford, 1925

30 Reproducido por MENÉNDEZ PIDAL: *Op. cit.*, p. 71.

31 El musicólogo francés Amedée GASTOUÉ se pronuncia por esta influencia, desmentida por H. ANGLÉS: *Op. cit.*, p. 346.

32 H. ANGLÉS: *Les Cantigues del rei N'Anfos el Savi*, Barcelona, 1927.

33 MITJANA: *Op. cit.*, p. 1936.

34 MERIMÉE: *Op. cit.*, p. 52. Sobre las "serranillas", *vid.* MENÉNDEZ PIDAL: "La primitiva poesía lírica española", en *Estudios Literarios.*

35 MENÉNDEZ PIDAL: *Op. cit.*, parte I. Edmond FARAL: *Les jongleurs en France au Moyen Âge*, París, 1910.

36 Y, en los españoles, el laúd, indudablemente el instrumento importado en España por los árabes, citado ya entre los instrumentos juglarescos en el *Poema de Alfonso XI* (hacia el centro del siglo XIV), acompañando el canto:

Estas palabras desian
Doncellas con sus cantares:
Los estormentos tannian
Por Las Huelgas los jograles
El laúd iban tanniendo
Estromento falaguero
La viuuela tanniendo
El rabé con el salterio...
(v. 406 *ss.*)

37 FUNCK-BRENTANO: *Op. cit.*, p. 10.

38 Y en Francia (*Les Echecs Amoureux*, 1370-1380):

On sonnoit les haulz instrumens,
Qui mieulx aux danses plaisoient
Pour la grant noise qu'ils faisoient.
(*Cit.* por C. SACHS.)

39 El Arcipreste hizo Cantigas para gente letrada ("escolares") y para juglares ("juglares cazurros") y sabía qué instrumentos convenían a cada caso.

40 En tonos naturales. Sobre todo es importante su conocimiento de las notas con que comienzan y acaban los tonos eclesiásticos. (Este verso falta en el manuscrito de Osuna.)

41 Las relaciones de instrumentos en la poesía castellana de los siglos XIII y XIV respondían a la moda extendida entonces por Europa. El profesor Félix LECOY (*op. cit.*, cap. IX B) ha estudiado detenidamente estos préstamos. Uno de los instrumentos que quizá no conoció el Arcipreste más que de nombre, frecuentemente citado por todos los poetas en romance, fué la "rota" de los países del norte. Así puede decir el Arcipreste: *cabel el orabin tanniendo la su rota*, instrumento que seguramente no emplearon los músicos arábigos, y después: *La rota dis con ellos más alta que un risco. (MS* de Gayoso y Toledo. Quizá el bueno del Arcipreste no vió nunca una rota, que no era un instrumento tan descomunal. Y si, en lugar de decir "más alta", dice el manuscrito "más alto" (como quieren ciertos eruditos), tampoco es verosímil, porque la rota tocada con alquillo era de sonidos sumamente débiles y dulces. ("Los juysios de Dios, más altos que las rocas", dice el *Rimado de Palacio*, fines del siglo XIV, estrofa 1895 d.) Verdad es que también dice Juan Ruiz: *el salterio... más alto que la mota* aque el castillo de la Mota); pero el *MS* de Salamanca (ed. por DUCAMIN) no dice *rota*, sino *flauta (la flauta diz con ellos, 1230 c)*.

No se menciona la bota en la relación de Mafátih (siglos IX y X), pero era instrumento que construían los árabes de Sevilla en el siglo XIII, según El Secundí. (RIBERA: *La Mus. de las C.*, p. 72.)

42 *Videln, herpfen, rotten*
Une andere süze doene
(Wolfram d'ESCHEMBACH, siglo XIII).

43 A. SCHERING: *Op. cit.*, ejemplo 2º Según Th. GÉROLD: *Op. cit*, p, 351, *In seculum* es un "tenor" eclesiástico tratado de diversas maneras en varios motetes, entre ellos el mencionado para tres violas.

44 C. SACHS: *World History of the Dance*, Nueva York, 1937, cap. VII. A. JEANROY: *Op. cit.*, p. 382.

45 *Cil jongleur viëlent lais*
El sons et notes et conduis.
(Roman de la Violette, s. XIII. Cit. por GÉROLD, p. 354.)

46 Th. GÉROLD: *Op. cit.*, p. 353.

47 Instrumentos pastoriles en las ilustraciones de las *Bucólicas* de Virgilio. Lyon, s. XIV: 1º flauta de boca *(piccolo)* y museta (gaita); 2º tamboril y viola de péñola.

48 Corrupción del holandés "schacht", pico de pluma. En alemán, "schachtbrett", que no tiene nada que ver con el juego de ajedrez o "escaque", "exaquier" (por "eschequier" en manuscritos catalanes del siglo XIV) (1387). *Vid.* Th. GÉROLD: *Op. cit.*, p. 408.

49 *Le Tournoiment de l'Antechrist* (c. 1235). Cit. por GÉROLD, p. 355.

50 *Roman des Sept Sages* (mediados del siglo XII) *íd. Desque le cantadera dice el cantar primero | syenpre le bullen los pies e mal para el pandero (Libro de B. Amor*, 470 c-d).

51 *Trisca* (got. *thriskan):* "noisy rustic dance". H. RICHARDSON: *An etymological Vocabulary to the "Libro de Buen Amor" of Juan Ruiz, Arcipreste de Hita*, New Haven, Yale Univ., 1930. *Trisca* por *gresca* se encuentra en el yucateco Pedro Sánchez de Aguilar (siglo XVI).

52 En Italia "tresca", en la región toscana. Más al norte era una danza a lo "stantipedes".

53 C. SACHS: *W. H. of the D.*, pp. 250 y 265.

54 "Trota" (germ. *trotta*): *Suited to dancing.* H. B. RICHARDSON: *Op. cit. Amigo, anda acá trete con migo (Libro de B. amor*, 966 b). También: *cantiga de trotalla* (1021 c), *citola trotera* (1213 d), en el *Libro de Alexandre: citola que mas trota* (1525 c) (la cítara que toca mas trotas).

55 Rondeles de Arnold de Lantins, Gilles Binchois y Grossin de Paris, del siglo XV, en el disco nº 39 de *l'Anthologie Sonore*, para una o dos voces, violas, laúd, arpa y flauta de boca.

56 Notas sobre las estampidas grabadas en discos:

Disco nº 3 de la Colección *Dos mil años de Música.* La estampida de RAIMBAULT DE VAQUEIRAS, a mediados del siglo XII, es la más antigua que se conozca. Está cantada a una sola voz, sin añadidura de viela. Es de un ritmo claro y cada verso aconsonantado forma el "punto" de la danza. (Véase reproducido en nuestro ejemplo nº 27):

Kalenda Maya
Ni fuelhs de faya
Ni chanz d'auzhel
Ni flors de glaya, etc.

Disco nº 16 de la *Antología Sonora.* Contiene en la cara A tres estampidas: 1ª, Estampida inglesa para piccolo y tamboril, en combinación instrumental que se encuentra ya en las Cantigas. Es curiosa su melodía, que recuerda a las del "aurresku" vasco. 2ª Estampida o quizá "carola" francesa, con museta y tambor (no se trata probablemente de una gaita, sino de una dulzaina, como aún se acostumbra en la provincia de León y otras de España). 3ª Estampida inglesa para chirimía y piccolo. De forma muy clara.—Cara B del mismo disco: 1ª Estampida inglesa para piccolo y "chistu" o tamboril. Es menos acentuada que las inglesas, pero contiene unas irregularidades rítmicas curiosas, así como

giros cadenciales asimilables al zortziko vasco. La melodía está ya mucho mejor construída y parece derivar de la vocal, juntamente con giros cadenciales propios de la danza. 2ª Balleto italiano titulado *Il Lamento di Tristano,* para museta o dulzaina y tamboril. Movimientos lentos interpolados con estribillo más animado. Este estribillo lleva el título de *La Rotta,* probablemente la figura en la que los danzantes daban la vuelta. El "balletto" tiene tres "puncta" y la rotta o estribillo otros tres, y éstos se intercalan entre aquéllos, de manera que la forma de la danza viene a ser: paseo, vuelta; paseo, vuelta; paseo, vuelta.

Rondeles del siglo xv. Disco nº 39 de la misma Antología, cara B: Rondel del belga Gilles BINCHOIS, uno de los músicos más famosos de la primera mitad del siglo xv, quien, al morir, mereció el siguiente epitafio:

Mort, tu as navré de ton dart
Le père de la joyeuseté
En déployant ton étendart
Sur Binchois, patron de bonté.

Este rondel está escrito para voz de contralto, sobre los versos que comienzan: *De plus en plus se renouvelle,* acompañados con finos contrapuntos de violas, laúd, arpa y flauta de boca. Es un precioso ejemplo de música concertada, ya enteramente de un espíritu renacentista.

Otro tanto puede decirse del rondel de Grossin, impreso en el mismo disco, para voz de contralto, tenor y los anteriores instrumentos. Es posible ver la forma de la ronda, compuesta en total de catorce "puncte" así: AB || baab || AB || abba || AB.

CAPITULO V

El Ars Antiqua y el Ars Nova. Las tierras del Gótico y del Contrapunto. Florecimiento de ambos estilos. Desarrollo de la invención y de la fantasía. Temas amatorios, pastoriles y naturalistas en los primeros compositores del Ars Nova. El "canon" y la "caccia" en el siglo xiv en Francia y en Italia. El Ars Nova, arte de transición, y el siglo xiv, siglo de transición. Philippe de Vitry. Guillaume de Machaut. Francesco Landino. El Ars Nova y la música social francesa en España. Pierre de la Croix, Ph. de Vitry y la reforma en la mensuración. Necesidad de mayor elasticidad técnica. Refinamientos en la expresión y excesos en la escritura. El motete isorrítmico. Taleas y colores.

En cada momento de la historia del arte en el que los creadores o quienes reciben la obra artística tienen la sensación de que el arte del momento en que viven presenta novedades sustanciales o de forma respecto del que ellos estiman como tradicional, se levanta un especial estado de conciencia que tiende a trazar una línea divisoria entre el arte heredado y el arte de nueva creación. Aquéllos son los tiempos viejos; estos otros son tiempos nuevos; su arte será calificado de "arte nuevo". *Ars nova,* como en los comienzos del siglo xiv, cuando el Papa de Aviñon Juan XXII reconoce que la música del momento afecta formas y maneras inaceptables. La poesía del Dante y sus coetáneos será recibida como un *dolce stil novo.* Así ocurrirá también, más lejos, con la *Nuova Musica* de los florentinos de los últimos tiempos del Renacimiento. Para éstos será ya el *Ars Nova* un conjunto de vejeces de casi tres siglos de fecha.

El Papa y sus contemporáneos más intolerantes, ante aquellas novedades inaceptables, reprobables, heréticas, suspiran por el buen tiempo pasado, por aquel arte antiguo lleno de salud y santidad. Pero el *Ars Antiqua,* que solamente después de haber perdido su vigencia gana ese nombre, constituye una larga, incesante, entusiasta serie de ensayos que, para quienes los practicaban, eran, calificadamente, novedades de gran volumen. Y tenían razón, puesto que estaban inventando un arte tan diferente del que reinó durante el primer milenio como los artistas que crearon el arte gótico respecto del románico anterior. Y aun en la literatura, en el *mester de clerecía.* Así Berceo: "estudiar quería, dice, componer un romance de nueva maestría".

Los músicos que al abandonar las prácticas monódicas de la Iglesia

creaban poco a poco el arte de la simultaneidad sonora y lo plasmaban en las varias formas de contrapunto que han quedado esbozadas, apenas se estimaban a sí mismos como inventores de su arte, propietarios de modos de creación que tan celosamente iban a constituir después riquezas "personales"; es decir, que este concepto de "personalidad" no se había levantado todavía en la Edad Media, salvo por lo que se refiere a la magnitud del talento de un artista. Todo arte ha sido nuevo en sus comienzos en el sentido de su modernidad de hechura, pero solamente cuando se forma una conciencia que presta diferente sentido a lo nuevo respecto de lo viejo es cuando "nuevo" y "moderno" adquieren un valor distinto de lo puramente temporal. Hoy, por ejemplo, sabemos que un sombrero de copa nuevo no es un sombrero nuevo, sino un sombrero viejo sin usar. Así pasa con mucha música recién compuesta, que no por esa sola razón es "moderna"; pero esta distinción no era todavía un "valor" en el siglo XIII, sino simplemente un imperativo que obligaba a la transformación de los estilos; cambio en el que colaboraba la vida entera del momento, la sociedad en todos sus aspectos, y en el cual cada "novedad" iba en seguida incorporada a la totalidad del movimiento, asimilada por el instinto plural. Lo "personal", en vez de destacarse como valor autónomo, se suma en la síntesis de la colaboración, en la música tanto como en la arquitectura, donde un capitel aislado puede presentar huellas inequívocas de talento personal, pero el capitel o el detalle curioso se pierden en seguida en el hervidero del nuevo estilo.

Los artistas no firman sus obras. Lo normal y consuetudinario es el anonimato. Para averiguar quién es el autor de tal motete o de tal frontón esculpido, los especialistas tienen que penetrar en la manigua de la erudición por si algún registro de cuentas o alguna circunstancia nimia iluminan el misterio. Y, consecuentemente, si un nombre surge entre la oscuridad de lo anónimo, es para traernos la duda de si realmente representa al creador de una obra determinada o si simplemente representa a otros artífices de cuyo conjunto se destaca por delegación.

Los musicólogos picados de nacionalismos discuten el lugar, tiempo y personas, dónde y por quiénes se "inventó" el contrapunto, y ésta o la otra de sus formas. Es una discusión un poco pueril, porque la invención, al responder a un sentido plural, casi inconsciente, de la función que se realiza, se presenta simultáneamente en varios lugares con pequeñas diferencias de tiempo si en esos lugares domina una misma cultura. Preguntar por la invención del contrapunto o por la invención del arte gótico es tanto como preguntar por la invención de la cultura que exigió la simultaneidad sonora y la riqueza escultórica de la piedra. Lo que importa en estas épocas de creación indeterminada es definir suficientemente las zonas de cultura y

los estados de conciencia social y artística. Los hombres que surgen entre la masa anónima, unos un poco casualmente, otros porque testimonios coetáneos guardan memoria de su gran notabilidad individual, son, más que creadores del arte que practican, artífices señalados dentro del complejo total, y sus nombres sirven más como hitos históricos que en concepto de descubridores o inventores.

Los primeros testimonios encontrados por la erudición, relativos a la plasmación de la música a varias voces han surgido en Inglaterra, y hemos apuntado una razón para ello.[1] Otros más importantes todavía presentan a París, en el área reducida del viejo París de la *île de la Cité,* como el foco que irradió las más grandes claridades del arte, considerado, al alborear el nuevo estado de cosas tan lamentado por Juan XXII, como un *Ars Antiqua.* Este *Ars Antiqua* limita hacia el pasado con los primeros ensayos que el canto litúrgico hace por perder su soledad univocal, y limita hacia el futuro con lo que los contemporáneos de ese Papa tradicionalista bautizaron como un *Ars Nova,* en la tercera década del siglo XIV.

"El hecho de que floreciese el arte gótico, dice Salomon Reinach *(Apolo,* p. 126), en un principio entre el Sena y el Somme no quiere decir que fuese inventado en esa región." El arte gótico francés precedió al alemán en un siglo, y hay ejemplos tempranos en la primera década del siglo XII (Morienval, 1115), al paso que las bóvedas ojivales de la catedral de Durham, en Inglaterra, son también de comienzos del siglo indicado. Las relaciones entre Francia e Inglaterra en esa época eran muy estrechas. Tras de la conquista de Inglaterra por los normandos, París se había convertido en un intenso centro de cultura, y los ingleses de alta alcurnia intelectual buscaban sus grados en la Universidad de París (1231), mientras que los músicos acudían a la escuela de Nuestra Señora, en la que dos hombres cuyos nombres recuerda un manuscrito inglés, anónimo, del siglo XIII, anteriormente mencionado, ejercían una vasta influencia: el organista Leonino, *magister Leoninus optimus organista,* y el cantor Perotino, *magister Perotinus discantor optimus,* de los cuales hemos hablado con el detalle pertinente. Entre los discípulos de Perotino, Jean de Garlande fué el teórico del arte entonces nuevo, el después llamado *Ars Antiqua.**

Mas, ¡con qué derecho podría haberse llamado nuevo a sí mismo si hubiese tenido conciencia de este "valor", entonces desconocido ante la magna importancia que asumía la corriente vital, aunque los comentaristas, como el anónimo inglés, no desconociesen el mérito de sus artistas! Después de la muerte de Carlomagno, que ayuda a la Iglesia romana a imponer el

* El hecho de que los músicos del siglo XIV, que sentían como "nueva" su música, no denominasen "Ars Antiqua" más que a la polifonía del motete del siglo anterior no altera el sentido que generaliza esta denominación.

arte gregoriano por la fuerza política del Imperio, conjuntamente con la fuerza espiritual de la Cultura, asumida por la Iglesia, se suceden una serie de veinte o veinticinco décadas en las que las guerras civiles, la anarquía dentro del Imperio y las invasiones normandas retrasan considerablemente la marcha progresiva de Europa, entenebreciendo todos los aspectos de la vida. Cuando alborea el siglo XI, un cronista, muerto al mediar el siglo, escribe: "Se diría que el mundo sacude sus viejos harapos... el arte (el de la Arquitectura, al que se refiere Raoul le Glabre, Raul el imberbe) se convierte, gracias a los fieles, en algo mejor." Este algo mejor es el arte que tras de la época románica de San Gregorio y Carlomagno se levanta entre el Sena y el Soma, cuajando poco después en lo que recibió bien inexactamente (tras de Rafael y Vasari) el nombre de gótico, seguido a poco por el arte de Leonino y de Perotino, al finalizar el siglo XII. Merece consignarse que si el arte gótico no aparece en Alemania (en Magdeburgo) hasta después de comenzar el siglo XIII, el arte de la polifonía no se practica en aquellas regiones hasta que alsacianos y renanos lo llevan, avanzado el siglo XIV, esto es, con un siglo de retraso en la música tanto como antes en la arquitectura.*

El arte gótico florece en la Europa occidental por el tiempo en que las Cruzadas establecían un fuerte contacto con el Oriente. La misma bóveda de crucería, tan típica del nuevo estilo, es de influencia oriental. Europa va a conocer un intenso movimiento de doble influencia. Arquitectura y Música se desarrollan rápidamente. Desde los primeros ejemplos de arte gótico en Noyon y Saint-Denis antes de mediar el siglo XII hasta el esplendor de la Sainte Chapelle, de París, consagrada en 1248, ha pasado justamente un siglo. Un siglo después de Leonino y Perotino, cuya actividad se sitúa entre 1180 y 1230, la música está madura para que pueda considerarse como un *Ars Nova* la que aparece por tierras del rey de Francia hacia 1330.

Los trozos de música conservados en la obra de Jean de Garlande nos muestran los primores más acabados del arte del siglo XIII en rondeles trabajados en contrapunto doble como los de Walter Odington en Inglaterra. Los teóricos de la época, entre ellos los mencionados, Johannes de Grocheo y el Franco o los dos Francos, de París y de Colonia, nos dejan en sus escritos bien especificados los principios de ese *Ars Antiqua,* y nos hacen ver sus esfuerzos dirigidos ahincadamente hacia la perfección de los sistemas de notación mensurada, cuya puntualidad se hace indispensable desde el momento en que las voces enriquecen individualmente su melodía y todas

* H. PRUNIERES: *Op. cit.*, p. 110. Oswald von WOLKENSTEIN, del que se dice ser el último Minnesinger, practica aún en Alemania, en la primera mitad del siglo XV, el discanto a dos voces. (J. WOLF: *Op. cit,* p. 86.)

las combinan entre sí. Numerosos manuscritos en las bibliotecas de Francia (de la Vallière, del Arsenal, de Arras, de Aix en Provence); de Inglaterra, (en Oxford); de Italia (en Florencia), y de España (en Madrid), muestran la extensión de ese arte en un área regida por la misma cultura.

Si las obras de Adam de la Halle nos importan por su carácter de música seglar, en el cual está ya vigente un fuerte sentido de inspiración personal, la invención colectiva más jocunda aparece reunida en multitud de piezas francesas y latinas en notación; *profanas* con layes, motetes, rondeles y resfrez (refrains, estribillos); *sagradas* con himnos, antífonas, versos y responsos, insertas todas ellas en un manuscrito francés muy famoso, titulado *Le roman de Fauvel,* cuya primera parte data de 1310 y la segunda de cuatro años después.[2] Es una especie de sátira política y de las costumbres del momento en forma alegórica por el procedimiento del mundo al revés. Fauvel, que es un caballo,* gobierna a los hombres; el día es de noche; la noche, día, etc. Uno de sus colaboradores puede destacarse, a lo menos, entre la masa anónima: Jehannot de Lescurel, poeta y músico profesional, autor del texto y de la música de sus rondeles y en los cuales la rudeza positiva de su inspiración muestra una gracia inequívoca: su ingenuidad, una elocuencia llena de originalidad; lo personal, la aportación del genio individual, apunta para revelarse clara y decisiva en el siglo siguiente con la etapa conocida como si fuese un *Ars Nova.***

Más tarde se hablará de las condiciones de vida en toda la Europa pre-renacentista, a punto de abandonar las viejas costumbres de los largos siglos medievales, en Francia, donde el principio monárquico hacía grandes avances y donde un tipo de civilización, sutil e inteligente, prosperaba con Philippe le Bel; o en el Imperio romano-germánico, con Federico Barbarroja o en la agitada Italia en vísperas del gran cisma; pero es menester hacer aquí una alusión ligera a esas maneras de la creciente formación de la burguesía para comprender mejor la expansión del arte profano, de su rápido progreso y constante perfeccionamiento, del placer que causaba y del gusto con que era recibido y alentado en aquella sociedad en curso de transformación y en la que si lo militar y lo monástico eran las fuerzas estatales predominantes, comenzaba a adquirir importancia notoria una nue-

* Anagrama compuesto por las iniciales de *Flaterie, Avarice, Vilanie, Variété* (veleidad), *Envie, Lascheté,* en un estilo sarcástico que anuncia al Deán Swift.

** Un poeta del siglo xv decía en España:

... cantigas bien asonadas,
artes nuevas, esmeradas...

(Alfonso Alvarez de Villasandino, en FOULCHÉ DELBOSC: *Op. cit.,* p. 436.)

va clase más llana, que procedía del comercio: la gran actividad de la Baja Edad Media; clase ni conquistadora como la militar, ni letrada como la clerical, pero viva, dinámica, fecunda en su actividad renovadora, vehículo de enorme trascendencia para las artes menores, la música, la poesía y, con esas novedades incesantes, la ventilación de los gustos y de las ideas. De todo lo cual no es lo menor el descubrimiento de la escultura griega corriendo el siglo XIV y que, junto a la lectura de los viejos manuscritos conservados en los monasterios y arrebatados a la barbarie nórdica o a la intemperancia meridional, iban a servir de preludio a ese amanecer de la humanidad que apunta desde poco después en tierras de Italia.

Son los mercaderes que proceden de Oriente y que se instalan en la Europa occidental desde el siglo X los primeros fermentos de la vida social no caballeresca ni monástica; pero hasta que las primeras ciudades no aparecen entre los siglos XI y XII este sentido social no comienza a definirse, y lo hace, principalmente, en las zonas más vivamente comerciales, en la Italia septentrional y en los países flamencos. De esta parte se extiende la actividad a la Francia del norte, a la Champaña; por el sur, a la Francia provenzal y a la España mediterránea. Los lugares alemanes que muestran mayor progreso son precisamente los que tienen contacto con las vías fluviales, por el Rhin, lleno de influencias latinas, y por el Danubio, por donde corren río arriba efluvios de un Oriente próximo. La gran escuela de París está en contacto con el norte franco-flamenco y con Inglaterra, a donde llegan por su intermedio los movimientos espirituales del mediodía desde siglos atrás, cuando sus maestros en clerecía se basaban y difundían las enseñanzas oficiales trazadas por Isidoro, el arzobispo de Sevilla. La Alemania del sur se inclina hacia Italia. Los dos Friburgos son sus centros principales de la vida urbana. Al comenzar el siglo XIV han adquirido ya su plenitud en toda Europa. Importa ahora vivir, después de haber estado soñando, guerreando, preparándose a bien (o mal) morir tras de trece siglos lentos, oscuros, opacos, cuyas únicas claridades eran el resplandor de los incendios producidos por los invasores, el de las hogueras alumbradas para la quema de heréticos. La idea de la muerte, de la barbarie, de la violencia, se cierne sobre toda la Edad Media; su arte más noble, el canto llano, tiene algo siniestro. La arquitectura románica es aplastante: la polifonía y el estilo gótico son dos artes de redención. Cuando Notker compuso su prosa *Media vita in morte sumus* se tuvo ya un respiro: Notker sólo consideraba "media vida", en vez de la vida entera mortecina en que yacían los monasterios, cuya campana sonaba de tres en tres horas convocando a cánticos: único refugio, único consuelo de aquella humanidad masoquista, preocupada sobre todo por atormentarse a sí misma.

Pero hay albores en el horizonte, y la música se alegra la primera.

Va a cantar con los pájaros y a hablar de flores de gayos colores y de lindos amores y de danzas en ronda en las plazas soleadas y por los prados verdecidos. Los músicos se preparan a nuevos sones y los teóricos no tardan en encontrar en ese arte eminentemente social un arte nuevo: un *Ars Nova.* Hasta la misma Iglesia conoce novedades producidas por su necesidad de mantenerse en contacto con la "burguesía" naciente: las gentes del "burgo", de la villa. Clérigos mendicantes llaman de puerta en puerta para solicitar lismosnas. Otros tipos monacales de baja laya vagabundean con análogo objeto cantando canciones que si proceden del monasterio toman color distinto al contacto con las gentes seglares.* Músicas que tienen ese origen, cantadas por peregrinos, por clérigos menores como nuestro Arcipreste de Hita, van a resonar por los caminos de Francia, de Italia y de España en géneros de los que se ha hecho sucinta mención. "Sin la burguesía naciente, dice Henri Pirenne (*op. cit.*, p. 177), hubiera sido imposible la fundación de las órdenes religiosas nuevas: los franciscanos y los dominicanos (1208 y 1215). Se fundan cofradías, guildas, entidades medio sindicales medio monásticas que van a cuidar de los intereses de sus "cofrades" o de los del arte, los de los enfermos, de las viudas, de los ancianos, de los niños... A veces esas cofradías van demasiado lejos... La herejía atisba detrás de la puerta. Tras de los hermanitos de San Francisco, los *fraticelli* van a asumir un tonillo con tufos poco ortodoxos. Algunos se titulan *Hermanos del libre Espíritu:* ¡la mayor de las herejías! Otros, todavía, pretenden, en Provenza, redimirse de sus pecados merced a ciertas prácticas orientales, cierta "catharsis" o depuración de la que proviene su nombre de cátaros: secta tremenda y recalcitrante —a la que perteneció la familia del Parsifal languedociano [3]— y que tras de haber sido destruída por instigación de Santo Domingo de Guzmán, el fundador de la Inquisición, en colaboración con el rey de Francia y sus fuerzas religioso-militares, perduraba aún, bajo formas distintas, en el siglo XVIII. Los trovadores pertenecieron en gran mayoría a esa secta de cátaros, y su desaparición en el terreno provenzal se debió principalmente a la cruzada de extirpación de tan nefanda herejía. Ya nos hemos encontrado con estos caballeros poetas y músicos que cantaron al amor y a la guerra con los más elevados sones...

Más que un arte realmente nuevo, el *Ars Nova* que sucede a la época de la monodía trovadoresca y a la primera etapa de la Polifonía, es una nueva fase en el progreso de este arte; período estrechamente ligado a la época que le antecedió, pero con la diferencia especial de que lo que en ésta era fidelidad al espíritu escolástico y tradicionalista, en donde las no-

* *Vid.* el cap. III.

vedades se daban excepcionalmente, en la nueva fase es fundamental el espíritu de invención, la personalidad crecientemente acusada, la expresividad que conduce a la intensidad en el sentimiento traducido por obras cada vez más ricas y perfectas en su hechura. La "inspiración" presenta matices poéticos y descriptivos, o bien gozosos, exultantes, como las piezas que imitan las peripecias de la caza, el gran deporte del momento: principio imitativo que llevará de allí a poco a notorios excesos. Un procedimiento técnico, el del "canon" y la "rota", irá bien a este tipo de músicas joviales en las que introduce un movimiento y una animación hasta entonces desconocidas. Mas para otros casos de músicas suaves, amorosas, la reiteración rotaria y la sucesión canónica no será menos bien venida: así en la balada, que de su origen de ronda "bailable" se trueca en una manera de canción unas veces amatoria, otras narrativa, donde la repetición estrófica es constante (lo mismo que en la música que debió de acompañar a los primeros romances, y también en la posterior, más rica de ornamentación instrumental); así en las canciones que se cantan al alba a la amada durmiente, en los madrigales, que van a conocer en seguida largas y abundantes transformaciones. Nombres apenas conocidos van a surgir gracias a las fatigas de los musicólogos. Si el de Guillaume de Machaut * domina todo el siglo XIV, el de Pierre de Molíns yacía en la sombra, al paso que su linda balada *De ce que fol pense* era atribuída al gran belga. Las "chaces" o "caccie" se extienden por Francia e Italia.[4] Cuando Juan Ruiz, el famoso arcipreste castellano, habla de "chanzones" y "motetes" que se tocan con órganos portátiles en medio de los campos, la procedencia de sus vocablos y, es de suponer, la de las músicas con que se cantaban, no es dudosa, así como tampoco la de los instrumentos que las acompañan.[5] En él, como antes en Berceo y sus coetáneos, se advierte la influencia de la moda.

En la transición del viejo espíritu medieval al que va a llenar el Renacimiento, multitud de invenciones graciosas florecen. De él, el *Ars Nova* será la antesala. Este nombre se encuentra en una de las obras teóricas de Philippe de Vitry, que es al siglo XIV lo que Jean de Garlande fué para el anterior, mientras que tanto él mismo como Guillaume de Machaut y Jean de Muris representan en este instante lo que Perotino o Adam de la Halle en el anterior período.

Lo que se dijo hace un momento respecto del carácter global de la invención, del anonimato en la colaboración plural, sigue todavía en lo científico al entrar el nuevo estado de cosas, o mejor dicho, el estado de cosas progresivamente acentuado desde el siglo anterior, que se hacía ya intole-

* También escrito *Machault*, como se escribía, por ejemplo, *haultaines* por *hautaines*. Nosotros seguimos la ortografía original.

rable para los espíritus eclesiásticos conservadores por definición, como el del Papa Juan. Todavía la ciencia expuesta en los tratados de Jean de Muris no es producto de su ingenio, sino compilación de diversas manos; pero el preludio instrumental que lleva uno de sus motetes sí es invención personal y muy notable de consignar. Philippe de Vitry, obispo de Meaux, su coetáneo (m. 1361), muestra, según fué propio de los hombres del Renacimiento, una gran versatilidad de talentos: músico, poeta, didacta, político. diplomático.* En él se acentúa el afán de ajustar las opiniones y las teorías a la realidad de la vida, alejándose de los preceptos dogmáticos y a una tradición que había dejado de ser comprensible y era incapaz ya de aplicación práctica. Pero en el dominio de la creación, la imaginación y el genio individuales brotan con una novedad, una gracia y una perfección exquisitas.

Solidariamente la invención se afina, la materia está trabajada con una esbeltez, ligereza, atrevimiento y técnica cuya solidez interior desafía a las apariencias aéreas que afecta en el estilo arquitectónico y decorativo de iglesias y edificios públicos. Guillaume de Machaut en Francia y Francesco Landino en Italia, con otros músicos menores, llenan con su genio netamente personal todo el centro del siglo XIV. Su procedencia está en las formas populares de la música de canto y de danza profana que tan espléndido auge conocieron en la época de los trovadores, solidariamente con el rico trabajo polifónico procedente de la música de la Iglesia y del arte religioso-popular del *Ars Antiqua* en constante proceso de mejoría, intensidad e invención. Un ejemplo fácilmente accesible, que muestra la perfección con que se construye en Italia la melodía profana en acentos que están dedicados a cantar loores a la Virgen, pero que están ya muy próximos a los de los monodistas de la *opera in música* sin haber perdido contacto con los monodistas de la sociedad italiana inmediatamente anterior al Renacimiento, es la linda melodía anónima de la escuela veneciana del siglo XIV, que comienza *Ave Mater, o María—Pietatis tota pia,* en versos cuya estructura pertenece, como es fácil de ver, a la vieja monodía eclesiástica.[6]

* De los cuatro tratados atribuídos a Felipe de Vitry (latinizado en Philippus de Vitriaco) (hay varias localidades "Vitry" en la región champañarda, donde nació, de familia noble, entre 1285 y 1295) y titulados: *Ars Nova, Ars perfecta, Liber musicalium* y *Ars contrapunctus,* los especialistas solamente conceden autenticidad al primero, cuando más al *Liber musicalium.* Estuvo en relación con el papa de Aviñon, que protegió también a Machaut, y se cree que tomó las órdenes estando al servicio de la corte papal, pasando después al obispado de Meaux. Fué también muy estimado como poeta, y Petrarca le dirigió algunas cartas elogiando sobre todo la agudeza de su espíritu. *Vid.* A. COVILLE: "Philippe de Vitri", en *Romania,* vol. LIX, 1933.

Pero ésta quedaba ya proscrita al fondo de las iglesias y monasterios. Su construcción más sublime, la arquitectura fundamental del rito católico, la Misa, se hallaba, en estos momentos, en trance de cambio bajo la presión del arte polifónico. Una nueva época para la Misa, concebida ya como obra de arte, sin olvidar su misión eclesiástica, estaba incubándose a lo largo del siglo XIV bajo el influjo de las combinaciones polifónicas que condujeron al Motete, cuyo progreso y perfeccionamiento fueron muy rápidos. A mediados de este siglo, los cinco trozos del "ordinario" de la Misa aparecen ya escritos en estilo polifónico, como si se tratase de cinco grandes motetes basados en el Canto-fermo tradicional, alcanzando admirable esplendor a lo largo del siglo XV, tras de Guillaume de Machaut, cuya *Misa para la Coronación de Carlos V* es una obra de fama legendaria. Una nueva invención va a hacer de la Misa un tipo de sinfonía vocal e instrumental a causa de la unidad intrínseca que va a unir entre sí los diferentes trozos litúrgicos que hasta entonces quedaban demasiado sueltos e inconexos, naufragando el sentimiento unitario de la monodía gregoriana bajo sus oleajes contrapuntales. La Misa conocerá desde entonces una época de inaudita grandeza y asumirá la categoría de máxima forma de arte musical, según será expuesto más adelante. La Misa para la coronación del rey Carlos V de Francia en la catedral de Reims, en el año 1364, es quizá la única composición de esta índole que se conozca de Guillaume de Machaut. Hasta la fecha actual sólo era conocida de nombre, porque no se ha impreso nunca ni aun en transcripciones modernas.[7]

Bien que se diese a Carlos, una vez rey, el título de el *cuerdo* y el *sabio*, su juventud había sido de tremenda turbulencia política, en una época en que el pueblo de Francia, los mercaderes de París, tanto como los campesinos, se revolvían contra el poder señorial. Esta época central del siglo XIV es trascendente para la historia de la evolución social en el Occidente europeo, al paso que sus regidores estaban empeñados en agrias luchas dentro de sus propios territorios y con los adyacentes. Carlos de Francia ayuda a Pedro el Cruel de Castilla en su lucha contra su propio hermano, Enrique de Trastamara, bajo cuyo puñal caerá asesinado. Años antes y antes de la coronación de Carlos, los mercaderes de París se habían aliado con otro Carlos, rey de Navarra, para levantarse contra los abusos que el regente francés cometía con ellos bajo toda clase de expoliaciones, impuestos y gabelas. La ira popular estalla conducida por Jacques Bonhomme, un seudónimo demagógico que llevó a las matanzas conocidas bajo su nombre, a la *jacquerie*. La represión fué terrible, según requiere el estilo, y Carlos va a reinar en paz sobre la firme base de los ajusticiados. La Misa de Machaut que resonó en su coronación dentro de la más admirable iglesia de Francia, fué, en aquel momento, la más soberbia construcción musical que se hubiese cono-

cido, y su dificultad de ejecución sigue conservándose hoy, tanto como su belleza y su mérito. En cierto modo, por su grandiosidad, sus dimensiones, su altura en el nivel estético, podría ser considerada como la obra que en la segunda mitad del siglo XIV equivalía a la *Misa solemne* que Beethoven compuso para otra solemnidad semejante, aunque de menor trascendencia política. Mas que no se busque en Machaut la profunda religiosidad, el sentimiento tan hondo en las potencias sobrenaturales que rigen a la Humanidad, expresados por Beethoven. Como todavía en la música de la monodía eclesiástica, no existe en Machaut una forma de sentimiento "personal". Este sentido de la emoción religiosa era, aun en aquella época, incomprensible, en cierto modo herético, y la vigencia de la emoción religiosa estaba en función de su pluralidad, de su fusión con el sentimiento colectivo. Todo lo que Machaut pone en su Misa, en un sentido personal, es su magistral artificio, su soberbia genialidad de constructor, de arquitecto musical, en estricta correspondencia con el sentido que inspiraba a los creadores de las catedrales góticas; y en su arquitectura musical Machaut funde en la grandiosidad total cuantos procedimientos técnicos conocía su época. Los fragmentos de que se compone su Misa son vastas estructuras, como las naves de la fábrica en torno a la nave central, que es el Credo, el símbolo de la fe. El estilo isorrítmico, con sus grandes arcos entrecruzados,* es propio tanto del gótico coetáneo como de la escuela de París en esta época del *Ars Nova*, predicha ya desde el siglo anterior; mas la libertad en el juego de los motivos, el carácter ardiente, aunque severo, de las melodías y la riqueza en su tratamiento llegan a una grandeza irrealizada por la vieja época.

Guillermo de Machaut fué un hombre curioso, de vida inquieta y errante en su juventud, cuando fué compañero y testigo de las aventuras, tan típicamente caballerescas, de Juan de Bohemia. Su contacto con la corte del rey de Francia y con la del Papa hicieron de él un hombre de refinados hábitos sociales, y como los admirables miniaturistas de las *Muy ricas honras del duque de Berry*, se pone al servicio de este personaje, hijo de Juan el Bueno, padre además del futuro Carlos V.

Machaut, que no ignoraba nada del arte y de los ideales de los trovadores y troveros, tuvo contacto con Petrarca; poeta también, su poema sobre la *Prise d'Alexandrie* es importante por más de un motivo, pero sobre todo por la relación que contiene de instrumentos musicales, por el mismo tiempo que los que Juan Ruiz incluye en su relación famosa. Su concepto de la Música es netamente el de aquellos ingenios, ya ausentes de su tierra, mas no desaparecidos de un arte que hicieron fecundo, y que en innúmeras composi-

* *Vid.* más adelante.

ciones profanas muestra el espíritu galante y sutil que, tras de ellos, predice las auras renacentistas.

En Philippe de Vitry, el teórico que le va de la mano, se afirma el proceso selectivo en los tonos, donde se van abandonando paulatinamente las viejas modalidades eclesiásticas para utilizar casi con exclusividad el mayor y una forma del menor, propensión ya manifiesta en los trovadores, pero sobre los cuales avanza Machaut en el sentido de la libertad rítmica, todavía atenazada en aquéllos por su sistema prosódico derivado de la teoría clásica de los pies métricos.

La música de Machaut tuvo una resonancia inmensa en su época.* Ya he indicado lo que se refiere a su influjo (influjo recíproco) en Italia. En España se le admira sobre todo allá donde la cultura trovadoresca es más acentuada, y en la corte de Aragón y Cataluña tiene admiradores que van desde el mismo rey (Juan I, el de la Gentileza, 1387-1395) y su hermano Don Martín el Humano, a los músicos que componen músicas polifónicas como el "planctus" de Jacomí (voz y dos instrumentos) con motivo de la muerte de la reina Eleonor de Castilla, y aun el mismo rey, que sabía componer rondeles a tres voces. La *Crónica de Pero Niño,* o *El Victorial,* de Gutierre Diez de Gámes, que vivió entre 1379 y 1450, muestra la difusión (quizá erudita) que las formas polifónicas con que se anuncia el Renacimiento tenían en una sociedad que para solazarse cantaba o se hacía cantar *graciosas cantigas, e sabrosos dezires, e notables motes, e baladas, e chazzas, e reondelas, e lais e virolais, e complaintas, e sonies, e sonais, e figuras.*** Hemos visto algunas de

* Pocos años después de su muerte (hacia 1377) su fama se había extendido por todo el ámbito de la Europa musical. Un testimonio curioso es la españolización de su nombre, así como el de Philippe de Vitry, en el tratado de Fernando ESTEBAN, sacristán de la capilla de San Clemente en Sevilla, cuyas *Reglas de canto plano e de contrapunto e de canto de órgano* se imprimieron en dicha ciudad en 1410. Allí se menciona entre los "autores que multiplicaron en este arte" a "Mosen Filipo de Vitriaco e Guillermo de Mascadio".

Sobre Machaut, *vid. La Prise d'Alexandrie ou Chronique du rois Pierre Ier. de Lusignan,* par:. .", edición de la Société de l'Orient latin, por M. L. de MASLATRIE, Ginebra, 1877. (La relación de instrumentos corresponde al año 1364 y se incluye en la p. 35). Graciosamente, Guillermo aconseja a los vasallos del Rey Pedro, que fué muerto, *c'est damages,* que le lloren y le rindan honores. En cuanto a él, dice: *Guillaume de Machaut, Qui ne puis trop froit ne trop chaut.*

Vid. también H. QUITTARD: *Bull. de la Soc. Franç. de Musicologie,* 1918. MACHABEY: *Revue Musicale,* París, mayo, 1930.

** Hay dos manuscritos, conservados en la Biblioteca Nacional y en la de la Academia de la Historia, en Madrid. Ambos han servido para ediciones diferentes: una, parcial, en castellano; la otra, en francés. Recientemente ha aparecido una selección he-

ellas en éste y en el anterior capítulo: "motes", esto es, "motetes", como el Arcipreste decía "chanzones e motetes", baladas, cazas y rondeles, con otras ya mencionadas.

Mas donde mejor se puede observar la transición del *Ars Antiqua* al *Ars Nova* en España es en el códice de Montserrat conocido por el *Llibre Vermell,* que data del siglo XIV, y en el cual se encuentran cantos religiosos con texto latino o catalán vulgar, destinados a los peregrinos que se dirigían a Compostela y que hacían un alto en el famoso monasterio catalán, solazándose en el canto de "caccie", baladas y virelais, con otras formas a dos voces y dos textos e incluso danzas en una forma rotaria que allí se denominan "ball rodó". Los documentos de esta época abundan en Cataluña y han sido menos estudiados o se encuentran en menor número en Castilla y León. La bula de Juan XXII (1324-25), en la que se condenaban tan improcedentes excesos como los que aquella incipiente Polifonía inventaba, y complacencias sensuales como las consonancias de tercera y sexta, debió de producir un efecto grave en la música de los templos, mas no tanto en las cortes señoriales. La Crónica de Pero Niño es un testimonio de ello y acaso hayan de aparecer en los archivos castellanos documentos más probatorios.

Desde los comienzos del siglo XIV, el arte gótico, por su parte, en lugar de seguir el movimiento ascensional de su primer ímpetu, da muestras de cansancio y se hace amanerado y complicado.[8] No va a tardar mucho, tampoco, el arte de la Polifonía llegado a sus primores más extremados dentro del siglo entrante, cuando el Renacimiento brota en Italia con un ímpetu maravilloso. Este soplo vital se observa ya en el *trecento* italiano. Otras co-

cha por Ramón IGLESIA (México, 1940), basada en el segundo manuscrito. La citación presente se halla (sin *sonies, e sonais*), en la p. 51. En la 115 dice: "Allí oía hombre cantar lais, e delais, e virolais, e baladas, chanzones de toda el arte que trovan los franceses, en voces diversas muy bien acordadas." *Figuras,* explica el texto, es aquélla "en que cada uno aclara por palabras e loa su intención e propósito". Esto es lo que venía a significar el "mote" en su calidad de "divisa", usada por los caballeros en justas y torneos, de manera que los "motes" del autor de *El Victorial* no son éstos, en el pasaje citado, como piensa Mitjana (que no debió de leer entero el texto) *(Op. cit.,* p. 1947 n.), sino que, como se desprende de su compañía, se trata de "motetes" ("moctés" o "motez"). El *Manuscrit du Roi* (s. XIII) dice simplemente "Les Motes". En el siglo siguiente (BOCCACCIO, *Decámeron,* jornada 5ª) *motteggiare* tiene un sentido de "cantar en chacota" (como se dirá poco después en castellano). "Motes" juntamente con "divisas" se mencionan en Juan Alvarez Gato (1430?-1496?) a seguida de "Canziones", pero sin que quepa confusión con ellas. El carácter de sociedad para "motejar" continúa en España por algún tiempo: "... sino en juegos, placeres, comeres, danzar, bailar y motejar" (VILLALON: *El Crotalon,* 1ª mitad del s. XVI, 5º canto del gallo) donde también se lee: "discantar donaires y motes y sonetos de amores". Nótese, por otra parte, la nueva acepción del verbo "discantar" en sentido de recitar; el parecer, cantando.

rrientes espumosas vienen del Rhin y de Flandes para combinarse y desarrollarse, todas ellas, en la corte parisiense de Carlos V. Su apogeo se alcanza en el último cuarto del siglo en la escultura borgoñona, y un poco más allá en el Madrigal franco-flamenco. "Sin embargo, dice Salomon Reinach —y la observación es muy útil por lo que se refiere a la Polifonía de la misma región, algunas décadas más tarde—, no hay solución de continuidad en la historia de la escultura. El genio de los imagineros del siglo XIII se continúa en aquella gran escuela con sólo un cambio de sentido en la variedad y en la expresión, para ejercer una influencia fecunda en toda la duración de la época."

Siglo de notables invenciones, el XIV, a las puertas del Renacimiento, es, sobre todo, un siglo de transición, y lo que inventa, siempre en un sentido refinado y exquisito,* proviene de la acuciosa necesidad de encontrar nuevas técnicas para acomodar el arte tradicional al nuevo espíritu. Este nuevo espíritu es, sobre todo, un arte profano con sus baladas, virelais, rondeles, música de danza en la variedad de aspectos que hemos descrito sumariamente, de tal modo que sus aires llegan a penetrar, con Machaut mismo, en el seno de la Iglesia, y así algún erudito como Ludwig puede hablar de la 'Misa-Balada' de ese curioso ingenio.** Pero, por otra parte, el siglo XIV en su primera mitad es esencialmente conservador, no sólo en la teoría, de lo que Jacques de Liège es el mejor testimonio frente a Felipe de Vitry y a Jean de Muris, sino en sus prácticas de la vieja polifonía eclesiástica, que se mantuvo en Notre Dame todavía por algún tiempo y de la que el papa de Aviñón, Juan XXII, fué su esforzado paladín, en ristre la lanza de su famosa bula que, de todos modos, no parece que fuera respetada más que pasajeramente.

El efecto que pudiera haber producido a raíz de su promulgación en 1324-25, se tradujo en un apartamiento de la música eclesiástica por parte de los mejores músicos del nuevo siglo que, como si abandonasen el *Ars Antiqua* a su propio rumbo, buscaron en las pequeñas formas líricas y danzables el medio favorable para su inspiración. En ese terreno, en efecto, ejercieron sus experiencias de textura sonora, que es lo que en primer término, consti-

* El siglo XIV, con su espíritu al que ya podría denominarse "renacentista" por el sentido lírico de su arte tanto como por su modo de deleitarse en los espectáculos que ofrece la vida —muchos de los cuales ya estaban cantados en la poesía y música trovadoresca—, mientras que por otra parte está aún sólidamente apegado a la tradición, de la que no concibe que pueda separarse, parece responder a lo que expongo acerca de una alternación de "siglos cortos" y de "siglos largos" en mi libro *Música y Sociedad en el siglo XX*, México, 1939, pp. 11 *ss.* El siglo XIV sería, en ese caso, un "siglo corto" asaz semejante por sus circunstancias al XVIII.

** F. LUDWIG: "Musik des Mitelalters", en *Z. fiir M. W.*, 1931.

tuye el nuevo arte, el *Ars Nova*. Se ha visto que músicos como Machaut llevaron su potencia creatriz a la forma de más amplitud existente en el momento; pero, de vuelta del arte profano, introdujeron en su vasta arquitectura ecos profanos procedentes de un tipo de "balada" que, a su vez, estaba ya lejos de ser el arte simple de la monodía trovadoresca, sino que se había convertido en un género y en un estilo, que, como el rondó, habían dejado ya de ser formas bailadas para convertirse en tipos de exquisita música lírica. Incluso la otra forma que comparte con la Misa en esa época el mayor prestigio formal, el Motete —en un sentido que viene a equivaler a lo que las obras de cámara son repecto a la Sinfonía de orquesta—, conoce también un procedimiento nuevo del que en seguida haremos mención.

Es el sentido lírico de la poesía, en su demanda de acentos cada vez más ricos de expresión y de verdad dramática desde el arte trovadoresco, lo que sirve de acicate a los artistas del *trecento*. Por una parte, la rigidez rítmica del arte profano anterior, y por otra la rudeza de la textura polifónica en el *Ars Antiqua*, aspiraban a una libertad que, para que fuese viable, necesitaba fundarse en el terreno sólido de lo practicado hasta entonces, mas dotándolo de movimiento más vivo y de una elasticidad creciente. Como primera providencia precisaría ensanchar el sistema de mensuración, creando nuevos valores temporales del sonido, que dividirían los anteriores bien por fragmentación binaria, bien ternaria. Esto dió origen a minuciosas prescripciones acerca de lo que se consideraba como una "prolación"; por decirlo así, proliferación de las notas que componían el anterior sistema, o sea la división de la "longa" según dos *modos* (el *modus* perfecto, en tres partes; el imperfecto, en dos), lo cual daría notas "breves", cuya división, a su vez, se denominó *tempus* en tres o dos "semibreves", y éstas en una *prolatio* que se decía "mayor" si era en tres "mínimas" o "menor" si era en dos. La mínima, por su parte, se dividiría en semimínimas, dando origen a combinaciones de tal riqueza que se presenta en ellas ya lo que más tarde se llamó "sincopación", o sea el valor de una nota que salta de un grupo rítmico al siguiente, grupos que comienzan en este momento a separarse entre sí por rayitas verticales de las que más tarde saldrá lo que denominamos nosotros "barras de compás".

El sistema que Felipe de Vitry expone sobre los fundamentos tradicionales de la mensuración franconiana en su breve, pero fecundo, tratado, cuyo título de *Ars Nova* comunica su novedad a la época entera, estaba ya anunciado, sin embargo, desde los últimos años del siglo anterior, cuando Pierre de la Croix dividía la breve en cuatro, cinco o nueve semibreves, en combinaciones que pueden parecer casi modernas, a la par que enriquecía la textura polifónica, dando a voces que hasta entonces estaban aprisionadas por la rigidez de los modos rítmicos una soltura y una gracia realmente nota-

bles, mientras que la voz superior adquiría una elasticidad de articulación sorprendente, como puede verse en uno de sus motetes: *



Esta elasticidad significa cierta soltura en su escandación, en su solfeo, en lo que recientemente se ha denominado como "agógica", o sea cuanto concierne a la velocidad del movimiento y sus modificaciones en *ritardando, accelerando, tempo rubato,* etc. Pocos ejecutantes actuales cantarían ese motete de Pierre de la Croix sin hacer *rubati* en la voz superior. Realmente, la subdivisión en muchas unidades pide cierto aire *ritenuto* que los músicos, desde el *Ars Antiqua* inclusive, preconizaban de varias maneras. Vemos así, según Besseler nos informa, que los tratadistas recomendaban proceder *more longo,* en tiempos de Franco de Colonia, hasta casi doblar el valor de la unidad mensural de tiempos de Perotino, mientras que en los de Pierre de la Croix se haría necesario prolongar la duración otro tanto. Con Felipe de Vitry se modera algo este alargamiento excesivo, y se recomienda proceder *more mediocri,* pero con Machaut y sus refinamientos de escritura, la viveza de movimiento y la gracia que es menester deslizar en la interpretación se consideran como *more lascivo,* de lo que puede dar idea la *chace* francesa

* Publicado por Y. ROKSETH: *Le Contrepoint double vers 1248,* París, 1933.

de la primera mitad del siglo XIV, en la que ya encontramos inequívocamente cuanto constituye el espíritu de la polifonía madrigalesca del Renacimiento:



Esta manera de quebrar las frases, de dividirlas en pequeños grupos que saltan de una voz a otra es, en fin de cuentas, lo que venía practicándose desde largo tiempo atrás en el Ochetus u Hoquet, según puede verse en el ejemplo anteriormente transcrito, que procede del *MS* del Monasterio burgalés de Las Huelgas; pero ahora todo un nuevo mundo expresivo y descriptivo aparece, para alcanzar sorprendentes agudezas de ingenio y primores de técnica en la *chanson* franco-flamenca y en el madrigal, que sucederán a las pequeñas formas líricas y danzables anteriormente aludidas. Para conseguirlo, el arte del Contrapunto aguza sus procedimientos combinatorios y llega a extremos como son los que a través de aumentaciones y disminuciones de los valores temporales enriquecen la textura polifónica. La posibilidad de hacer ese tejido en cánones donde se deslizan semejantes habilidades e incluso la de hacerlos reversibles, es decir, que puedan comenzarse por el final, dando el mismo resultado que cuando se cantan a derechas (o, como se dice en castellano, "capicúas"; cánones "cancrizantes", o sea, como se dice vulgarmente que camina el cangrejo, de atrás adelante) convierte a la música de esta época en un verdadero juego de ingeniosidades en donde la música propiamente dicha tiene menos papel que jugar que la habilidad en la escri-

tura. Música, en efecto, no suscitada por el sonido en sí mismo ni en sus mezclas armónicas, sino que es real producto de la "escritura" sobre el papel, de la "técnica" ahora elevada a una categoría artística especial que se excede viciosamente cuando se presentan las épocas de decadencia.

El famoso canon de Machaut *Mon fin est mon commencement* es uno de los más conocidos ejemplos. En él, la reversibilidad se aplica a las tres voces para las que está compuesto el canon. Bastará presentar al lector los tres primeros compases del comienzo y los tres del final para que pueda darse idea de este juego:



Fuera de lo que supone tanto ingenio desde el punto de vista de la ductilidad de la materia sonora, tales complicaciones de escritura, apenas perceptibles al oído, crean, sin embargo, en él, un sentimiento de la unidad en el tejido sonoro y en la forma que irán robusteciéndose con la evolución del sentido armónico, todavía apegado en esta época a las viejas leyes sobre la consonancia practicadas en el "organum", sin que sus conglomerados en "acordes" sean, en realidad, entidades con un valor o un sentido armónicos y cuyo enlace obedezca a razones que no sean simplemente de coincidencia. Pero estas coincidencias no lo son tanto como puede parecerlo, porque la construcción modal de la monodía diatónica, el sentido creciente en el manejo de las consonancias llamadas imperfectas, que tanto desasosegaban a los conservadores a ultranza, y la preferencia en ciertas fórmulas cadenciales (de donde nació nuestra necesidad de la "sensible" melódicamente y del salto de cuarta o quinta en el movimiento del bajo), fueron llevando hacia lo que tiempo después se llamaron las "reglas" de la Armonía, mas cuya vigencia

estaba latente, con un sentido paulatinamente aclarado, desde estos viejos tiempos del arte nueva.

Un paso de gran importancia para la firme estructuración de la polifonía, a la que da un notorio sentimiento de unidad formal, es lo que Felipe de Vitry explica, según su vocabulario, para construir lo que se ha denominado como sistema *isorrítmico*. En líneas generales, este procedimiento consiste en dividir la línea melódica del *triplum*, o sea la más aguda, en "secciones", iguales entre sí por lo que se refiere a la sucesión de sus valores y ritmos. Es decir, que se trata de modelos rítmico-melódicos a los que pueden darse diferentes sonidos. Estas secciones se denominaban *talea* (del vocablo latino *talea*, que significa la rama cortada de un árbol o arbusto para que se la plante, o sea lo que nosotros denominamos un "esqueje") en Vitry, mientras que los italianos que practicaron este procedimiento en el siglo siguiente los denominaban *colores*.* Un ejemplo que presenta Besseler dará suficiente idea:



Es fácil comprender que si se adornan melismáticamente esos modelos o fórmulas modélicas se puede obtener una gran riqueza de textura mientras que la sensación de unidad se mantendrá con firmeza. Músicos muy "avanzados" de nuestros días, como los que escriben en la llamada "escala de doce tonos", se acordarán de estos viejos procedimientos con análogos fines. Sólo que los músicos del *Ars Nova* no tenían detrás de sí siglos de experiencia armónica, sino oscuros tanteos en los que el infalible instinto estético les conducía hacia regiones cada vez más luminosas.

En síntesis, las novedades del *Ars Nova* pueden resumirse, como lo hace Paul Bekker,[9] diciendo que: "la música sagrada se deja empapar por

* Los *colores*, en esta terminología, son fragmentos de las *taleas* anteriores que repiten exactamente las notas precedentemente presentadas. Así, pues, cada *talea* presenta series repetidas de valores idénticos y los *colores* serían de notas iguales con valores diferentes, ambas cosas combinadas dentro de su sucesión lineal.

nuevos elementos profanos; las voces acompañantes se subordinan a la voz conductora (al mismo tiempo que adquieren mayor flexibilidad); el tratamiento de la voz adquiere mayor soltura y expresión, tanto desde el punto de vista melismático como rítmico, y el empleo de los instrumentos puestos al servicio de la voz se hace más numeroso y frecuente. Todo ello proviene de la creciente entrada de elementos nacionales en el arte; en la desvinculación del sonido respecto a la lengua latina de la Iglesia, mientras que se funde *orgánicamente* con la lengua vulgar. El procedimiento, en su aspecto más general, corresponde a una laicificación progresiva de cuanto hasta entonces era dominio puramente eclesiástico, proceso que aparece asimismo en otros dominios de la cultura".

NOTAS

[1] "Una especie de amplia calzada unía Roma con Inglaterra a través de Francia, y una activa corriente de intercambios reinaba entre estos dos centros religiosos. El prestigio y el interés que los insulares sacaban de aquéllos fueron lo bastante grandes para que uno de ellos llegase a ser Papa en el año 742 bajo el nombre de Bonifacio. Sesenta años antes (680) un diácono romano hacía en Inglaterra un curso de canto gregoriano, al paso que monjes irlandeses fundaban el célebre monasterio de Saint-Gall llevando allí sus tradiciones musicales célticas, su costumbre de escribir en lengua vulgar y, verosímilmente, sus instrumentos nacionales. Esta preponderancia de la Iglesia británica explica que exista una tendencia a creer que fuese el foco de la música polifónica: en realidad sus maestros y sus clérigos no hicieron sino difundir el principio teórico incorporado a la enseñanza oficial por el español Isidoro de Sevilla, desde los últimos años del siglo VI." A. MACHABEY: *Op. cit.*, p. 57.

Para la costumbre de cantar a dos voces en quintas entre los habitantes del país de Gales, que hoy continúa como tradición popular en Islandia con el nombre de "twinsongur" (canto gemelo), *vid.* Johannes WOLF: *Historia de la Música*, p. 67. Sobre las primeras prácticas del canto a varias voces, sagrado y profano en Inglaterra, *vid.* también Cecil GRAY: *The History of Music*, pp. 33 a 40.

[2] Sobre el *Roman de Fauvel*, *vid.* COMBARIEU: *Op. cit.*, I, pp. 377 *ss.* Obras fácilmente accesibles del tipo de las mencionadas en este *roman*, no de trovadores, sino de compositores más o menos distinguidos de música profana para salón señorial u otros lugares de esparcimiento en los siglos XIII y XIV pueden encontrarse (en notación moderna) en Arnold SCHERING: *Geschichte der Musik in Beispielen*, Leipzig, 1931. Por ejemplo: Motete o canción de estudiantes o clérigos goliardos, en texto francés sobre un Kyrie, con instrumentos; Motete anónimo con instrumentos sobre el texto *Mariae Assuptio;* Motete anónimo para tres instrumentos (todos del siglo XIII); Canciones a una o dos voces del siglo XIV, de H. von Meissen, Johannes de Florentia; baladas de Landino, M. de Perusio, G. de Machaut, danzas para viola solista, etc., así como en discos de la *Antología Sonora* (París), con música instrumental de la que se habla a seguida y "canones"

y "caccie" vocales con o sin instrumentos, de Pierre de Molins, Jacopo de Bologna, Ghirardellus y anónimos acerca de los cuales se habla en este capítulo. La Misa para la coronación de Carlos V, de Machaut, aparece, en sus principales fragmentos, grabada en esta colección. *Vid.* también las colecciones Lumen y Columbia, de París y Londres.

[3] Véase el cap. anterior.

[4] Una balada de Pierre de Molins y un madrigal incipiente de Jacopo de Bologna se encuentran juntamente con una "chace" francesa de autor anónimo y una "caccia" italiana de Ghirardellus en el disco nº 59 de *L'Anthologie Sonore.*

La música en la sociedad del siglo XIV, en Italia, comenzaba a tomar formas que procedían de las danzas del pueblo pero a las cuales se daba un tratamiento técnico que procedía de las enseñanzas eclesiásticas. Entre ellas, las más favorecidas eran las que se basaban en la "imitación", en el "canon". Sobre todo adoptaron complacidamente este procedimiento, ya viejo, ciertos tipo de música, por decirlo así, "deportivos", como eran las "caccie", las "cazas".

La "ballade" o "ballata" del compositor francés Pierre de Molins, del siglo XIV, fué tan famosa en su tiempo que fué atribuída al más famoso de los compositores del momento: a Guillaume de Machaut. En la "chase" anónima que se escucha a continuación en el disco mencionado, sobre texto francés, es fácil de reconocer los procedimientos contrapuntísticos mencionados.

Los ejemplos italianos son un madrigal de mediados de ese siglo, de Jacopo de Bologna, para dos voces, laúd y viola, tras del cual se escucha una "caccia" con texto italiano para dos voces y un trombón, en curiosa escritura contrapuntística.

[5] *Vid.* más adelante, al hablarse de los instrumentos medievales.

[6] *Ave Mater* anónima, del siglo XIV. Disco Lumen nº 32.019. Música suave, aérea, en tres partes en contrapunto, donde ya abundan las síncopas, así como modulaciones atrevidas. Melodía expresiva, sobre todo al final de los tercetos aconsonantados de que se compone, con un verso libre en estribillo:

Ave Mater, o María
Pietatis tota pia
Sine te non era nia
Deploranti seculo.

Es el sistema de *Stabat Mater.* La composición es de forma muy regular, cercana a las renacentistas. Las voces inferiores están encomendadas en esta versión a instrumentos de arco.

[7] Credo, Sanctus, Agnus Dei e Ite Missa est de la Misa para la coronación de Carlos V de Francia, por Guillaume de MACHAUT: *Anthologie Sonore,* Discos 31 y 32.

La coronación de este rey de Francia tuvo lugar en la catedral de Reims en el año 1364. Tradicionalmente se atribuye a esta misa de Guillaume de Machaut el haber sido escrita con tan fausto motivo. Es una espléndida arquitectura sonora donde las voces se unen a los instrumentos, aquéllas cantando parejamente, es decir, en una forma de contrapunto que se aproxima más a los acordes que a las formas de escritura horizontal o a los artificios imitativos. El sistema modal de Machaut está ya lejos de la rigidez anterior, con la necesidad de ajustarse a los dos tetracordios del modo para componer las melodías. Al contrario, éstas son de forma libre, aunque de una expresión severa, no exenta, sin embargo, de ardor y de pasión netamente religiosos, y en su estructura entran con abundancia las alteraciones cromáticas propias de la llamada "musica fícta", o "falsa", por los músicos del Ars Antiqua, música que, como dice el

gran teórico del Ars Nova, es ya para ellos no una "música falsa", sino una "musica vera".

[8] Salomon REINACH: *Op. cit.* Lecciones XII y XIII.

[9] Paul BEKKER: *Musikgeschichte als Geschichte der Musikalischen Formwandlungen*, 1926, cap. IV.

TERCERA PARTE

EL RENACIMIENTO

El Goticismo significa para nosotros la gran contradicción del Clasicismo; lo inconciliable con el Clasicismo.

G. W.

CAPITULO I

La etapa entre el "Ars Nova" y la "Nuova Musica". Tránsito de la Edad Media al Renacimiento. El "hecho diferencial" en la renovación. Libertad y crítica. Nuevo aspecto de las luchas políticas. Imperio, Iglesia, Señoríos y Monarquías. Las repúblicas italianas. Corrientes culturales. Movimientos políticos en el norte de Francia. Emancipación religiosa. El área cultural del norte de Francia, Flandes y el ducado de Borgoña. Los Países Bajos en el siglo xv. Polifonía vocal y Polifonía instrumental. El "primer florecimiento" de la Polifonía en la zona franco-flamenca. La Escuela de Borgoña. Binchois y Dufay. La influencia italiana. Música social y sagrada. La transicinó en Inglaterra: Dunstable. El fabordón en la escuela de Borgoña. Persistencia del "gymel" en la escuela inglesa. La pintura en los Países Bajos y su correspondencia con los primeros polifonistas flamencos.

ENTRE EL "ARS NOVA" de los polifonistas franceses e italianos en pleno período gótico y la *Nuova Musica*, las *Nuove Musiche* de los melodistas florentinos en los albores de la época del Barroco. Europa ha recorrido un inmenso camino y ha escrito uno de los capítulos más ricos y más bellos de su historia. Este capítulo, que va desde las postrimerías de la Edad Media hasta los umbrales del mundo moderno, ha sido considerado, atendiendo a alguno de sus aspectos, principalmente en Italia, como un Renacimiento a la vida que un conocimiento escaso de la Edad Media había supuesto aletargada por no menos de quince siglos; la pretensión, como se comprende aun a primera vista, era excesiva.

El ambiente de calígine, el tono tenebroso y sepulcral en que, durante cierto tiempo, se supuso inmersa la Edad Media, comenzó a disiparse tan pronto como entró en ella la luz del conocimiento histórico: lo oscuro era más bien la ignorancia que se tenía de sus hechos y de los ideales que movían a sus hombres, estructurados según una contextura mental y moral hondamente diferente de la del hombre moderno. Un principio que va gestándose largamente en luchas innumerables llegará a transformar el estado de conciencia de los hombres: el sentimiento interno, la intuición humana —más que concepto filosófico— de la libertad: libertad política, libre examen. Cuando ese principio ha cambiado la conciencia del individuo, la nueva época nace. La sentimos nueva porque es nuestra, aquella en que vivimos, y la crítica del siglo XIX consideró al ver llegar ese estado de

conciencia, tan profundamente distinto del de los siglos medios, que la humanidad renacía. Un poco precipitadamente, un poco alegremente, porque lo que se estimaba peor de la Edad Media, de la época feudal, el despotismo religioso y político, el bárbaro dominio del hombre por otro hombre, iba a persistir, bárbaramente también, durante los siglos del Renacimiento, mientras que lo que en éstos se encontraba como el florecer de una vida nueva: la poesía adornada de vivos acentos, el arte enriquecido con los matices más finos y más ricos de la imaginación, la música en el esplendor de construcciones sonoras que equivalían a la sublime desmaterialización de la piedra en el estilo gótico; en fin, el conocimiento de las letras clásicas, todo ello había existido en grados de alta perfección y sabiduría, si bien en parte alejado de la conciencia general, durante la Edad Media que, en la monodía litúrgica y en la arquitectura románica y gótica, había alcanzado puntos insuperables de hermosura y perfección de estilo y de profundo pensamiento.

El Renacimiento continúa hasta un punto de maravilla alguno de esos aspectos, olvidándose de otros. Si su música y su pintura son, sin duda, superiores a las de la época anterior, precisa reconocer que, en gran proporción, este sentimiento de superioridad que tienen para nosotros proviene, simplemente, de que están más cerca de nuestra sensibilidad que aquellas manifestaciones primeras, porque están incluídas dentro del ciclo cultural que alcanza su apogeo en el Renacimiento y al cual nosotros pertenecemos todavía en buena parte; ciclo cultural que corresponde a ese estado de conciencia para el cual el "valor" del factor hombre no es ya sólo el hecho de que sea hijo de Dios, lo cual fué la esencia de la civilización cristiana, sino que sobre su base indiscutible y primera, esto es: el hombre como sujeto de Derecho, se eleva a la estimación de su *valor* como miembro de la Humanidad, y este valor se mide por el grado de su estimación de la libertad. De la libertad propia, que es su dignidad de hombre, y de la libertad ajena, que es la moral social. Por eso, cualquiera que sea la forma de pensamiento, de política, de conducta pública o privada que tienda al menoscabo o menosprecio de ese concepto fundamental de la conciencia moderna, conduce, indefectiblemente, hacia atrás; retrasa, subvierte, rebaja, es inmoral.

El Renacimiento se anuncia con variedad de aspectos en los diferentes países, porque el movimiento así llamado (muy posteriormente) no significa una tendencia homogénea, sino que está determinado por una compleja serie de factores que tienen caracteres especiales y color peculiar en cada país europeo. Mas el libre examen, la Crítica, es un factor común extendido en el Renacimiento a todos los dominios de la inteligencia. Es mirada, investigación, descubrimiento, etapas analíticas que un principio superior

irá coordinando sintéticamente incluso en las luchas políticas, las cuales, a un primitivo móvil de rapiña suceden con otro carácter: el de la formación de Estados. Y los Estados modernos, que han ido afirmándose tras de anteriores tentativas "nacionales" (que son como la busca de la propia personalidad en el individuo), aspirarán desde entonces a una estructura mucho más rica, mucho más capaz, integrada por infinidad de cosas más que las que pretendía el ansia de poder medieval en el inmenso Estado simplista que era la Iglesia con su principio exclusivo de la unidad de la fe, o en el rudimentario Estado de simple posesión territorial que era el Imperio: dos organizaciones en las que el principio de libertad no existía; dos estructuras, por eso, típicamente representativas de la Edad Media. Así Burckhardt ha podido hablar, en su obra sobre el Renacimiento, del nuevo Estado concebido como una "obra de arte".

Las infinitas guerras que llenan el espacio comprendido entre el *Ars Nova* y la *Nuova Musica* van dejando de ser luchas locales entre barones feudales que pretenden arramblar con las villas sobre las que se funda la riqueza del rival. Las nuevas guerras intentan afianzar el concepto de la Monarquía, a la vez libre de la díscola agresividad del caballero feudal enrocado en su castillo señero y de la pretensión de dominio del Imperante; aquélla, dominada al ser encerrada en cuadros orgánicos; esta otra, reducida a lo puramente nominal, pura reminiscencia de una época en la que se concebía al mundo como dividido en dos poderes: el del Emperador y el de la Iglesia; este mismo poder, el eclesiástico, obligado a colaboración, de buen o mal grado y a pesar de coletazos más o menos fieros.

Lo que sean las Monarquías, el Imperio, el Papa o los señores feudales, aquello será Francia, Inglaterra, España, Alemania o Italia.* La vida de esos pueblos dependerá, en sus costumbres, y por lo tanto en sus artes, muy directamente del sistema político predominante y de las vicisitudes que las luchas políticas acarrean sobre los pueblos; pero en líneas muy generales podría decirse que el arte (tan vario, tan abundante) durante el Renacimiento, el arte musical, esencialmente, responde a un doble juego: aportación de las libres iniciativas individuales en una plétora de inspiración, y colaboración del artista con la sociedad, enfocada hacia la conquista de estructuraciones sintéticas de forma.

Italia y Alemania, a pesar de residir en ellas los símbolos más ambiciosos del Poder que, por su extensión universal, aspiraba, uno, a regir el mundo del espíritu, mientras que el otro pretendía "imperar" en el mundo físico —no legislar, ni gobernar—, Italia y Alemania son los conglomerados nacionales

* *Vid.* J. CALMETTE: *La Société Féodale* (París, 1932); G. PAGÉS: *La Monarchie d'ancien régime en France* (París, 1932).

más fragmentados en pequeñas tiranías locales. Desde el siglo XII, en que el poder del Emperador se hizo puramente nominal, los italianos se gobernaban por sí mismos, encerrándose en villas-fuertes defendidas por señores casi independientes que sostenían relaciones de diferente índole con los "consejos" municipales, de tal manera, que alguna de esas villas eran como pequeñas repúblicas. Su perdición fué el haber mantenido a sueldo a sus defensores, organizados desde el siglo XIV en bandas de *condottieri* que se entendieron entre sí para dominar a las villas y reinar en ellas como señores absolutos, o que las conquistaron para otras villas más poderosas, como Milán, Florencia, Venecia y Génova. El centro de Italia pertenecía de derecho al Papa, pero multitud de pequeños señores escapaban a su poder y se gobernaban como les acomodaba. Nápoles y Sicilia pertenecían al rey de Aragón. En el siglo XV el poder de las repúblicas del norte, del Papa y del rey estaba lo suficientemente equilibrado para impedir que uno de ellos pretendiese dominar a los otros, equilibrio constantemente amenazado en multitud de querellas interiores y por el enemigo de fuera.*

El Imperio había conocido momentos de grandeza con los Hohenstaufen, mas al morir Federico II los antiguos ducados se fragmentaron. Sólo quedó un duque, el de Baviera, y los demás se repartieron entre los condes y los obispos. Más hacia el Este, en el "osta-rich", (öst), se formó un grupo de estados danubianos que se sometieron a un príncipe, al que dieron el título de archiduque. Así se fundaba la casa de Austria, otra de las causas de conflictos entre las naciones occidentales.

Francia e Inglaterra lucharon entre sí por largo tiempo, disputándose el predominio de la Normandía y otras regiones de la Francia occidental. Ambas luchaban también en su interior a fin de obtener una unidad nacional. Inglaterra, entrado el siglo XIV, no había logrado someter más que una parte de Irlanda y se veía forzada a renunciar al dominio de Escocia; en cambio, gran parte de Francia había pasado a su poder en la primera mitad de ese siglo. Tras una larguísima lucha, la *Guerra de los cien años*, Francia (con Juana de Arco, 1453) se sacudió el dominio de los ingleses. Entretanto, el duque de Borgoña, Felipe el Bueno, que se había aliado con Inglaterra poco después de comenzar el siglo XV (1419),** derivaba hacia el oeste y norte de Francia el gran movimiento cultural que se extendía por el condado de Flandes, donde ciudades casi independientes, gobernadas por municipalidades de muy notable sentido liberal, como Gante, Brujas, Ypres, Leyden, Harlem, supieron unir lo práctico de su sistema comercial a lo propio del espíritu espoleado por el libre examen y la libre iniciativa. La

* *Vid.* J. LUCHAIRE: *Les Sociétés italiennes du XIII au XV siècle*, París, 1933.

** Tras del asesinato de Juan Sin Miedo. *Vid.* DE BARANTE: *Histoire des Ducs de Bourgogne* (nueva edición, París, 1838, vol. I).

imprenta comenzó en Harlem sus primeros ensayos antes que en otro punto alguno. El pensamiento filosófico, las artes en general, conocieron en los países del Norte un auge extraordinario solamente igualado por el que la pintura adquiría en Italia entre sus grandes y pequeños déspotas, que rivalizaban entre sí en un afán de enriquecimiento decorativo de sus personas, sus servidores y sus mansiones. El intercambio intelectual entre Francia e Inglaterra por una parte; el ducado de Borgoña con las provincias de los Países Bajos, que formaban parte de sus dominios, por otra, en seguida en contacto con Castilla; el de la Francia del rey con la Italia del norte y el nordeste de España; el de Aragón con Génova y con Nápoles y Sicilia; en fin, el del Emperador con la Italia del Norte, principalmente con la Lombardía, de donde era rey titular, y el de Venecia y Andalucía con Oriente, establecen las principales corrientes culturales que van a encontrarse en Europa, establecidas o en formación, en los albores del Renacimiento.

Aniquilado el movimiento tan altamente espiritual que sostenían las pequeñas cortes del Languedoc tras de la cruzada contra los Albigenses antes de mediar el siglo XIII, la cultura trovadoresca se mantuvo todavía en el norte de Francia con los troveros y penetró en España, según se ha detallado anteriormente, prolongándose tardíamente por todo el siglo XV para ser reemplazada por los avances que llegaban de Borgoña, Flandes y, en parte, de Francia a lo largo de ese siglo.

Es el momento en que el arte gótico, alcanzado su mayor esplendor, va a conocer su período postrero, y con él, su decadencia en el llamado estilo flamígero, tras del radiante y el lanceolado. Si se compara el desarrollo del arte de la Polifonía con su coetáneo arquitectónico podrá verse que aquél ha pasado por etapas sensiblemente comparables a las de este otro. Machaut, que procede todavía de los primeros conatos de la Polifonía "antigua", es el hombre que simboliza el primer gótico, el lanceolado. Dufay y los polifonistas de su época podrían ser puestos en parangón con el gótico radiante, que encontraría su exceso final en los madrigalistas del tiempo de Josquin y de Jannequin. Tan excesivos eran sus adornos, tan complicados en sus recargadas líneas, tan frágil en su construcción airosa, atrevidísima en su esbeltez, que su derrumbamiento tras de los primeros ataques, tímidos y mal pertrechados, de la melodía expresiva en Italia a lo largo del siglo XVI puede ser homologado con la decadencia del gótico, el cual, dice Salomón Reinach, no fué ahogado por el Renacimiento, sino que pereció víctima del principio de fragilidad que albergaba en su propio seno.

El *Ars Nova* equivale en pujanza, en concepto de arte y en mérito de realización a los ejemplos sorprendentes del gótico, y responde a la altura

que las artes de la inteligencia asumen en la isla de Francia. Una nueva conciencia política se fragua, además, en ese terreno tras de los primeros Valois, que culmina con la revolución de Etienne Marcel, el alcalde de París, en 1357. Cansados de tanta guerra motivada por ambiciones dinásticas, hartos de la política egoísta de los nobles, el pueblo de los campos y los burgueses de las villas comenzaron a sentirse unidos en una voluntad que era nueva en la época y fué a lo que se llamó la *patria Franciae,*[1] el sentimiento patriótico de la "nación". Esteban Marcel, síndico mayor o *prêvot* de los pañeros, admiraba la organización comunal de las ciudades flamencas y deseaba algo semejante para su país, aunque esto fuese por el momento un sueño de revolución democrática. Marcel, que había fortificado reciamente París, se sentía capaz de desafiar al poder real. Una especie de Parlamento se reúne y pide al rey la reforma del sistema de gobierno mediante el establecimiento de un nuevo Consejo, con otras reformas económicas, tan notables, que los historiadores ven en ese acto un boceto de monarquía parlamentaria en la cual la burguesía tomaba una importancia insólita. Tiernos aún, sin embargo, los parlamentarios se cansaron pronto, abandonando a Marcel. La guerra con los ingleses, por otra parte, contribuyó al fracaso de todos esos planes; pero si más tarde una Juana de Arco se destacó de entre la muchedumbre para guiar al rey hacia una victoria decisiva fué, dice Pierre Champion, gracias a un estado de conciencia patriótico que dió a la guerra de invasión un carácter nacional a diferencia de las guerras anteriores.

Entre Etienne Marcel y Juana de Arco ese sentido de "nación" se cuaja con dos reyes cuya importancia fué grande, además, dentro de la música de la época: Carlos V, el rey de Guillaume de Machaut, y Carlos VI, en cuyo reinado la nueva Europa a punto de nacer lacera en profundos desgarramientos al mundo feneciente de la Edad Media. La burguesía de las villas se insurrecciona por doquier, poniéndose en frente del feudalismo militar. La nobleza antigua periclita, al derrocarse sus fundamentos. Un cisma divide a los religiosos y quebranta los ciegos principios negados al análisis en que se asentaba la fe: hay dos Papas, uno en Aviñón, otro en Roma; éste era el guardador de cuanto constituía el viejo mundo; aquél estaba más en consecuencia con los principios nuevos que estremecían a la sociedad cultivada.* El bajo clero odia al fastuoso séquito de obispos, cardenales y Papas, y si la Iglesia no perece víctima de su quebranto interno, que más tarde aparecerá a la luz del día con la Reforma, es por la necesidad de unir todas las fuerzas contra el turco, que avanza Danubio arriba.

* Aunque ya se ha visto lo que suponía la Bula de 1324-25 para la música polifónica en la Iglesia.

La revolución política se presiente en toda Europa y el deseo de emancipación religiosa estremece las conciencias desde Praga a Londres. Se encienden las hogueras donde arden Juan Huss y Miguel Servet. El trabajo se organiza en formas cuyo modelo alcanza su perfección en los Países Bajos. Los intereses regionales se estructuran económicamente. Ya no es menester organizar cruzadas para buscar el oro del infiel; el tesoro de la nación, que está más a la mano, las riquezas de las diversas entidades sociales suscitan el apetito y encienden guerras y desmanes sin interrupción. París vuelve a levantarse, esta vez contra los impuestos: Carlos VI entra en París entre un *branle* de ahorcados, digno de ser cantado por Villon. El *bien aimé* vive entre continuos sobresaltos; débil, enfermizo, ve amenazas, conspiraciones por todas partes; muere, por fin, loco. Su pasión era la música, las fiestas, los juegos donde la música tenía la parte principal. Su padre, el quinto Carlos, sostenía una importante capilla y, como su homónimo el de España, era muy perito en el arte de la Polifonía. La escolanía de Nuestra Señora de París conserva su alto prestigio. Felipe el Atrevido, duque de Borgoña, envía allí a sus infantes de coro con el deseo de que su capilla sea la más notable de las que sostienen reyes y duques, como los de Anjou y de Berry.* Uno de los mozos de Juan Sin Miedo (otro de los duques de Borgoña) causa asombro en París, donde la población civil está a punto de revolverse contra él, avaro y violento. Expulsado de la capital, Juan Sin Miedo** se alía con el rey de Inglaterra, participa en la victoriosa batalla de Azincourt y hace prisionero al joven Carlos de Orleáns que consolará su encierro en la torre de Londres escribiendo baladas, como cuando Ricardo Corazón de León componía serventesios contra los barones que le habían abandonado en manos del Emperador.

Los compositores y los ministriles de Carlos VI tienen que buscar mejor fortuna, tras de la catástrofe de Azincourt, pero son sustituídos en París por los músicos que lleva consigo el rey de Inglaterra, Enrique V, que en 1420 es nombrado rey de Francia por el Tratado de Troyes. Este momento en que confluyen en París los músicos de más alta personalidad y sabiduría, movidos por unas tendencias que iban a constituir lo que los historiadores de la Música consideran como el primer florecimiento de la Polifonía, fué una etapa extremadamente fecunda para el arte; etapa en la que colaboran los últimos vestigios de la música social derivada del arte de los trovadores: la monodía acompañada en bellas formas contrapuntales

* Sobre los músicos de Felipe el Atrevido y los ministriles en la Casa de Borgoña, hay un estudio interesante de Michel BRENET en su libro *Musique et Musiciens de la Vieille France*, París, 1911.

** Asesinado en 1419. Le sucede Felipe el Bueno en su amistad con los ingleses (DE BARANTE: *Op. cit.*).

de refinado gusto; el sentido arquitectural de la gran forma polifónica —que tuvo un monumento ejemplar en Machaut— y las invenciones que se multiplicaban en Flandes, en Borgoña, en Inglaterra, en Italia. Todo ello amparado por el incomparable prestigio del emporio de sabiduría, que era, desde el siglo XII, la escuela de París.

Se dió hasta época reciente a ese florecimiento de la Polifonía, en el momento en que alcanzó la consideración de un gran arte, el título de "primera escuela flamenca". Posteriormente se modificó el locativo en un sentido de escuela franco-flamenca; historiadores más recientes prefieren hablar simplemente de "escuela de Borgoña". A este punto conviene aclarar, con la mayor concisión posible, qué es lo que se entiende por ducado de Borgoña, Francia del Norte y Países Bajos; por lo menos en esta época, en la que no era aún cuestión de naciones belga y holandesa, entidades políticas nacidas mucho más tarde y cuyo concepto "nacional" no existía en el siglo XIV, a diferencia de lo que ocurría en Italia. Aun el propio ducado de Borgoña, que era el conglomerado territorial más vasto, se consideraba orgulloso de estar incluído en el área de la civilización francesa, no sólo en el siglo XIV, sino todo lo largo del siglo XV, a pesar de las guerras entre los duques de Borgoña y el de Orleáns y las más importantes entre Carlos el Calvo y Luis XI. La residencia del duque, Dijon, era un foco de cultura francesa, y los escritores a sueldo del ducado, como Chastelain, que era flamenco, se consideraban a sí mismos como "franceses".[2]

El término mismo de *Países Bajos* o *Netherlands* no era aún en el siglo XV una denominación con sentido político, sino que las raras veces en que aparecía no significaba más que una mera apelación geográfica, sin referencia a sus habitantes. La diferenciación creciente entre los elementos germano-flamencos de una parte (Brabante, Flandes, Holanda y Zeelandia), y los románicos de otra (Hainaut y Namur), sólo comenzó a señalarse después de que, tras de la batalla de Nancy (1477), Francia se anexionó definitivamente el ducado.[3] Antes de eso, las cuatro provincias borgoñonas mencionadas, que eran las netamente germano-flamencas, apenas tenían idea de una cultura intelectual o artística: sus idiomas no eran usados sino por los campesinos, y en la corte había solamente franceses o flamencos afrancesados. Al pasar los Países Bajos flamencos a la corona de los Ausburgos, por el casamiento de Maximiliano con María de Borgoña, se intensificó su germanismo, pero aun cuando el nombre de *Netherlands* fué utilizándose crecientemente por esa razón política, sus habitantes no se daban este nombre a sí mismos, y el resto de los países latinos seguían denominándolos "borgoñones", mientras que los países del Imperio los denominarían como "germanos". Esto explica el locativo que Glareanus da a Heinrich Isaac, "Arrigo Tedesco", que era de Flandes, esto es, flamenco neto; al

paso que Brassart era valón, mientras que Dufay y Binchois eran del Hainaut.

Al entrar los Países Bajos en la corona de España como herencia correspondiente a la "Casa de Borgoña", se acentuó con Carlos V de Alemania, I de España, su germanización en lo étnico, pero el nombre de "germano" o "tudesco" fué desapareciendo a lo largo del siglo XVI.[4] Su cultura, sin embargo, siguió siendo eminentemente francesa, y en este sentido venía aún a España con los músicos "flamencos" traídos por Felipe el Hermoso, que no hacían sino continuar el movimiento cultural procedente del norte y que, pasada la imposición religiosa del rito romano en el siglo XI, la etapa heroica de las "chansons de geste" y el lirismo trovadoresco, trajo después "motetes e chanzones", baladas y rondeles y por fin la gran Polifonía propiamente dicha.*

Esta distinción es necesaria, porque se entiende mal la diferencia que hay entre los dos aspectos de la Polifonía, el vocal y el instrumental, que van a conducir a dos conceptos enteramente diferentes de la Música. Se ha visto que el principio de la simultaneidad sonora se verifica, desde sus comienzos, con la yuxtaposición de una segunda voz, después de una tercera, sobre un canto monódico fundamental, de procedencia eclesiástica. Esto era necesario porque parece como si la invención melódica haya sido lenta en despertar y como si no se encontrase un sentido melódico suficiente más que en las fórmulas monódicas consagradas por el uso. Desde muy pronto la "vox organalis" fué encomendada a un instrumento. El hecho de que fuesen varias voces humanas las que intervenían en la simultaneidad estaba subrayado por el nombre de "motete", *mots*, aplicado al conjunto, en el cual, sin embargo, podían intervenir asimismo los instrumentos. El conjunto se desdoblaba, pues, según dos tendencias: la armonía de varias voces simultáneas en las cuales la melodía fundamental, el "canto dado", terminaba por eclipsarse en el conjunto, o bien todo lo contrario: la voz de origen monódico predominaba sobre los instrumentos, originándose el tipo de monodía acompañada (acompañada polifónicamente, desde luego, porque no existía aún la técnica del acorde; pero acompañada, al fin, por voces subalternas). Estos dos aspectos de Polifonía tenderían, a su vez, por un proceso lógico, a la unidad de la materia: al conjunto puramente vocal o al conjunto puramente instrumental. Aquél conduciría a la gran música

* Quizá se debe a este cambio de la corriente cultural (que en el siglo XIII era eminentemente francesa del sur y que en el XIV procede de la Francia del norte, lo que se intensifica en el XV) la solución de continuidad que se encuentra, dentro del cuatrocientos, en la cultura musical española; es decir, la carencia de documentos que se nota entre la etapa en que tiene su auge el motete en lenguas vulgares y la posterior polifonía de villancicos y cantarcillos, influídos principalmente por el arte franco-flamenco.

polifónica, este otro, como se ha visto, a la "suite" instrumental de piezas cuya forma estaba proporcionada por la coordinación de trozos melódicos que da la danza, lo cual ocurre precisamente, por ser la danza una "construcción" (de movimientos) que arrastra consigo la construcción u ordenación de las melodías, sus pausas, sus ritmos y sus "tempi".

Esta es la música, de carácter profano, *social*, que practican los primeros músicos del norte de Francia en el siglo XIV, como Machaut, y flamencos en el siglo XV, como Binchois, mientras que en el arte religioso se yergue como una construcción soberbia el goticismo de la misa francesa de Machaut. Mejor aún que este arte de "construcción", Machaut prefirió aquellos tonos líricos que llevó a un grado de elegancia y finura notables en sus "ballades" acompañadas con instrumentos, de tal modo que cuando el arte del *Ars Nova* comienza a palidecer ante los avances de sus continuadores, se ve en Machaut un espíritu anticuado, un espíritu de transición, precisamente por esas dos razones: por su goticismo en las vastas arquitecturas y por su relente trovadoresco, que el *trecento* italiano había superado haciéndolo más fácil y jugoso con Landino, Mateo Perusio y Juan de Florencia, entre otros, lo cual acusan en seguida Dufay y Binchois, los dos flamencos "románicos". El rondó, que de su origen danzable se ha convertido en una forma específicamente musical, llega con ellos a una exquisitez de lirismo tanto como de tratamiento instrumental capaz de deleitarnos, y es en estos rondeles donde se muestra mejor la tendencia a una homogeneidad sonora, subordinando el plano de los instrumentos, que todavía es predominante en las "chansons" de Dufay, en las que la voz de tenor se acompaña con el contrapunto de la viola y del trombón, favorito tiempo atrás en Italia,[5] y cuya diferenciación de timbres estaba solicitada por Machaut probablemente porque en su tiempo circulaban aún en abundancia gentes procedentes de la ministrelía que lograban introducirse por todas partes, hasta que en el *trecento* italiano la sociedad burguesa reivindica para sí este arte. Una consecuencia tardía, pero que conviene apuntar desde este momento, es la boga del laúd como acompañante de canciones monódicas que se extiende por varios países y que llega en seguida a España, a la corte internacionalizada de Germana de Foix, en Valencia, donde su arte, practicado en la vihuela * (que no era sino una guitarra adaptada al arte del laúd) va a tomar ese tono "aristocrático" sobre el cual tanto se ha insistido.** La importancia his-

* Los primeros tratados *impresos* de música para vihuela son del primer tercio del siglo XVI, pero, naturalmente, la práctica les había precedido.

** *Vid.* más adelante: En su *Crótalon*, Cristóbal de VILLALÓN, por la misma época, presenta dos vihuelistas, uno rico, otro pobre, que tañen ese instrumento, el primero muy adornado, el segundo muy rústico, sin otra diferencia, como ya lo advertía Berceo para los de su tiempo.

tórica del "descubrimiento" del laúd en este instante no proviene de eso, sino de la posibilidad de espaciar, de "rasguear" o "arpegiar" las notas del acorde cuyo sentido vertical iba en creciente desarrollo, lo cual tendería a reducir los contrapuntos "acompañantes" a un mínimo, a fórmulas a las cuales se puede ya dar el sentido que hoy tiene este vocablo de "acompañamiento". Mas no porque esa tendencia se acentúe desde tiempo atrás quiere decirse que perdiera terreno la polifonía vocal de pequeñas formas, que tiene en la "chanson" su terreno propicio, primero en la "chanson" borgoñona con textos franceses, después en el tipo de música así llamado, "chanson française", en la última época del Renacimiento en Francia. Esta "chanson" de la primera época franco-flamenca o borgoñona va a sucèder a la balada de Machaut a muy corta distancia. Los ejemplos de fácil acceso son hoy numerosos, y así vemos, por ejemplo, a Machaut en la canción con palabras (aún denominada Motete), en donde la voz cantante *Trop plus es belle que biauté* está subrayada por una segunda voz de claros ritmos danzables, como de estampida, y por debajo de ambas canta un timbre popular susceptible de ser cantado en rueda: *dicitur ad modum rondelli,* mientras que su balada *Ma chière dame* muestra en su ritmo una reminiscencia del estilo trovadoresco, pero las dos voces instrumentales tienen un tratamiento por demás fácil y de sentido "acompañante". Una segunda parte, *chanson balladée* o virelay, a dos voces, con una viola como segunda voz, está aún a dos pasos de sus modelos líricos provenzales o italianos. Si el contrapunto instrumental tiene en el rondel de Binchois *De plus en plus se renouvelle* un gusto avanzado, por su conocimiento de la diferencia en el color, la "chanson" de Dufay *Le jour s'endort* está ya "armonizada" por los instrumentos inferiores en un sentido estricto, al lado de la cual la "chanson" en canon de Hugo de Lantins, su contemporáneo, acaso de la misma región, parece aún más apegada al viejo estilo.[6] La melodía mencionada de Binchois es tan bella y de un sentido tan moderno, que el lector agradecerá encontrar aquí su comienzo:



La tendencia hacia la homogeneidad "coral" se atribuye, an particular, a los ingleses, en quienes se vió en todo tiempo una predilección marcada por esa unidad frente a la mezcla instrumental que comenzaba a preferirse en

el continente. Dufay y Binchois debieron de encontrarse con John Dunstable en París a raíz de las victorias inglesas, en el tiempo de Enrique V, o, sin necesidad de eso, a causa de la necesidad que el músico inglés tendría de concurrir a dicho foco de cultura. Se duda del hecho de que Dunstable fuese maestro de aquellos dos músicos (que nacieron con el siglo y que en en el año de ser declarado Enrique como rey de Francia contarían veinte de su edad, mientras que Dunstable, que había nacido en 1370, entraba entonces en la cincuentena). Más cierto es que Dunstable aspiró en París las auras francesas y las que llegaban de Italia, a las que da cabida en su música religiosa. Pero Dunstable, a pesar de todo, no era un espíritu "moderno", como aquéllos, y su pulso lento sólo se agita levemente al contacto de las auras latinas. Tanto el motete de Dunstable *Quam pluchra es,* como la "chanson" con texto francés *Puisque m'amour,** están todavía cerca de los viejos procedimientos por su empleo del canto fermo en el tenor, por un lado, y por su trato de los instrumentos; en la parte superior, en la canción; en las dos inferiores, en el motete; pero en ambos casos el estilo contrapuntal

* Pueden verse en la obra de Schering antes citada las siguientes composiciones de Dunstable, Dufay y Binchois, con otros mencionados:

Juan DE FLORENCIA (c. 1300-c. 1351), *Madrigal,* a dos partes, muy florida la superior, probablemente para ser tocada en una viola. Francesco LANDINO (m. 1397), Balada *Angelica beltá,* a dos voces, la superior para ser tocada en una viola. Mateo DE PERUSIO (siglo XIV), *Chanson balladée,* a tres partes, la voz superior alterna el instrumento con la voz cantada; las dos inferiores son para violas. G. DE MACHAUT (1300-1377), Balada *Ma chière dame* (voz y 2 instrs.); *Chanson Balladée* (virelai), voz y viola; Motete *Trop plus biauté* (tres voces, la grave lleva la indicación "Dicitur ad modum rondelli"). Anónimo, Tres danzas para viola sola: 1, *Lamento di Tristano.* 2, *La Manfredina.* 3, *Saltarello.* Johannes CICONIA (hacia 1400), *Et in terra,* motete a tres voces. Antonius ROMANUS, Motete (1413) a cuatro voces, para dos voces o trombones y dos trombones más. Hubertus DE SALINIS (c. 1400), *Salve regina,* para tres voces. Dos Carols ingleses del siglo XV para instrumento y voz. Anónimo, Canción de gracias de los ingleses por su triunfo en la batalla de Azincourt (1415), para instrumento y voz. Guilelmus MONACHUS (siglo XV), Gymel y tenor (inglés, hacia 1450), para tres instrumentos. John DUNSTABLE (m. 1453), motete a tres partes, para una voz y dos instrumentos; "Chanson" *Puisque m'amour* (voz e instrs. o tres instrs.). Lyonel POWER (c. 1420), Motete para la misma combinación. Guillaume DUFAY (c. 1400-1474), himno litúrgico armonizado para voz y dos instrumentos; Kyrie de la *Missa Sancti Jacobi;* Chanson *Le jour s'endort.* Hugo DE LANTINS (siglo XV), canción a tres partes en canon (voces o violas). Gilles BINCHOIS (c. 1400-1460), Rondeau *De plus en plus se renouvelle,* para voz y dos instrumentos (compuesto hacia 1450); *Magnificat secundi toni,* a dos voces, alternando con instrs. Canciones alemanas para dos o tres voces (o intrs.) anónimas, siglo XV. Oswald VON WOLKENSTEIN (1377-1445), canción alemana para viola y voz. Konrad PAUMANN c. 1410-1473), canción a dos partes para instrumento de teclado (hacia 1453). BERBIGANT (J. BARBIREAU, m. 1491), danza sobre una canción alemana para cuatro instrumentos (hacia 1470); la melodía dada aparece en la parte central. Canción alemana anónima (hacia 1480), para tres instrumentos.

ni es tan elegante como en Binchois, ni tan "armonizante" como en Dufay. Curiosamente, en el motete, Dunstable utiliza preferentemente el movimiento paralelo de las partes en forma que recuerda, si bien de lejos, aquel famoso "gymel" típicamente inglés. Lo más notable en este compositor del Bedfordshire es su revelación en momentos como éstos, de tanta novedad y modernización, tras de unos predecesores sumamente apegados a las prácticas anticuadas del organum. Su reputación en el siglo XVI fué tan grande que hubo escritor que le atribuyó nada menos que la invención del contrapunto.[7] Lo que se pensó ser un procedimiento típicamente inglés, el "fabordón" del tiempo de Dunstable parece, por lo contrario, que sea una manera propia de la escuela de Borgoña, incluso con un sentido sobre el cual ha existido un *quid pro quo* secular, a causa de las deficientes informaciones de Burney. Un erudito griego que ha examinado en fecha reciente los tratados ingleses de discanto de la primera mitad del siglo XV,[8] ha podido deshacer la vieja creencia de que el fabordón continuase siendo una serie paralela de terceras y sextas. En esta época, el fabordón se había transformado en el sentido general que hizo de organum, discanto y fabordón fases de la universal tendencia hacia la escritura contrapuntística, diferenciándose apenas en la procedencia litúrgica del canto fermo o en su invención no eclesiástica. Lo que distinguía específicamente al fabordón, en esta época, del resto de los procedimientos polifónicos, consistía en que entre las voces contrapuntales alternaban períodos más o menos breves de progresiones paralelas, como reliquia del "gymel", que perdura hasta Dunstable. En cada caso, la práctica del contrapunto iba vinculada a la capacidad de improvisarlo, de cantarlo "al oído", no "leyéndolo", lo cual exigía muchas precauciones, que, pronto dominadas, condujeron a un arte de contrapunto "alla mente", por demás florido y en cuyo tratamiento artístico, cuando aplicado al fabordón, se anticipó la escuela de Borgoña. Un intercambio de elementos estilísticos, de particularidades técnicas tanto como de gusto, se estaba verificando en París, sobre todo después de los sucesos antes aludidos. Las tres figuras principales Dunstable, Dufay y Binchois, procuran acercarse a una tierra menos agitada por la política en armas y en donde un *trecento* fructuoso había sembrado las semillas líricas de las que estaba a punto de nacer el Renacimiento; o, mejor dicho, cuando esos músicos llegan a Italia, adelantado ya el siglo XV, el Renacimiento abre la flor de su cultura. Todos esos músicos vuelven a su país perfumados por esa floración, lo cual va a acusarse en seguida en su música profana, tanto como en la religiosa; pero como ésta no tenía hasta entonces más que los antecedentes de la Misa gótica a lo Machaut (mientras que el arte de la canción profana contenía los gérmenes que produjeron en el mediodía la eclosión del lirismo italiano), el efecto de Dufay y de Binchois en la música de iglesia dentro de la escuela de Borgoña, cuyo primer goti-

cismo se asemejaba al de su arquitectura, seco y austero, habría de ser mucho más sensible que el verificado en la música profana. Y en cuanto a Dunstable en Inglaterra, no hay sino que pensar en la rigidez y primitivismo de los músicos ingleses de su tiempo en géneros profanos, como podemos ver en las dos "Carols" de Navidad (1420), publicadas por Schering, o en la música en acción de gracias por el triunfo en la batalla de Azincourt, trozos tan raídos en sus "organa" dobles y triples como la música religiosa en la Capilla de Enrique VI (1522), posterior a Dunstable en más de setenta años, pues que la música que se atribuye al mismo rey,[9] que ascendió al trono antes de cumplir uno de edad, ha de ser bastante posterior a esa fecha, y Dunstable murió apenas mediado el siglo xv.*

La influencia italiana no desplaza al sentimiento gótico de la arquitectura musical en el motete breve, ni en las más vastas estructuras de los cinco trozos de la Misa, sino que ambos elementos se combinan felizmente para dar origen a un arte profundo y elegante a la vez, robusto en su construcción y lírico en su expresionismo creciente, que al vincularse a los tipos de gran forma, como la Misa, llevó a ellos lo mejor de su creación, mientras que se desinteresaba paulatinamente del tipo menor de la canción acompañada. Esta perduró por algún tiempo en el Sur, transformándose más o menos, entre tanto se llegaba a establecer el conjunto polifónico homogéneo para voces solas, en el cual el agarradero de la melodía "firme" desaparecía, para dar igual valor a todas y a cada una de las voces del conjunto. La comparación entre el motete de Brassart *O Flos Flagrans* y la antífona-motete de Dufay *Alma Redemptoris Mater,* se hace fácil al aparecer grabados en discos ambos trozos, espléndidos, sobre los cuales resplandecen los de la Misa de Dufay, conocida por la letra de la melodía popular *Se la face ay pale,* empleada por Dufay en lugar del *cantus firmus* litúrgico como peana de su composición para demostrar dos cosas: que ese canto, concebido como viga maestra, desaparecía en la audición, escapaba al oído del fiel que ya no era aquel ente gregario de la iglesia medieval, sino que, con un espíritu religioso nuevo se elevaba a la divinidad en alas de la música, *aus fülgeln des Gesaenges,* como se dijo mucho después.[11] Este nuevo espíritu religioso llenó los siglos postreros de la Edad Media, desdoblándose en dos partes. Una, popular, tosca, era la del bajo pueblo incapaz de concebir lo religioso sino a través de las figuras de bulto que le ofrecía el teatro religioso-popular; forma literaria y musical cada vez más lejana a su origen conforme se acercaba al teatro pro-

* R. D. Anselm HUGHES, "Background to the Roy Henry Music", en *The Musical Quarterly,* Nueva York, abril de 1941.

piamente dicho, largo tiempo perseguido por la Iglesia. Otra parte de la grey de fieles, más refinada, más delicada en sus sentimientos tanto como en su inteligencia, busca lo divino por encima de las formas sutiles de la pintura, de la escultura y de la música misma: no se verá en los Van Eyck, en Memling, en Van der Weyden, en un Gerardo David, en las esculturas góticas alemanas y borgoñonas, la belleza sensible propia del arte italiano,[12] sino imágenes en extremo expresivas de los sentimientos místicos que quieren representarse: la beatitud de María ante el anuncio del serafín, la dulzura maternal en un tono suavemente cotidiano, casero, de la Virgen Madre, el drama tremendo del Calvario. Expresión que en esta escuela pictórica brota frecuentemente de unos sujetos plásticos que, como ocurría en el gótico, son sujetos "feos". Fealdad plástica nacida en la condenación de la belleza sensual; expresión punzante que emana de lo torturado, emaciado, desecado de sus sujetos... Por poco tiempo: los pintores viajan también; más allá de los Alpes, hacia el sur, resplandecen un cielo, un mar azules. El aire tibio está perfumado por la violeta de abril, el clavel de mayo y la rosa de junio: la grey musical sacude sus ropones impregnados por el olor del incienso y se dirige hacia el país latino,

chi alla nuova armonía si volge e gira.

NOTAS

[1] CHAMPION: *Op. cit.*, p. 55.

[2] Paul Henry LANG: "The so called Netherlands schools", en *Musical Quarterly*, Nueva York, enero de 1939.

[3] He aquí algunas fechas relativas a Flandes en la Baja Edad Media y el Renacimiento: 1296, Francia se anexiona Flandes; 1301, Revolución de los flamencos, que derrotan a los franceses; 1302, Batalla de Courtray; 1305, Felipe IV de Francia (Philippe le Bel) reconoce la independencia de Flandes; 1425, Felipe el Bueno, duque de Borgoña, por cesión o compra, anexiona casi todo Flandes a la casa de Borgoña; 1477, Francia se anexiona el ducado de Borgoña; 1548, Carlos V de Ausburgo se anexiona las diecisiete provincias de Flandes como heredero de los Ausburgos, herederos a su vez de Carlos el Calvo, sucesor de Felipe el Bueno. Las provincias flamencas pasan a formar parte del "círculo" borgoñón del Imperio.

[4] Lo tradicional en España era el nombre de "Alemania" y "alemanes". Así se lee en el poema de Alfonso Onceno (mediados del siglo XIV):

Viejos venian e ninnos
Bien de cima de Alemanna

(Estrofa 272.)

Y en el *Rimado de Palacio,* escrito a partir de 1378, se lee:

Si quier sea francés, si quier de Vngria,
Sy quiera de Espanna, sy quier aleman,
Siquiera ynglés o de Lonbardia,
Si quiera escotés, si quier catalán. (Sic)

(Versos 803 *ss.*)

5 "Caccia" *Tosto che l'alba,* para dos tenores y trombón, en el disco nº 59 de la *Antología Sonora.*

6 Discos grabados en dicha *Antología* (sobre los que se hace más detenido comentario al final de estas notas) o trozos musicales impresos en A. SCHERING: *Op. cit.*

7 Sebald HEYDEN, en *De arte canendi* (1540). Otros creyeron que Dunstable fué el propio San Dustan. *Vid.* el *Diccionario de Grove,* artículo "Dunstable".

8 Trasíbulo GEORGIADES: *Englische Diskanttraktate aus der ernsten halfe des xv Jhr.,* Munich, 1937. Citado por P. H. LANG.

9 *Vid.* el disco Columbia nº 7319 M. *Music of the Chapel of Henry VI,* con música anónima y otra atribuída al mismo rey.

10 En A. SCHERING: *Op. cit.*

11 Obras de DUFAY en discos gramofónicos:

Antología Sonora. Disco nº 1, cara A: Canción "Pourrai j'ai avoir vostre merci | Ma belle dame, je vous pry", para tenor, viola y trombón. Cara B: Balada "Le jour s'endort | aussi fait la saison", de poesía delicada, aún muy trovadoresca, en la que el músico pide, por encargo del príncipe, que venga quien quiera que sea a recitar baladas a su dama, "amoureuse par amisté". La misma combinación vocal e instrumental que la anterior canción.

Disco nº 43. Rondó de Dufay, "Adieu m'amour", de un tono melancólico en una discreta polifonía donde abundan los giros puramente instrumentales en un sentido de acompañamiento. Es interesante comparar este rondó con el admirable de BINCHOIS, "De plus en plus se renouvelle", grabado en el disco nº 39, cara B, de la misma *Antología* e impreso en la obra citada de SCHERING con el nº 42.

Columbia. Disco nº 5711. Fabordón de Dufay, ejemplo de lo que era el fabordón en esta época de la escuela franco-flamenca. *Vid.* en comparación los "organa" de la capilla de Enrique VI en el disco Columbia nº 7319, que, a pesar de ser muy posteriores, retrasan considerablemente sobre el arte de Dunstable y Dufay. A este disco puede añadirse el nº 32020 de la colección Lumen, Motete polifónico a dos partes, de John BENET, compositor inglés contemporáneo de Dunstable, lejano aún a la renovación en el estilo polifónico que presenta Dunstable por su contacto con los músicos de la escuela borgoñona. La versión de Lumen se hace para voz e instrumento, que en este caso es un corno inglés, en sustitución de la "cromorna", especie de óboe grave muy usado en la época. Es de notar el adorno de las voces, en un estilo que procede de Italia. Las obras de Benet, en efecto, se encuentran en manuscritos italianos y se cree que las firmadas "Anglicus" o "Anglia" sean de él.

Antología Sonora, nº 35. Kyrie de la misa de Dufay "Si la face ay pale".

Interesa notar la superposición de dos medidas en 3/4 sobre una en 3/2, que es uno de los procedimientos contrapuntísticos que comienzan a ponerse en vigor. Las misas de Dufay no muestran tanta influencia italiana como sus canciones de sociedad. El tema litúrgico que servía de base para la construcción, como si el compositor no se atreviese a inventarlo, pierde su carácter al mezclarse con las demás voces. Esta especie de temor

a inventar el tema básico de un edificio contrapuntal lleva a los músicos como Dufay a adoptar un tema cualquiera, un tema popular como, en este caso, sobre la canción "Se la face ay pale", que, dígase lo que se quiera, no era percibido por el oído a menos que no se tocase en un instrumento de timbre muy contrastado con la voz, como una viola, un trombón o una cromorna. Sin embargo, no era ese el criterio de Dufay, sino, por lo contrario, la homogeneidad de la masa instrumental.

Colección *Dos mil años de Música* R. 1019. "Gloria" de Dufay, con trompeta, "ad modum tubae". Delicioso trozo de música que muestra, a la par que la exquisita inspiración de Dufay, su criterio acerca del empleo de los instrumentos, en un sentido de diferenciación no contrapuntística, sino de superposición de "color". La trompeta hace oír repetidamente las notas del acorde de *fa*, destacándose sobre una preciosa polifonía de ángeles de Van Eyck o de Van der Weyden.

[12] La arquitectura borgoñona y la escultura que la decoraba tuvieron una importancia grande después de la benedictina. El monasterio de Citeaux (Cistercium), de donde proceden los monjes cistercienses a partir del siglo XII, continúa, con un nuevo espíritu, la obra de los benedictinos, con mayor rigidez y austeridad que se refleja en el estilo decorativo, que reputaban vicioso y estéril. *Vid.* J. PIJOAN: *Op. cit.*, vol. II, p. 184

CAPITULO II

La Polifonía en la segunda mitad del siglo XV. *El espíritu de la gran forma en la Misa polifónica. Su diferencia con la Misa medieval. Las cuatro voces de la polifonía. Su importancia relativa. Las pequeñas formas polifónicas. La superposición de textos en esta época. Evolución del sentido musical en esta etapa polifónica respecto de la anterior. El "segundo florecimiento" polifónico. Ockeghem, Obrecht y Des Prés. Excesos decorativos en el gótico flameante y en el contrapunto proporcional. El conjunto polifónico sin instrumentos. La cultura musical en España desde Don Juan segundo. Los "Cancioneros". Sincronismo entre la música, la poesía y las artes plásticas del Renacimiento.*

ENTRE GUILLAUME DUFAY, que nace en el año inicial del siglo XV, Palestrina y Orlando de Lasso, quienes mueren en la última década del XVI (1594, ambos), se desarrolla el auge más brillante del arte de la Polifonía, sagrada tanto como profana, que corresponde al movimiento renacentista. Antes que él, la música de la época de Machaut era todavía Edad Media gótica; después de Palestrina en Roma; de los Gabrieli en Venecia; de Lasso, cuya estancia en Munich lo pone en contacto con el tipo alemán de cultura elaborada en la Reforma; sobre todo después de Monteverde, que es el hombre de transición a la época siguiente —conforme Dufay había sido el que sirvió de puente entre la gótica y la renacentista— sólo cabe un cambio de frente, como ocurrió entre los siglos XVIII y XIX tras de la suma perfección alcanzada por la sinfonía mozartiana.

Tras de Monteverde, el Madrigal espera su muerte y la Opera se dispone a invadir Europa en un sentido análogo al del Barroco dentro y después del Renacimiento. La gran forma que, luego de laboriosa gestación, se convierte en la máxima obra de arte del Renacimiento, después de haber sido el edificio que albergó los más radicales sentimientos religiosos: la Misa, la Misa Polifónica, cerrará pronto sus puertas grandes para continuar su existencia en precario, dejando el paso libre al arte profano, que asumirá la hegemonía. Las grandes formas del arte musical, patrimonio exclusivo de la Iglesia, de cuya alma plural eran expresión y cobijo, pasarán a las colectividades civiles, seglares, a la sociedad nueva que llena las ciudades y villas europeas con la inmensa variedad de sus apetencias de vida. Así, esa nueva forma de arte colectivo que habrá de ser la Opera, deberá sostener su unidad por principio, pero tenderá a una constante variación en las manifestaciones. Lo que pre-

ocupó a los artistas del Renacimiento una vez pasó a sus manos la gran forma de arte, la única gran forma de arte musical existente hasta entonces, fué descubrir el principio de unidad que prestase cohesión a lo que habían conseguido anteriormente, cada cual según su saber y entender. Es un afán correlativo del movimiento estructurador de la Monarquía, a posteriori de la formación de entidades civiles aisladas, en las cuales el carácter peculiar provenía de su matices nacionales, regionales, como se dirá más tarde, cuando las partes del reino se consideren como regiones integrantes de él.

Esa gran forma del arte musical, la Misa, no se mantiene ya en pie como única manifestación capaz de representar simbólicamente a la Fe y a la congregación de fieles. Lo que había dentro de la Misa, a saber: unidad de conciencia, unidad de disciplina, unidad de lengua (el latín) y unidad de expresión (el canto litúrgico) había ido perdiendo paulatinamente su contenido en los cinco primeros siglos del segundo milenio. Todo ello se mantiene aún en la Misa de los nuevos tiempos, pero en calidad de supervivencia, fosilizado, anquilosado, como los caracoles vacíos cuyos esqueletos se dejan ver al descubierto en las galerías altas de Nuestra Señora de París. Lo que mantendrá ahora la cohesión de la Misa como gran forma será un principio enteramente ajeno a la Religión: un principio artístico. Si la Misa conserva su sentido de expresión religiosa será esta vez por la fe indudable de sus creadores, no por lo que en la Alta Edad Media hacía de la Misa la forma exteriorizada de la fe plural, anónima. La Misa, como el templo, por otra parte, expresaban sensiblemente la existencia de la Iglesia conforme el castillo expresaba la feudalidad, el palacio la monarquía y el teatro la sociedad burguesa. O, por decirlo de otro modo, la Misa llenaba el templo, traducía su manera de existir inerte en forma audible, llevaba al tiempo lo que se manifestaba en el espacio, de un modo análogo a lo que las fiestas cortesanas significaban en el castillo o en el palacio y la Opera o el Drama en el teatro burgués.

En tiempos del gótico, lo propio de su estilo no se limita ya al templo. Pasa a los palacios, a las mansiones señoriales, a las de las corporaciones, sindicatos y guildas. El arte de la Polifonía se traslada, igualmente, desde el templo a la casa particular. El Motete se convierte en géneros profanos de menor alcance, especie de motetes de bolsillo, polifonía para andar por casa, de la cual fueron especialmente golosos los ingleses y la sociedad española en tiempos de los Reyes católicos y la italiana del Renacimiento. La grandiosidad del gótico se achica, indudablemente, en la arquitectura civil. Al extenderse a las prácticas caseras, el arte polifónico crea formas pequeñas comparables en sentido a las que existían en la Edad Media en los círculos sociales, formas líricas refinadas, pero menudas, como la poesía y la música de los trovadores. Entre ellas y la gran forma que es la Misa, el Motete va

a quedar, sea en su aspecto eclesiástico o en el profano, como un tipo intermediario semejante, como se ha dicho, al que el Cuarteto tiene en nuestro arte, entre la Sinfonía y la Sonata para piano.

La semejanza se acentúa por el hecho de haberse consolidado en el Motete la armonía a cuatro partes, sobre las que domina, en la voz superior, la melodía más significada, que antes correspondía al "tenor" ya litúrgico, ya popular, ya de libre invención. Esta tendencia, iniciada en Machaut se consolida en Dunstable y en Dufay, con un fresco sentido melódico en el inglés, que siente ya el atractivo de las armonías escandadas en ritmos sencillos y claros, enlazadas suavemente según lo que uno de sus contemporáneos llamaba la *frisque concordance.*[1] En Dufay, con un creciente sentido expresivo que le hace posponer la complicación creciente del juego combinatorio del contrapunto, mas todavía con un criterio de miniaturista, de orfebre, como observa Van den Borren, inspiración —dice— la de Dufay, que se mueve dentro de los límites impuestos por la tradición formal, mientras que si Binchois participa de ese criterio minucioso de cincelador y no alcanza la potencia y elevación de Dufay, es en cambio más original que él en los caracteres de su inspiración, más fino en sus giros y tiene más gracia e ingenuidad en las pequeñas piezas que son sus baladas y rondeles. Entre éstos y los de los trovadores hay una diferencia más, sobre las que ofrece el nuevo tratamiento de la materia, a varias voces: es la inferioridad que estos polifonistas del primer Renacimiento presentan en comparación con el alto sentido poético y el gran refinamiento en las formas literarias propio de aquel arte. Puede decirse que en las pequeñas formas trovadorescas la poesía superaba por su grado de madurez y de perfección técnica a la música aún rudimentaria, no emancipada de sus antecedentes religioso-populares. En las pequeñas formas de la polifonía renacentista, la música predomina considerablemente sobre la poesía y esta divergencia no hará sino crecer. Desde el momento en que el Motete y en las pequeñas formas análogas se superponían diversos textos, juntamente con las diversas líneas melódicas a las que iban adscritos se echa de ver que la apreciación de la letra entraba en poca consideración. Esta simultaneidad de diversas letras, unas religiosas, otras profanas, alguna tradicional incluso en latín, alguna otra popular, incluso en una lengua regional[2] es un hecho por demás curioso, y nos hemos preguntado si los auditores de aquella música hacían caso omiso de los textos. Pero caben otras respuestas, a saber: 1ª, que no estando concebida la reunión de las voces como un compuesto "univocal" (según lo denomina Paul Bekker) propio del que adquirió la polifonía armónica y que caracteriza nuestra manera de pensar musicalmente, los auditores del Renacimiento no tenían por qué imaginarse que "todas" las voces servían a "un solo" texto. 2ª, en la polifonía no monorrítmica construída sobre un texto único, no se percibe clara-

mente la letra de una voz aislada si no se pone un cuidado especial; por lo tanto, al oído no preocupado por seguir esta línea, le da igual que las demás canten el mismo texto u otro, puesto que no atiende a ninguna. Y recíprocamente, si atiende al texto de una sola voz, lo mismo le da que las demás repitan este texto u otros diferentes. Es posible, pues, tanto en la polifonía con varios textos superpuestos como en la que superpone el mismo texto tratado en diferentes ritmos, aislar una de las voces y con ella el texto preferido. 3ª, puesto que se trataba de melodías muy popularizadas con determinadas letras, cabe suponer que el compositor y el auditor de la polifonía polivocal no tenían por qué separar un texto de la melodía que tan estrechamente le era afín. La polifonía estaba concebida como "superposición", no como mezcla, de la misma manera que los capiteles góticos respondían en su variedad a otro principio de unidad que no era la repetición del mismo modelo decorativo, según va a ser norma de la arquitectura del Renacimiento.

Esta época de la Polifonía cuya más alta figura es Dufay, vista a la luz de la que va a seguir inmediatamente detrás, parece más cerca de sus antecesores góticos que de la nueva etapa, como respecto de él había ocurrido con Machaut. Al lado de Palestrina y Lasso, todavía Dufay puede parecer un hombre de transición, porque sus obras no alcanzan aún la madurez propia de éstos. Dufay, en efecto, pertenece netamente al Renacimiento; vive toda su vida dentro del siglo xv, pero su educación, su manera de sentir y de concebir el arte son siempre los de la generación anterior, como suele ocurrir con los artistas que nacen en los albores de un siglo cuando este siglo ha sido anticipado en sus elementos esenciales desde las últimas décadas del anterior.[2] "Lo que se trataba, sobre todo en su tiempo, dice Prunières, era sacar partido de dos siglos de conquistas y de organizar sólidamente el terreno. En esto consistió la obra de Dufay. Dijo mejor y con más fuerza lo que otros ensayaron decir antes que él". En las piezas profanas, más cercanas a las de Machaut que a sus obras religiosas, es donde mejor se observa cómo Dufay era aún, para los hombres netamente renacentistas, un músico que arrastraba tras de sí la cola postrimera del medievalismo.

Como es propio de los grandes movimientos del espíritu, que por el hecho de cuajar en determinado momento de un siglo extienden al siglo entero la denominación por la cual se conoce a aquéllos, el Renacimiento no define plenamente sus rasgos y no muestra desnuda la novedad de su espíritu hasta que llega a la liza la segunda generación. Dufay era el hombre de la primera, nacido en 1400 ó poco antes. Jan van Ockeghem, con quien se levanta lo que algunos escritores denominan el "segundo florecimiento" de

la Polifonía renacentista, nació entre 1420 y 1430. * Junto a él se estima en una posición más modesta, dentro de un semejante plano estético, a otro músico flamenco, Obrecht, natural de Utrecht, en la Holanda de hoy, donde fué maestro de Erasmo. En Italia estuvo en la corte de los Médicis y cuando regresó a los Países Bajos se empleó en ciudades hoy consideradas como belgas. Jacob Obrecht nació hacia 1440 ó 1450. Mediando, pues, el siglo, en una generación posterior a la de Ockeghem, nace su discípulo y heredero de su fama: Josquin Des Prés. Con esos músicos y sus abundantísimos compañeros se llena el siglo xv hasta desbordar largamente en el siguiente; siglo, este otro, el xvi, que va a ver anticipado su normal fin cronológico por el hecho de presentarse ya en sus décadas postreras el movimiento que va a caracterizar al xvii, el gran siglo del Barroco.

En ellos, en los Ockeghem, Obrecht** y Des Prés, alcanza la "gran forma" su apogeo, su más alta definición. El principio de unidad en la Misa había preocupado ya, como dije anteriormente, a los músicos góticos y Machaut hace que un motivo característico aparezca por rotación en los cinco trozos de la Misa polifónica. En Dufay este procedimiento sale más a la superficie, al ser cantado por el "superius", la voz superior, cada vez más destacada desde que las diferentes voces tienden a supeditársele, consolidándose progresivamente el sentimiento armónico que lleva al predominio de una "voz cantante". La melodía del "superius" es de libre invención, pero por debajo de ella, confundido en el prolijo, sapiente, habilísimo tejido de las voces interiores, va el tema litúrgico o popular que es como el núcleo de la Misa, el "cantus firmus" que, tradicionalmente encomendado al tenor, se desliza simultáneamente con las combinaciones métricas, en diferente proporción (en valores dobles, cuádruples, o a la mitad, a la cuarta parte de valor, etc., según la unidad de medida) que desempeñan las otras partes a diferentes distancias entre sí, según lo que el arte de la "imitación" ha logrado alcanzar en su constante progresión de habilidad combinatoria. Asimismo, las proezas del estilo canónico llegan a maravillas de encaje tan delicado y prolijo como los de la decadencia del gótico en el estilo flameante o flamígero. Naturalmente, cuanto mayor es la complicación combinatoria, más elemental ha de ser la base armónica, a fin de evitar cacofonías producidas por las diferentes especies de intervalos superpuestos; de este modo, la fragilidad estructural del gótico, tan compli-

* "Jean de Ockeghem", en Michel Brenet: *Musique et Musiciens de la vieille France*, París, 1911

A. Smijers: *Van Ockeghem tot Sweelinck*, Utrecht, 1938. La edición de la obra de Ockeghem fué comenzada hace unos años por el musicólogo de Zagreb Dr. Dragan Plamenac.

** Sobre Obrecht, *vid.* Otto Gombosi: *Obrecht* (1925). Sus obras han sido editadas por Johannes Wolf.

cado en sus combinaciones arquitectónicas, se ve en la necesidad de buscar un expediente exterior a la inseguridad de su equilibrio interno. De esa necesidad nacieron los contrafuertes, que son, rigurosamente, como los rodrigones merced a los cuales se apea un muro amenazado de ruina. La arquitectura posterior rechazará de plano ese procedimiento constructivo, pues que es la confesión plena de la debilidad estructural interna. Se verá cómo en el arte posterior de la Polifonía, se buscó la salvación abandonando la complejidad excesiva del tratamiento imitativo y ornamental de las voces para simplificarlas, cimentándolas sobre el acorde, principio que ya apunta en Dunstable y a cuya sistematización contribuyó tanto la amenaza de ruina del estilo como el efecto de artificiosidad, de manipulación técnica, de "arte por el arte", lo que produjo alarma en los eclesiásticos, siempre propicios a sentir este género de inquietudes, desde los siglos de las monodías ambrosiana y gregoriana, y que en los tiempos a que nos referimos culminó en el Concilio de Trento y en la supuesta reforma encomendada a Palestrina.[4]

Un hecho significativo en la alta ciencia vocal que el arte polifónico había llegado a ser en la segunda mitad del siglo xv consiste en haberse desligado enteramente de la ayuda o duplicación o sustitución de las voces por instrumentos.[5] Hasta esa fecha aproximada, el empleo de los instrumentos en el tejido polivocal, reemplazando una o más de sus partes, es corriente y los pintores flamencos e italianos nos han dejado multitud de ejemplos de ello, a más de las referencias directas, y aunque el uso continuó en algunas capitales desapareció en aquellos otros lugares donde la influencia de Josquin se dejaba sentir juntamente con las demás reformas aportadas por su gran genialidad.

La proscripción de los instrumentos en esta época y en este estilo proviene, pues, de dos razones: una, es la ya apuntada del deseo de obtener la homogeneidad de la masa sonora, que distingue esta época de la Polifonía respecto de su precedente; y, por otra parte, el dominio creciente que el compositor adquiere de la materia con que trabaja: la voz humana, sobre la cual había logrado una maestría insuperable frente al estado rudimentario, por comparación, de los instrumentos, pese a su constante y no interrumpido progreso. Una obra bien conseguida de forma, muy perfecta en el tratamiento de la materia, tenía que eliminar aquella colaboración que servía de rémora a la perfección del estilo y cuyo timbre total de voz e instrumentos iba vinculado a un concepto que se separaba por momentos del tipo de "canción acompañada" en los conjuntos aún evocadores de la época trovadoresca y sus danzas. Así ocurre, conjuntamente, que al lograr Josquin Des Prés una notoria expresividad en su línea melódica y en la traducción expresiva de los textos cantados,[6] propenda a eliminar asimismo las letras parásitas, contrayéndose a la principal. La fragmentación obligada por el estilo contra-

puntístico era, además, una razón material que ayudaba a esa simplificación.

Josquin fué al parecer discípulo de Ockeghem en París y el heredero de la inmensa fama de éste, cuya muerte produjo un gran duelo en todo Europa,* Era el momento en que la música franco-flamenca (de una escuela

* La *Déploration sur le trépas de Jean Ockeghem* del poeta Guillaume CRÉTIN (1495) se hizo famosa. Es, en efecto, notable no solamente por alguno de sus versos barrocos, sino porque cita en su composición a los músicos más famosos de la época. Véase:

Nymphes des bois, déesses des fontaines,
Chantres expers de toutes nations,
Changez voz voix fort cleres et haultaines
En cris trenchantz et lamentations;
Car Atropos, tres terrible satrape,
A votre Okgham attrapé en sa trape,
Vray tresorier de musique et chef d'oeuvre
Grand dommage est que la terre le coeuvre.
Acoultrez vous J' habitz de doeul:
Josquin, Perchon, Brumel, Compère,
Et pleurez grosses larmes d'oeil:
Perdu avez votre bon père.
. . . . . .
Sus, Molinet! dormez-vous, ou resvez?
Vos sens sont-ils si pressez ou grevez
Que ne povez prendre papier et plume?
. . . . . .
Agricola, Verbonnet, Prioris,
Josquin Desprez, Gaspar, Brumel, Compère,
Ne parlez plus de joyeux chantz ne ris,
Mais composez un Ne recorderis
Pour lamenter nostre maistre et bon père.
Prevost, Verjust, tant que Piscis prospère,
Prenez Fresneau pour vos chantz accorder,
La perte est grande et digne à recorder.
. . . . . .
Trente six voix noter escripre et paindre
En ung motet, est-ce pour complaindre
Celuy trouvant telle novalité? C'est Okergan.
. . . . . .

"Novalidad", dicho sea de paso, que no alcanza tan crecida suma de voces, sino justamente la mitad, pues que la otra mitad las duplica. Pero los antepasados de Ockeghem, Okgham o Okergan, según las necesidades de la versificación, salen a saludarle a su entrada a los Campos Elíseos:

Là Du Fay, le bon homme survint,
Busnoys aussi, et aultres plus de vingt,
Fede, Binchois, Barbingant et Donstable,
Pasquin, Lannoy, Barizon tres notable.
Copin, Regis, Gilles, Joye et Constant...

que a esta altura, en la segunda mitad del siglo xv, puede ser llamada ya calificadamente "flamenca") se esparcía por todas partes gracias al favor que los señores, grandes y pequeños, prestaban a las capillas de cantores, si no numerosas en sus componentes, a lo menos integradas por músicos de notoria valía. El compositor escritor didáctico Tinctoris (m. 1511), músico de Fernando de Aragón en Nápoles, atribuye a la multiplicidad de las capillas polifónicas, desde antes de mediar el siglo, una aceleración del progreso técnico en la composición y en la ejecución de las obras. En España, esta cultura musical se observa a lo largo de todo el siglo, desde la época de Don Juan segundo (1419-1454), "el muy prepotente" como le denominaba Gonsaluum Francum (en el libro de Salinas) o Gonzalo Franco, cuyo apellido se presta a considerar si no procedería del norte franco-flamenco, aunque parece que fuese más un rico hombre aficionado que no músico de profesión *(nobile virum, non minus cantus quam status).*[7] Ya hemos aludido al favor que ministriles y juglares músicos tuvieron en las cortes de Aragón y Castilla, favor en constante progresión que había alcanzado ya un punto elevado a fines del siglo xiv en la corte de D. Juan I; momento en el cual la sociedad señorial encontraba su principal solaz en el cultivo de las "chansons" de procedencia francesa[8] quizá con instrumentos, como hemos visto en los casos análogos de la sociedad italiana y francesa. El *Cancionero de Baena* a mediados del siglo xv nos conserva los nombres de músicos españoles que gozaban de gran boga en la época; el *Llibre de les Dones,* cuyo autor falleció en la primera década del siglo xv, conserva memoria de aquellas finas prácticas señoriales,

Josquin siguió la recomendación del poeta y compuso una "lamentación" a cinco voces sobre la muerte de Ockeghem. Erasmo de Rotterdam escribió, por su parte, una larga poesía en versos latinos.

Josquin des Prez o Després, Josquinvs Pratensis, también llamado Dupré, a Prato o a Pratis y del Prato, nació en Condé, Hennegau (Hainault), en 1450 y murió tal vez en la misma villa en 1521. Fué quizá discípulo de Ockeghem en su juventud. En el último tercio del siglo estuvo en Italia, como cantor, en las capillas de Milán, Roma (capilla papal, por el mismo tiempo que Juan del Encina) y en varios sitios de los Países Bajos, otras ciudades de Italia, París y, por fin, Condé. Algunas composiciones suyas aparecen en el *Cancionero de Palacio* (Barbieri) como de Jusquin d' Ascanio así denominado por haber pertenecido a la corte del cardenal Ascanio Sforza en Roma. Castiglione lo menciona en *Il Cortigiano* (ii, 35). El nombre "Josquin" es un diminutivo de Josse, José, tras del italiano Giuseppe (Giuspin).

Se reconoce dos épocas o estilos en el arte de Josquin: la primera, que acusa la influencia de Ockeghem, es eminentemente contrapuntal, con gran despliegue de virtuosidad de escritura, si bien no tan seca o estricta como la de sus predecesores. La otra época es la consecuencia de la estancia de Josquin en Italia. La melodía tiende a predominar en una línea fácil y elegante, mientras que las demás voces asumen un carácter armónico más categórico. Josquin descubre el valor expresivo de la disonancia y sabe utilizarlo oportunamente.

y otro tanto ocurre en la *Crónica de Don Pero Niño,* ya citada, cuyo autor murió justamente en 1450, o en la *Crónica del Condestable Miguel Lucas de Iranzo,* en la segunda mitad del siglo, donde también se mencionan canciones y romances a cuatro voces, de una polifonía escueta y severa.* La música tenía importancia primordial, juntamente con las sucintas representaciones escénicas de Juan del Encina y Lucas Fernández, en Salamanca, en los años postreros del siglo; con aquél, en la casa del segundo Duque de Alba; con Fernández, en la catedral misma.[9] Es éste un momento de la más grande trascendencia para la historia de España, cuando bajo el reinado de los Reyes Católicos se unen, bajo el mismo doble cetro, las casas de Aragón y Castilla, se unifica España, expulsados o derrotados los judíos y los moros y anexionados sus territorios a la corona bajo cuyos auspicios se descubre el Nuevo Mundo. La reina Isabel, que poseía rico material instrumental cuyos inventarios conocemos[10] guardaba asimismo en su biblioteca riquísimos manuscritos, entre ellos tres "Cancioneros" franceses y libros de música sagrada, donde se contenía indudablemente la producción polifónica de las escuelas de Borgoña y franco-flamenca, cuya excelente ejecución estaba asegurada por las capillas reales que, desde largo tiempo atrás, estaban reputadas por su notabilidad tanto como las del norte y aun la romana.** Los músicos extranjeros eran conocidos e interpretados en España desde la época misma de su producción. Tratadistas de comienzos del siglo, como Fernando Estebàn, maestro de canto en Sevilla (1410), conocían la música del *Ars Nova,* y mencionaban a sus tratadistas más reputados como Guillermo de Mascadio (Machaut), Filipo de Vitriaco (Vitry), Johannes de Muris y Egidius de Morino. Otros tratadistas sevillanos de fines del siglo xv (1480) mencionan asimismo a Dunstable, Dufay, Ockeghem, Binchois y otros. El mismo Ockeghem visitó España enviado en 1469 por Carlos VIII de Francia, y Josquin Des Prés adquirió entre los españoles del cuatrocientos tanta reputación y tan grande fué su renombre a lo largo del siglo xvi que uno de los tratadistas de vihuela —arte que culmina en la corte de la segunda mujer de Fernando el Católico y en toda España por la misma época— mencionaba a Josquin como "el que inventó la Música", exageración que no era solamente española, porque ya hemos visto que ocurría en análogo grado con Dunstable, al que se llegó incluso a tener por santo.

El siglo xv es el tiempo en que se compilan en España los "Cancione-

* Biblioteca Nacional de Madrid, Sgn. C 126. La música, en la página 250, lleva la fecha de 1466. (MITJANA: *Op. cit.,* pp. 1940-49). Sobre la Crónica del Condestable, *vid.* también MENÉNDEZ PIDAL: *Op. cit.,* pp. 61-63 y otras.

** Recuérdese lo dicho anteriormente para la polifonía precedente de la escuela de Notre Dame de París, en el Monasterio de las Huelgas, en los siglos XIII-XIV, y en otros códices.

ros", colecciones poéticas y musicales de inestimable valor y que, como los códices de los siglos anteriores, recogen el arte más estimado en la época y aun todos aquellos conocimientos adquiridos tradicionalmente, unas veces por vía oral, otras por manuscritos de procedencia extranjera, que permitían su copia por escrito.* La más rica colección de música comprendida entre fines del siglo xv y el xvi, tanto de autores españoles, en su mayoría, como de extranjeros, música de carácter social, profano, toda ella polifónica (eminentemene vocal, pero sin duda con instrumentos, en algunas ocasiones) es el Cancionero que se conserva en la Biblioteca del Palacio Real de Madrid, y que, descubierto por D. Gregorio Cruzada Villaamil en 1870, fué transcrito por D. Francisco Asenjo Barbieri y publicado por la Academia de Bellas Artes de Madrid en 1890. El manuscrito, incompleto, ofrece hoy 460 canciones y ha sido de utilidad fecundísima para conocer tanto la poesía como la música de ese momento floreciente de la vida española. "Mirado en conjunto, dice Barbieri en el prólogo de su edición, este Cancionero presenta todos los elementos necesarios para fundar en ellos el estudio de las costumbres cortesanas y populares de los siglos xv y xvi, relativas a la poesía lírica y la música; y digo cortesanas y populares, aunque en rigor no cabe tal distinción sino en cuanto a la forma musical, pues por lo general, todas las clases sociales se confundían en un mismo sentimiento, cantando ya la canción seria, cortesana o ya el romance, el villancico o el cantarcillo populares, si bien de estos últimos el pueblo cantaba la melodía escueta o simplemente acompañada con la guitarra y la aristocracia armonizaba la melodía a tres o más voces o la acompañaba con el arpa u otro instrumento cortesano".** Salvo matices de lenguaje técnico, lo dicho por Barbieri nos deja ver el contenido y destino señorial de ese Cancionero que volveremos a encontrar más adelante, así como otros documentos semejantes que nos muestran el auge del arte de la Polifonía sagrada y profana en

* Cancionero de Juan Alfonso de Baena, compilado hacia 1445.
id. de Herberay des Essarts (lírica popular, siglo xv).
id. de Stuñiga, 1458.
id. de Londres, 1471.
id. de Fray Iñigo de Mendoza, 1480.
id. de Juan del Encina, 1496.
id. (poético y musical) de los siglos xv y xvi o de Palacio, transcrito y editado por D. Francisco Asenjo Barbieri (1890).
Cancionero de la Biblioteca Colombina ("Cantinelas Vulgares") (misma época).
id. de Upsala (s. xvi) (Ed. por el "Colegio de México", México, 1942).

** Algunos villancicos, como los núms. 263 y 279, parecen, aparentemente, escritos para una voz sola, pero se trata a mi entender de canciones "en redondo", a dos voces. *(Vid.* mi artículo anteriormente mencionado, inserto en la *Revista de Filosofía y Letras,* núm. 8. México, oct. 1942.)

España, desde sus comienzos hasta su apogeo, en el siglo XVI, y ulterior decadencia.

De los maestros de la primera época polifónica, Dufay parece haber gozado de la máxima reputación entre sus coetáneos. De la segunda, es Josquin Des Prés, sin duda, el que la alcanza en España tanto como en los demás países. Por su facilidad, por la claridad de su línea melódica, por la amplitud de su técnica frente al estilo minucioso de Dufay y Binchois, por su expresión suave y profunda, Des Prés ha sido comparado, sin gran exactitud, con Rafael o Miguel Angel, los cuales eran más jóvenes que él en un cuarto de siglo, es decir, casi de una generación posterior. Quizá es más propio compararlo con un Ghirlandaio o un Pinturrichio, que le eran estrictamente contemporáneos y en quienes se encuentra toda esa sabrosa aspereza, ese agridulce de la primera etapa del Renacimiento; de la misma manera que el goticismo de Machaut podría ser aproximado a un Duccio o con el arte aún "primitivo", pero ya tan pleno, de Giotto, y así como Dufay podría ser puesto en paralelo sin violencia con el arte de un Massaccio o acaso con el fray Angélico de los frescos florentinos.

Esto nos lleva a considerar escuetamente las fechas que, para determinados autores, encierran dentro de sí el Renacimiento. Mientras que algunos historiadores de las artes plásticas consideran ya presente el espíritu de dicha época en la escultura de Pisa, en la segunda mitad del siglo XIII (1250-1300) y estudian un Renacimiento temprano en Toscana a lo largo del *trecento* (1300-1399) continuándolo en Florencia y en Flandes durante todo el siglo XV, en Roma durante el XVI, en Venecia entrado el XVII (1550-1650) y en España, Alemania y Holanda aun más allá del XVII, hay otros escritores, Jules Combarieu, por ejemplo, para quien este período admirable de la historia del espíritu humano solamente dejaría sentir su influjo en la música de mediados del siglo XVI, mientras cree que en las artes del dibujo se puede considerar al Renacimiento comprendido entre los primeros años del *quatrocento,* del siglo XV, hasta principios del siglo XVII. Lo que Combarieu prolonga en cuanto a las artes plásticas, le falta para comenzar el Renacimiento musical. Al centro del siglo XVI pertenecen el primer libro de Misas de Palestrina, dedicado a Julio II, que data de 1554, y el primero de los libros de Madrigales de Orlando Lasso, que es del año siguiente. Este momento, en el cual alcanza su plenitud el arte de la Polifonía, anuncia justamente su decadencia, próxima a llegar. Con Miguel Angel —que muere diez años después de haber dedicado Palestrina su libro de Misas al Papa a quien el gran escultor florentino construía el más admirable monumento funerario que hubieran podido ver los tiempos (y del que sólo llegó a terminar estatuas sueltas)—, el movimiento renacentista asume ya los caracteres del llamado "período barroco". Los pintores más eminentes del Renacimiento

habían muerto antes de que el arte de Palestrina y Lasso alcanzara su esplendor. Mantegna, que era todavía un "gótico", como Machaut, muere más de un siglo después que él, treinta años después que Dufay, al comenzar el siglo XVI (1506). Boticelli, en quien mejor se encarna el arte del Renacimiento en sus primeros albores y cuyas deliciosas pinturas tienen el encanto de las "chansons" para voz e instrumentos, de las viejas "ballades", muere en 1510. Perugino, que tiene la suavidad de un Dufay, y Rafael, que lo hereda y madura, mueren en el primer cuarto del siglo. Rafael, cumbre de la perfección plástica del Renacimiento es, frente a los pintores que le siguen en otras partes de Italia, como un Josquin Des Prés ante la madurez rebosante de un Palestrina; madurez ya cálida de tonos de Andrea del Sarto, que muere en 1530 y del Corregio, ya decadente en inflexiones extremadamente dulces, y que desaparece en 1534. En la escultura, Donatello, Lucca della Robbia y Ghiberti han hecho su maravilloso trabajo en la primera mitad del XV. En la poesía y el humanismo, Poliziano, Pico de la Mirandola, Marsilio Ficino, que se sentaban con León Bautista Alberti, Cristoforo Landino, Luigi Pulci y Miguel Angel en torno de la mesa de Lorenzo el Magnífico, habían desparramado sus inagotables inspiraciones antes de la muerte del más admirable de los Médicis, el año preciso del descubrimiento de América: 1492. Otro Médicis, el Papa León X, verá saqueada Roma por los lansquenetes de Carlos, emperador de Alemania y Rey de España. El Renacimiento toca a su fin. Italia conocerá una nueva época con la dominación española, que aprovecha el impulso de aquel movimiento, pero que lo transforma en frutos de decadencia. Si el nombre de "Renacimiento" se aplica fuera de Italia a determinados estilos artísticos o decorativos, es fuera, asimismo, de su espíritu, del cual solamente Francia recogió algunos destellos.[11]

NOTAS

[1] PRUNIERES: *Op. cit.*, p. 135.

[2] Sobre la simultaneidad de los textos en la polifonía, se encuentran graciosos ejemplos en J. A. SYMONDS: *Renaissance in Italy*, ed. Nueva York, vol. II, pp. 873-74.

[3] *Vid.* mi proposición acerca de considerar unos siglos como cortos y otros como largos: el XV, comienza en las últimas décadas del XIV, el XIII se prolonga algún tiempo en el XIV. *(Música y Sociedad en el Siglo XX*, cap. I, México, 1939.)

[4] *Vid.* más adelante, cap. IV.

[5] Aún persistente en España en los siglos XVI y XVII con Comes (1568-1643) *(vid.* PEDRELL: *Organografía*, p. 132) en sus dos misas a 17 y 15 voces. El arpa aún se usaba en las capillas españolas de tiempos de NASARRE *(Fragmentos Músicos*, 1683) *(ídem*, p. 133), así como todos los demás instrumentos, tañidos por cantorcicos de la Real

Capilla, entre 1601 y 1652 (*ídem*, p. 135), pero no ya, sin embargo, en el sentido de *sustitución* de una voz polifónica.

[6] Sobre la expresividad de Josquin y su significación, *vid.* más adelante al hablar de MADRIGAL. *Vid.* también Romain ROLLAND: *Op. cit.*, p. 25.

[7] Citado por MITJANA: *Op. cit.*, p. 1947.

[8] H. ANGLÉS (en WOLF: *Op. cit.*, p. 356).

[9] Juan del Encina, en efecto, fué una de las figuras castellanas mejor representativas de los primeros efectos del movimiento humanista italiano en España y en quien perduraban huellas aún calientes del teatro religioso-popular medieval. Nacido en Salamanca al mediar el año 1468, su verdadero nombre era Juan de Fermoselle, hijo de un humilde artesano de aquella capital de las artes y de las letras en la Castilla medieval. Varios hermanos suyos fueron músicos, empleados en distintos cargos en la catedral de Salamanca, y uno de ellos, su hermano mayor, Diego de Fermoselle, su probable maestro, figura en el Cancionero de polifonistas profanos de los siglos XV y XVI, editado por Barbieri, sin que éste supiese que se trataba de un hermano de Encina. No lo sabía tampoco Mitjana, ni siquiera que Pedro de Hermosilla, procurador de Encina en su arcedianato de la Catedral de Málaga, fuera otro de sus hermanos, que transformó su apellido, lindero a la marca de Portugal, por el bien castellano de Hermosilla; pero se ignora a la hora actual por qué razón Juan de Fermoselle (que figuró con este nombre en sus primeros empleos catedralicios) siguió a otro de sus hermanos, ni músico ni poeta, al cambiar su nombre por el de Encina, hecho que ciertas interpretaciones consideran como un homenaje a Virgilio en su árbol favorito, lo cual habría sido muy lindo en el caso de un poeta, como lo era Juan, y verdaderamente conmovedor en el de su hermano Francisco, un oficial modesto, bordador (o "bohordador", confeccionador de "bohordos") de oficio. Quizá, se dice más fundadamente, el cambio de apellido (frecuente en aquella época) pudo haberse hecho porque esos hermanos nacieran o se hubieran criado en un pueblecillo próximo a Salamanca que lleva aquel nombre, aunque Juan especifique claramente en uno de sus autos el punto y fecha de su nacimiento, fechas discutidas, puestas en duda hasta hace poco y aclaradas terminantemente a la luz documental desde hace veinte años por R. Espinosa Maeso, cuyas investigaciones sobre Encina y su paisano, rival y colaborador en la formación de nuestro primer Teatro, Lucas Fernández, son fehacientes. Aunque no se pueda hacer hincapié en las famosas coplas del *Ropero de Córdoba* (Antón de Montoro), en las que se dice que Juan del Encina era un hijo natural de cierto Pedro Torrellas, caballero poeta de la corte de Aragón, cabe apuntar el dato (por más que el tal *ropero* fuese un deslenguado) por lo que pudiera haber influído en la determinación de Juan, y acaso de Francisco (aunque hay otro hermano, procurador, entre ambos, Antonio de Fermoselle, que no cambió el nombre). Es de recordar que, posteriormente a Juan, hubo un Francisco Fermoselle de la Encina, nombrado prior de la catedral de León en 1531, al año siguiente de morir aquél en esa ciudad y en ese cargo.

Juan del Encina, que estuvo, como Diego, al servicio de la música litúrgica de la catedral salmantina en su primera juventud, fué un caso de precocidad literaria y musical. Las obras que escribe para ser representadas en casa de don Fadrique de Toledo, segundo duque de Alba (y abuelo del general de Carlos V y de Felipe II), lo están entre los catorce y los veinticinco años de su edad, precocidad que le valió la protección de uno de los tres don Gutierre de Toledo conocidos, no el hermano del *conde* de Alba, como supone Mitjana, sino del que fué maestrescuela de la Universidad, hermano de don Fadrique; primos hermanos del rey don Fernando el Católico, ante cuyo hijo malogrado,

el príncipe don Juan, muy músico, representó Encina alguna de sus composiciones, entre ellas, probablemente, el *Triunfo del Amor*, donde se menciona en abundante relación los instrumentos musicales más importantes de la época. Sobre Juan del Encina y Lucas Fernández, *vid.* C. DÍAZ-JIMÉNEZ Y MOLLEDA: *Juan del Encina en León*, Madrid, 1909. R. ESPINOSA MAESO: "Nuevos datos sobre J. del E.", en *Boletín de la Real Academia Española*, 1921, pp. 640 *ss.* *Id.*: "Ensayo biográfico del maestro Lucas Fernández", en *B. de la R. A E.*, 1923, pp. 386 *ss.*

[10] Publicados por Pedrell: *Organografía antigua española.*

[11] Discos gramofónicos relativos a este capítulo:

OCKEGHEM: Chanson "Ma maîtresse", *Anthologie Sonore*, nº 1. Cara A. Para voz de tenor, viola y trombón, en lengua francesa:

Ma maîtresse et ma plus gran amye
De monde siz la mortelle e ennemye.

Ockeghem, nacido entre 1420 y 1430 en la parte oriental de Flandes, fué maestro de capilla del rey Carlos VII de Francia. La melodía de esta canción no es una simple monodía a la cual se añade una o dos voces más en contrapunto, sino que es una melodía que forma parte integrante del complejo polifónico.

Incarnatus, de Josquin DES PRÉS, R. 1019. Se ha comparado a Josquin con Leonardo. El músico era más viejo que el pintor, pero en la Polifonía del Renacimiento se observa lo contrario de lo que muchas veces se ha dicho acerca de que la música sigue a la pintura, lo cual aquí no es cierto, como tampoco en el Romanticismo. Josquin nació en el año central del siglo xv en la zona limítrofe entre el norte de Francia y los Países Bajos. Estuvo en Roma, en la capilla papal, y en la corte del duque Hércules de Ferrara, la ciudad del Tasso. Allí encontró los acentos que colorean de humanidad y sentimiento a su música, tanto la profana como la religiosa. Después, Josquin estuvo también en la corte francesa, como Vinci, Andrea del Sarto y Benvenuto Cellini. En el *Incarnatus*, que pertenece al Credo de una de sus misas, el sentido constructivo se manifiesta por la sólida base armónica de sus acordes.

"Canciones" de OBRECHT y Pierre DE LA RUE, *Anthologie Sonore*, nº 27. Cara B. Ambos trozos instrumentales proceden de la "chanson" polifónica, suprimidas las palabras que están sustituídas por instrumentos en una busca de la homogeneidad sonora. Pierre de la Rue, nacido en la parte francesa de la región que formaba el ducado de Borgoña, fué un músico favorito de esta corte. Obrecht pertenecía a la parte flamenca y escribía en este idioma mientras que De la Rue escribía en francés. Los textos de ambas canciones son conocidos, pero no sirven en ambos casos más que para titular cada trozo. Esta costumbre continuará por largo tiempo en los fragmentos de música instrumental, lo mismo cuando están basados en la música de canciones como cuando se trata de música de danza que procede, a su vez, de la vocal, dando así título a algunas de esas danzas.

Canción de Josquin DES PRÉS, VRM 212. Esta canción de Josquin es una muestra del arte de la "chanson" polifónica franco-flamenca en su momento más notable. Su texto es una baladilla:

Baises-moy, ma doulce amye
Par amours je vous empriel
—Non feray, et pour quoi,

que se acerca a la canción dialogada de los trovadores y continúa en nuestros cancioneros. La polifonía alcanza en este instante una soltura admirable, que en nada coacciona al sentido de la letra: así esta canción tan linda de giros es un canon a tres voces.

Adorámoste, Señor, de F. de la TORRE, disco Lumen, 32.020. Francisco de la Torre, y no Fernando, como dice el disco, es un músico incluído en el *Cancionero de Palacio* y pertenece, por lo tanto, a los últimos años del siglo XV o principios del XVI. El trozo es una glosa al texto sagrado del Gloria, pero en lengua vulgar y en forma de villancico: cuarteta aconsonantada con estribillo. Está arreglado por los ejecutantes: la primera parte, cantada a plena voz, está acompañada por tres trombones. La segunda, en una escritura contrapuntística muy apretada, estuvo acaso dedicada a los instrumentos, pues que no lleva letra en el texto. Los ejecutantes han preferido cantarla a boca cerrada, que es un procedimiento probablemente no conocido, que se sepa, en la época de Francisco de la Torre.

"Himno a la Virgen", de BRASSART, *Anthologie Sonore,* nº 27. En estilo borgoñón, escrito entre 1420 y 1440, de una polifonía más seca que en Dufay y Binchois, como corresponde al estilo de la arquitectura de aquella tierra.

Antifona-motete, de DUFAY: "Alma redemptoris Mater", *Anthologie Sonore,* nº 35. Aparece en este trozo la influencia italiana que adquiere en Josquin términos de gran expresividad y sentido lírico.

CAPITULO III

El "Renacimiento", vocablo romántico. Su ilusión por la Antigüedad. Sus principios liberales. El espíritu italiano irradia hacia el norte. Libertad de expresión en el arte. Realismo y sensualidad. El Renacimiento en los países del Norte. La Reforma. Sus caracteres. Popular y conservadora. La Música y las artes plásticas coetáneas en Italia, Alemania, los Países Bajos y España. Dinamismo del Renacimiento italiano y quietismo de la Reforma. La Música de la Iglesia reformada. El "coral" popular y la polifonía artística. La canción alemana. Heinrich Isaac. Ludwig Senfl. Los "Cancioneros espirituales" luteranos. Calvino. La música para los Salmos de Marot y de Bèze. El "Salterio Hugonote" de Goudimel. Los salmos de Claude Lejeune.

CONVIENE RECORDAR, SIEMPRE que del Renacimiento se trate, que más que un movimiento revolucionario, más que un hecho concreto debido a la iniciativa de algunos hombres y radicado en determinado lugar geográfico, fué, por lo contrario, un movimiento del espíritu humano gestado durante largo tiempo en aquellos países de la Europa occidental donde más se había desarrollado la cultura —que es una cultura del espíritu— y se había producido mayor conocimiento de otras costumbres y otros pueblos a causa, en buena parte, del contacto establecido por el comercio.* La viveza y brillantez de las obras de arte y de la literatura del norte de Italia han conducido a localizar principalmente el Renacimiento en esa zona, de preferencia en Toscana: el descubrimiento de la escultura griega, por una parte; el auge de los estudios de la lengua y literatura helénica, por otra, daban al esplendor del arte y de las letras florentinas la apariencia de que "renacía" el espíritu clásico, el mundo antiguo. Ellos mismos lo creían así, y voluntariamente se daban a sí mismos y a sus ideales el título de "antiguos". Ser "antiguos" era una aspiración que quería decir "ser antiguos a la moda moderna", como iba a ocurrir, tras del "humanismo" de la tertulia de los Médicis, con los operistas de la casa del conde dei Bardi, con los poetas de la Pléyade en Francia y más tarde, en el siglo XVIII, en Francia y en España; esta vez como un "neo-clasicismo", inmediatamente seguido por el movimiento "romántico", que comenzó, asimismo, bajo un

* *Vid.* CLIVE DAY: *A History of Commerce* (Londres, 1907); Henri PIRENNE: *Historia Económica y Social de la Edad Media* (México, 1939).

postulado análogo al de los hombres renacentistas: la Antigüedad y la libertad del espíritu.

Con este aspecto apareció el movimiento literario, erudito, pictórico y escultórico italiano a los hombres románticos, que, en efecto, acuñaron en 1830 el vocablo *Renacimiento* y lo aplicaron al caso. Mas, en rigor, el Renacimiento toscano no fué sino una etapa, la más sensible, seguramente la más bella, de todo un movimiento general en los países que, como se dice, estaban más abiertos a la cultura intelectual y política. Alegría, por una parte, inspiración en las bellezas naturales, exaltación del amor, justamente como en los trovadores largo tiempo antes, pero con una frescura de sensaciones, una viveza expresiva, una facilidad de invención en las formas y en su contenido que separaba considerablemente esta nueva época de aquella en la que la Edad Media se transformaba, pero con la que no había perdido contacto. El Renacimiento, pues, nace donde la cultura del espíritu y de las maneras, de la vida interior y de la vida social, habían alcanzado mayor expansión: Italia, Flandes. Como queda dicho: libertad política, libertad de conciencia. Estos aspectos van a traer a Europa conmociones profundas que alterarán los cimientos de los Estados y, sobre todo, los cimientos de lo que parecía, desde muchos siglos atrás, la base inquebrantable de la civilización europea: la organización de la Iglesia. El principio de libertad que, en varios aspectos, da vida el Renacimiento, en otros órdenes hace nacer la Reforma. Aquél, sin programa, sin método, sin teoría, porque no era en rigor un movimiento conducido, sino espontáneo, intuitivo. Esta otra, al revés, fruto de un deseo consciente, de un sistema organizado de ideas y llevado adelante por medios políticos.[1]

En sus primeros albores, apenas nacen las obras de arte que hacen comprender que el viejo espíritu medieval no las inspira ya para nada (en Italia, sobre todo o en Flandes, donde tal inspiración es ahora muy débil), el auge de las artes plásticas se alcanza siguiendo una trayectoria norte-sur, o bien oeste-este, si se quiere: la polifonía llegaba a Italia desde Borgoña y el área franco-flamenca; la poesía trovadoresca, desde Provenza y Cataluña. Ahora, el movimiento trueca su dirección. Los que antes llevaban su influencia serán los influídos. El espíritu de Italia va a brillar sobre Flandes y sobre Alemania. Desde Van Eyck a Alberto Durero en una etapa, a Holbein, a Rubens y Van Dyck más tarde, Italia va a conducir el sentido de la pintura: así parece que haya sido un centro de irradiación, y que este centro haya sido llamado el Renacimiento.

La libertad en el arte tiene un sentido ejemplar: el de la expresión. Libertad en el arte quiere decir libertad de expresión. Según el temperamento, tan profundamente distinto en los artistas del norte y en los del sur, esa libertad y esa expresión tomarán caracteres diferentes. En ambos es un

deseo de verdad, de análisis de lo natural; pero en unos se llama "realismo" lo que en otros es "sensualidad". El siglo xv flamenco es analítico, constructivo, realista por ser verídico, de tal manera que con frecuencia se hace indiferente a la fealdad del objeto si esta fealdad reproduce con fidelidad lo real. El siglo xv toscano es el canto a la belleza sensual, a la luz clara que descubre la perspectiva, a las vastas composiciones al aire libre, al esplendor del desnudo. Los italianos creían helenizarse así; los germanos sabían que con su realismo se "germanizaban". El Renacimiento crea un tipo de sensibilidad que difunde por Europa. Lo que equivale al Renacimiento en Holanda, Francia y Alemania en el terreno de las ideas, la *Reforma*, es un movimiento "nacional"; en Alemania sobre todo es un movimiento que intenta no ya reformar, sino "restaurar" las viejas costumbres, la vieja tradición. Es un movimiento conservador, retrógrado. Ambos modos de entender, de sentir la vida, tenían que chocar violentamente. El uno era ambicioso, brillante, expansivo, aristocrático. El otro era pacato, puntilloso, estrecho de horizonte, demótico. Aunque sus orígenes estén en los afanes "liberales" del Renacimiento, la Reforma fué esencialmente un movimiento de la conciencia teutónica. Mejor que detenerse a examinarlo, el Sur le opondría una barrera vehemente. A la Reforma, España, imperial y extranjerizada, opondría una Contrarreforma. Si las consecuencias políticas fueron inmensas, no lo fueron menos las artísticas.

El florecimiento de la pintura italiana del *cuatrocientos* coincide con el de la flamenca: a los Gózzoli, Lippi, Ghirlandaio y Botticelli, que son los pintores de la época cuya cabeza visible son los Médicis, corresponden los Van Eyck, Van der Weyden, Robert Campion (el llamado maestro de Flemalle), Van der Goes, Gerardo David. Giotto es a Machaut lo que Fray Angélico o Massaccio son a Dufay. Una segunda etapa en la que el Renacimiento aparece ya en la plenitud de su madurez con Miguel Angel y Rafael, va de par con los artistas germánicos de la primera mitad del xvi: Durero, Cranach, Grunewald, Altdorfer, tan realistas en su desfiguración del desnudo y en la minuciosidad de sus paisajes. Lo que Miguel Angel es a Julio II y Rafael a León X, lo es Durero a Lutero, Holbein a Erasmo, en seguida Rubens a Descartes. El gran arte de la tercera etapa flamenca con los pintores de la segunda mitad del xvi, Rubens, Van Dyck, Franz Hals, Rembrandt y el de la gran pintura veneciana, Tintoretto, Veronés y Tiziano, se empareja con el clímax del arte polifónico, bien sean los últimos grandes flamencos: Gombert, Felipe de Monte, Orlando Lasso; bien sean italianos: Palestrina, los Gabrieli, Monteverde. En España, Velázquez, Ribera y Zurbarán, vienen a equivaler a Morales, Guerrero y Victoria.

Bien que tuviese en su formulación un problema teológico, y aunque estuviese conducida por teólogos, la Reforma era, en su raíz más profunda,

un movimiento popular: popular religioso, por una parte; popular en su sentimiento nacional, germánico, antirromano; popular en su sentido antiletrado y antiaristocrático frente a la aristocracia de las letras y de las artes —ya que no por la sangre, por el sentido del mando— que tenía el Renacimiento florentino, pese a la extracción llana de sus gentes más destacadas en uno o en otro de sus aspectos, y aun cuando el pueblo, de quien necesitaban para sus empresas comerciales y hacia el que les inclinaba su sangre rústica, interviniese apasionadamente en la vida ciudadana florentina: mas, en este caso, se trataba de un movimiento aristocratizante de la masa popular, un movimiento de abajo arriba a consecuencia de la vitalidad ascendente de la vida social y del impulso de intelectualidad elevada que la dirigía.[2]

En la Reforma, en Alemania especialmente, el movimiento popular no tenía ese impulso hacia arriba ni estaba dirigido por mentalidades de tan finos perfiles. El pueblo alemán, que quería ver restauradas sus tradiciones rèligiosas contra la presión de una Iglesia cuyos vicios reprobaba, en contraste con sus lentas y pacíficas costumbres, y con sus gustos gruesos, pero de añeja respetabilidad, quería sobre todo resolver cómodamente el gran negocio de la salvación eterna sin verse atormentado por escrúpulos sutiles de interpretación teológica. La complicada ciencia eclesiástica es excesiva cuando existen los Evangelios, y entre éstos, el de San Pablo, que basta con ser leído sin mayores exégesis. ¿Para qué Papas relajados, perversos, llenos de todos los vicios de la carne, del lujo, de la ambición de poderío? Un buen fraile alemán, en guerra contra el Papado, lleno de buen sentido, de ideas cortas y largo de tejidos adiposos, que decía cosas tan al alcance de todas las inteligencias, tan tranquilizadoras, además, sería el ideal para unas conciencias que gustan de verse dirigidas sin imposiciones, aunque con la ilusión de ser libres... cuando les entre la apetencia de ello. Un movimiento, liberal en sus directores, que iba a ser seguido por una pasividad sin coerciones, tenía que obtener un éxito inmediato si no se veía impedido por la fuerza. Era un movimiento nacido en la idiosincrasia de un pueblo; por lo tanto, a su medida.

Donde se echa de ver mejor y más pronto el tono popular, modesto y llano de la Reforma, fué, puede comprenderse, en su música, que es el índice más agudo de la sensibilidad y de la cultura, de un pueblo tanto como de un individuo. La minuciosidad propia de los pintores germánicos y flamencos, su objetividad míope, se traducía en la música coetánea por su inclinación hacia la marquetería combinatoria del estilo contrapuntístico, hacia la prolijidad de una técnica que, de la majestuosidad del primer gótico, caía en el amaneramiento excesivo y en la fragilidad atormentada del flamboyante.[3] La Polifonía sólo alcanzó un esplendor de magnitud y de gran aliento en las épocas posteriores del Renacimiento italiano, bien con los compo-

sitores flamencos que producían en Italia, bien con los mismos italianos y finalmente con los españoles. Este arte era demasiado lujoso, ostentoso, aparatoso para la austeridad en lo externo y para la simplicidad en lo interno que propugnaban los directores de la Iglesia reformada: Calvino o Lutero. Un doble sentimiento de la tradición, religiosa y popular, inspiraría a Lutero su reforma de la Música en el templo protestante, y aun Calvino —que hubiera querido proscribirla, pero que no lo hizo por comprender su poder sobre las almas tanto como porque los textos sagrados la admitían y recomendaban— la aceptó en su Iglesia: era menester devolver al pueblo su función cantante, que la Iglesia romana había hecho oficio de profesionales asalariados, tras de haberla vinculado a la clase eclesiástica en la época de la Monodía; devolución que sólo se verificó a medias, porque el sentido musical, en constante progreso, no podía renunciar a una técnica vocal de la polifonía que precisaba de cantantes especializados, sobre todo en los casos difíciles; pero el pueblo conservaba siempre su participación en el "coral". Lutero encontró en la conciencia popular un rico acervo de melodías muy antiguas, no importa de qué procedencia, mas ya asimiladas por el pueblo, que las repetía de memoria; Calvino, en la práctica de los salmos y otros cánticos, asimismo practicados inmemorialmente. La sabia combinatoria de la polifonía flamenca iba a ser sustituída, en un principio, por una técnica mucho más elemental: el viejo sistema del motete monorrítmico e isosilábico, donde todas las voces cantan una misma letra y con una sola nota por sílaba, en acordes verticales de gran simplicidad estructural. El "coral protestante" aparecía juntamente en los "salmos" con música de reciente invención, más o menos basada en la monodía tradicional no demasiado olorosa al incienso de la Iglesia romana.[4]

Mientras que baladas, canciones y rondeles en Italia y en el norte de Francia, para una o dos voces, juntamente con instrumentos, mantenían la categoría de arte aristocrático que había distinguido a sus congéneres trovadorescos, la consecuencia alemana de los Minnesinger fué, como se dijo, el arte burgués, el ilustre artesanado de los Meistersinger. Esta inclinación popular no haría sino acentuarse, reduciendo a un mínimo su maestría en el tratamiento técnico, cuando llegaron a países germánicos maestros que en Italia habían refinado su gusto, como Heinrich Isaac, "Arrigo Tedesco" (1450-1527), pero en quienes su sangre germano-flamenca vuelve por sus fueros al pisar tierras de habla tudesca. De Isaac, que en la corte de los Médicis supo adaptarse a los modos altamente cultivados de aquel núcleo selecto, había sabido escuchar la voz del pueblo toscano en sus cancioncillas, que tanta influencia ejercieron en las formas menores del arte. Al llegar a la corte de Maximiliano, en Innsbruck, a fines del siglo xv, Isaac lleva consigo, a la vez, refinamiento artístico y sentimiento popular: su influencia sobre el arte

de la canción alemana había de ser decisiva, y alguna de sus canciones episódicas, levemente variadas en su letra, pasarán al repertorio del coral luterano.[5] Ludwig Senfl (1490-1555), admirado por Lutero, codifica esa influencia, interviene decisivamente en la estructura del coral protestante y aun los motetes latinos van a pasar a su repertorio: claridad, sencillez y efectividad, que eran deseables tanto para los directores de la Reforma como para la apetencia musical de sus fieles. Si se acentúan tales características, la canción a varias voces se convertirá en el coral cantado en el templo; si se practica el arte polifónico, aun dentro de esas normas, pero sin olvidar su rica procedencia italiana, seguirá el curso de la canción polifónica alemana, que conducirá, con Heinrich Schütz y Heinrich Albert, al nuevo tipo de canción declamada, a la nueva monodía dramática acompañada, puesta en boga por los florentinos de fines del siglo XVI y comienzos del XVII.

El canto gregoriano, los himnos ambrosianos, los prosas de los últimos tiempos medievales, la herencia de los "meister", canciones religioso-profanas y de peregrinación, las canciones que el pueblo alemán practicaba tradicionalmente en su lengua vulgar, sin cuidarse de su origen, constituyen las fuentes más antiguas del coral protestante. Una primera compilación mandada hacer por Lutero a Johannes Walther, el músico de la partida, aparece en 1524 con el título de *Cancionero espiritual de Wittemberg*. La técnica, muy simple, con el canto popular tratado en "cantus firmus", en sencilla escritura en imitaciones, deriva del motete; pero todavía es demasiado difícil para el coro de fieles y debe ser encargada a cantores especialistas, que ayudaban a aquéllos en unas prácticas reducidas en el templo casi exclusivamente a ese ejercicio del canto. Esto entrañaba un peligro, que en efecto terminó por poder más que la idea de Lutero: el desdoblamiento de la función musical en el piadoso canto del coral y en el arte de creciente prestancia, vocal e instrumental, que en constante evolución y desarrollo va a parar hasta Bach, pero que, como consecuencia de su manera de desarrollarse dentro de la Iglesia protestante, va acentuando caracteres propios, no ya dependientes de la influencia extranjera, sino en una afirmación progresiva de los caracteres nacionales.

Por su parte, la Iglesia reformada tomaba en Francia un color especial, distinto de la alemana, a consecuencia de las ideas de Calvino sobre la Música. Calvino, que había suprimido el órgano en sus templos, conforme había suprimido toda apariencia exterior del culto, cedió en su austeridad en lo referente al ejercicio del canto, pero si lo permitió fué con la condición de que se verificase sobre los textos de los Salmos, a imitación de los más antiguos tiempos del Cristianismo. Solamente precisaba cantarlos en lengua vulgar, ya que si el latín era la lengua de la Iglesia romana, el alemán lo

sería de la Iglesia reformada alemana y el francés en la Iglesia reformada francesa. Un poeta más galante que religioso, Clement Marot, había parafraseado, mejor que traducido, los Salmos, que se cantaban con melodías populares. Varios compositores, entre ellos Pierre Certon, Clement Jannequin, y, sobre todo, Claude Goudimel, que pagó con su vida sus creencias hugonotes en la noche famosa de la Saint-Barthélemy (en Lyon, el 28 de agosto de 1572), otros muchos más entre los que destaca Claude Lejeune (1528-1602) en su escritura, se propusieron demostrar su fe y su arte en composición de músicas en forma de coral para los salmos franceses de Marot y de Teodoro de Bèze: lo que el Cancionero de Wittemberg es a la Iglesia luterana, lo es a la calvinista el *Salterio hugonote* de Goudimel, impreso en 1565, mientras que Lejeune, que muere al comenzar el siglo XVII, pasa por ser el "fénix" de la música polifónica, el último gran polifonista.[6] La gran época polifónica no es, sin embargo, con él con quien termina, sino con Tomás Luis de Victoria, en España: veamos cuáles fueron sus mayores días de gloria.[7]

NOTAS

[1] "Allí donde el movimiento de la inteligencia es un vivo placer, la libertad será en seguida una necesidad y pasa pronto desde el pensamiento público al Estado." GUIZOT: ***Historia de la Civilización en Europa,*** Madrid, 1935, p. 281.

"La Reforma ha sido un movimiento brioso de libertad del espíritu humano, un deseo nuevo de pensar, de juzgar libremente, por propia cuenta, con sus únicas fuerzas, los hechos y las ideas que Europa recibía o estaba obligada a recibir de manos de la autoridad. Fué una gran tentativa de emancipación del pensamiento humano y, para llamar las cosas por su nombre, una insurrección del espíritu humano contra el poder absoluto en el orden espiritual." *Ibid.*, p. 265.

"El trabajo del espíritu humano, tanto en la esfera religiosa como en la filosófica, se había acumulado desde el siglo XI al XVI; era llegado el momento en que tenía que producir un resultado. Además, todos los medios de instrucción, creados o favorecidos en el propio seno de la Iglesia, daban sus frutos. Se habían instituído escuelas; de esas escuelas habían salido hombres que sabían algo; su número había ido creciendo día por día. Estos hombres querían pensar, en fin, por sí mismos, por su cuenta, porque se sentían más fuertes que lo habían sido nunca. En fin, había ocurrido ese rejuvenecimiento del espíritu humano por la restauración de la antigüedad" (en el Renacimiento). *Ibid.*, p. 266.

"Los humanistas, acostumbrados a estudiar directamente los textos de los autores clásicos, aplicaron este método a los textos hebreos y griegos de las Santas Escrituras y sacaron de ello una doctrina religiosa. En este sentido la Reforma nació del humanismo. Su doctrina fué formulada primeramente por helenistas, independientes del mundo de los teólogos, y comenzó, no en Italia, donde dominaba el espíritu del Renacimiento pagano, sino en los dos pueblos donde el sentimiento religioso era más fuerte, en los alemanes y los franceses.

"Los humanistas, eruditos y letrados, intentaron reformar la doctrina sin romper con la autoridad. Esta fué la actitud del más célebre, Erasmo, un holandés que había enseñado en Inglaterra, y del francés Lefebure d'Etaples, protegido por la hermana del rey. Su doctrina quedó confinada en un círculo restringido.

"La controversia teológica llevada a la masa del pueblo fué lo que provocó la crisis decisiva, al plantear la cuestión de la 'salvación' personal, que tocaba profundamente al pueblo entero... Para llegar a la organización de una iglesia opuesta a la de Roma, no bastaba tan sólo con un teólogo resuelto a desafiar al Papa: era menester un gobierno laico dispuesto a permitirle la constitución de una iglesia herética en su territorio y a defenderla contra los gobiernos fieles a Roma. Todos los reyes poderosos: en Inglaterra, en Francia, en España, no tenían ningún interés en sostener una revuelta; todos tomaron partido por la Iglesia establecida. Los rebeldes crearon su iglesia en un país que dependía nominalmente del Emperador, pero donde el poder real pertenecía a un gobierno local independiente: Lutero, en el territorio del príncipe de Sajonia; Zwingli, en Zurich, villa libre; Calvino, en Ginebra, villa aliada de los suizos... Lo que salvó a la Reforma y la permitió extenderse fué que los soberanos suficientemente fuertes para aplastarla, el Emperador y el Rey de Francia, estaban en guerra entre sí y en desacuerdo con el Papa durante cuarenta años (de 1521 a 1559)". Charles SEIGNOBOS: *Essai d'une histoire comparée des peuples de l'Europe,* París, 1938, pp. 226-27.

[2] *Vid.* mi libro *Música y Sociedad en el siglo XX,* pp. 161 *ss.*

[3] El "flamboyante" (o "flameante", "flamígero") apareció casi simultáneamente en todos los países de la Europa occidental y se le tomó con tanto entusiasmo que demoró por un siglo entero la aportación de los estilos clásicos de Italia. Su viveza era tan grande como la de sus vecinos meridionales, pero orientada en otro sentido. J. PIJOAN: *Op. cit.,* vol. II, p. 283.

[4] *Vid.* más adelante V parte, cap. IV.

[5] Por ejemplo, la de H. ISAAC: *Insbruck ich muss dich lassen,* convertida en *O welt ich muss dich lassen. Vid.* WOLF: *Op. cit.,* p. 117.

[6] Dos salmos de GOUDIMEL, sobre textos de MAROT, y dos de LEJEUNE, sobre textos de T. DE BÉZE, se encuentran en el disco nº 12 de *L'Anthologie Sonore,* y un coral protestante de 1544, en el disco R. 1020, de la colección *Dos mil años de Música.*

[7] Discos gramofónicos relativos a este capítulo:

Coral protestante, hacia 1544, disco R. 1020. Este coral pertenece a una nueva colección de cantos eclesiásticos de la Iglesia luterana, cuando el género que había aparecido en una primera colección en 1524 estaba ya completamente establecido. La melodía del coral se encomendaba al tenor y las demás voces estaban tratadas en sencilla polifonía al estilo del motete flamenco. En este momento el trabajo técnico de los compositores como Senfl, Stolzer y Arnoldo de Bruck, hacía difíciles los corales para ser cantados por todos los feligreses, que entonaban el canto principal mientras cantores profesionales cantaban el coral polifónico completo. Este coro de cantores estaba dirigido por un "precentor" llamado así como en las *scholae* romanas, o bien "cantor", título que se dió a J. S. Bach en la Iglesia de Santo Tomás de Leipzig. El coral impreso en este disco es de líneas severas y de una austera polifonía.

Música instrumental para una canción alemana, Polydor 10751. La canción alemana, como las franco-flamencas e italianas, se trataba en contrapunto, encomendado a instrumentos que acompañaban a una voz, o bien se tocaba sólo en instrumentos: este disco muestra una vieja canción alemana tratada polifónicamente por Erasmus Lapicida, músico cuyas canciones alemanas aparecen en una antología de 1539. Dicho músico, de origen

flamenco, era contemporáneo de Josquin Des Prés, y murió en 1519. El texto de la canción comienza "Zu Andernach am Rheine", pero en el disco aparece tocado por una flauta, que lleva el canto, y un trío de violas.

Canción de H. ISSAC, *A. S.* nº 1. El tipo de canción polifónica alemana derivada del arte franco-flamenco de la canción puede observarse en ésta, con texto alemán vulgar, de Heinrich Isaac, que comienza "Zwischen Berg": una canción que anuncia ya el "deutscher lied", quizá compuesta por Isaac en la época de su estancia en Insbruck como músico de la corte de Maximiliano y cuyo poema es asimismo muy típico de la poesía alemana, en la que el paisaje ejerce un atractivo y sugestión notorios. Así dice: "Entre la montaña y el profundo valle, el camino marcha libre y alegre." Es, en efecto, una melodía de gran desenvoltura, de un acento firme y decidido.

La voz está acompañada con instrumentos, que en este caso son una flauta, una viola y trombón.

Canción alemana, de FINCK, *A. S.* 51. El nombre de Heinrich Finck es el primero que merece señalarse en la historia de la música alemana. No se sabe en qué ciudad nació, aunque sí que nació a mediados del siglo xv, en 1445, y que se educó en Cracovia, desempeñando puestos musicales importantes en las cortes polacas de los reyes Juan I, Alejandro y Segismundo, época en la que se cultivaba mucho en Polonia la canción polifónica. Más tarde estuvo en las cortes principescas de Stuttgart, Salzburgo y por fin se retiró a un monasterio vienés, donde murió. Es un ejemplo curioso de arcaísmo en la canción y en su tratamiento, muy retrasado respecto de sus contemporáneos franco-flamencos como Ockeghem, Isaac y Josquin Des Prés.

Canción alemana, de SENFL, *A. S.* 51. Senfl era suizo, como él mismo lo repetía, pero era, mejor dicho, lo que hoy se llama un suizo-alemán, nacido quizá en Zurich, de familia alemana. Vivió toda su vida en Alemania y, aunque siguió siendo fiel a la religión católica, era muy admirado por Lutero, de quien se conserva una carta escrita a Senfl, que fué, en su momento, el músico más reputado de ese país. Había sido discípulo de Heinrich Isaac en Viena, a cuya capilla imperial perteneció como niño de coro. A la muerte de Isaac, Senfl pasó a la de la corte de Munich, donde murió en 1555. El estilo de las canciones de Senfl es el de sus predecesores flamencos: de las dos obras suyas que muestra el disco, la primera es un corto motete que sirve para compararlo con el estilo más realista de la canción siguiente: "Kling klang", cercana ya a los madrigales descriptivos de Jannequin, contemporáneo de Senfl.

Motete coral, de FINCK, R. 1020. Ejemplo de uno de los corales más tempranos del siglo XVI, en una polifonía ruda y severa, que producía la admiración de Lutero. Está a cinco voces sobre un canto fermo gregoriano.

Motete, de SCHUTZ, R. 1025. La música religiosa alemana había progresado considerablemente por el tratamiento del coral protestante, a través de un estilo netamente alemán. Con Schutz, que viene de Italia, el coral sufre modificaciones importantes, al lado de las cuales parecen secos y primitivos los de los calvinistas como Goudimel y Lejeune; sin embargo el carácter tan germánico de Schutz se echa de ver en seguida en su tratamiento de este Salmo, en el cual Schutz, que nació justamente un siglo antes de Bach y Haendel, dejó a un lado sus experiencias italianas para seguir con mayor fidelidad la tradición alemana.

Salmos, de Claude GOUDIMEL, sobre el texto de Clemente MAROT, Disco *A. S.* 12.

Salmos, de Claude LEJEUNE, sobre textos de Theodore de BÉZE, en la otra cara del mismo disco.

CAPITULO IV

La gran época de la Polifonía eclesiástica en el siglo xvi. Palestrina. Orlando de Lasso. Victoria. Apogeo de la Misa Polifónica como "gran forma" musical. El espíritu de la Contrarreforma. El Concilio de Trento. Su deseo por la simplificación técnica. Festa y Palestrina como modelos. La historia de Baini sobre la "Misa del Papa Marcelo". La revisión del Gradual Romano. Felipe II y D. Fernando de las Infantas. Anerio. La imprenta musical. Morales y Victoria. Palestrina y la escuela boloñesa de pintura. Ribera y Guerrero. El estilo "a capella". El estilo jesuítico. Venecia. Willaert, los Gabrieli. De Monte. Decadencia de la gran forma polifónica.

En el siglo xvi culmina el arte de la Polifonía en sus diferentes aspectos. Sobre todo la música sagrada alcanza una altura tan elevada con Willaert, Gombert (discípulo de Josquin), con Palestrina, Lasso y Victoria que, después de este gran maestro castellano, no le quedaba más camino que la decadencia. El ápice de la Polifonía religiosa se señala al mediar el siglo. Una primera generación es la de los músicos nacidos todavía en el siglo anterior como Willaert y Gombert (nacidos hacia 1490) que prolongan el arte del soberbio *cuatrocento* dentro del siguiente, un "siglo corto" cuyos últimos años ven nacer ya un arte completamente nuevo, opuesto exteriormente a la Polifonía: el arte de la monodía declamada, *in armonia favellando.*

La generación en donde grana el espíritu del siglo xvi es la que nace hacia su segundo tercio: Palestrina, que vió la luz por los años nefastos del saco de Roma[1] y Orlando Lasso (1532). Es una generación en la que se anticipan otras figuras menores que aquéllas, pero asimismo considerables: Felipe de Mons, o de Monte, en los Países Bajos (1521) y el primer Gabrieli, Antonio, en Venecia (1510). Los músicos que como Victoria nacen al mediar el siglo son los que llevan la gran Polifonía a sus últimas consecuencias: el músico de Avila nace alrededor de 1545; Giovanni Gabrieli en 1557; Sweelinck en 1562, Monteverde en 1567 y todos mueren poco después de entrado el siglo xvii. La generación de Willaert y Gombert viene a significar en el siglo xvi lo que la de Dufay y Binchois (ambos nacidos hacia 1400) en el siglo anterior; la de Palestrina y Lasso equivale al auge de la Polifonía cuatrocentista entre Ockeghem (1420) y Josquin Des Prés (1450).* De la primera genera-

* Las tres generaciones culminantes del siglo xv fueron la de Binchois y Dufay (ambos nacidos en o hacia 1400 —la fecha exacta del nacimiento de los músicos de esta época es dudosa en gran número de casos—), la de Ockeghem, hacia 1420 y la de

ción que se abre dentro del *cincocento,* Jannequin era seguramente el más viejo, pues que había mostrado ya toda su ciencia en su famosa *Batalla de Marignan,* cumbre de la polifonía profana, a la altura de 1520. Willaert debe de seguirle, pues que en 1527 era maestro en la basílica veneciana de San Marco. La generación joven del siglo, la que volverá la espalda a las Misas de Palestrina y de Lasso, y que prefiere marchar por los caminos floridos del Madrigal con rumbo a la Opera, es la de Lucas Marenzio, "il piu dolce cigno", nacido en Brescia ya doblado el siglo, hacia 1555, tanto como Monteverde —el único que podía aspirar a una comparación con el arte de Miguel Angel— que nace en Cremona en 1567 y cuya influencia va a extenderse, bien entrado el siglo del Barroco, en un sentido que podría parangonarse en cierto modo con el de Beethoven entre los siglos XVIII y XIX.

Las formas pequeñas de la Polifonía, derivadas del Motete y de la Chanson polifónica conducían, con una propensión cada vez más acentuada, a formas profanas que ampliaban constantemente su radio de acción,[2] su potencialidad estética, conforme ensanchaban los márgenes materiales en que se contenían. Hemos de encontrarlas en seguida; pero, entre tanto, la gran línea de la Misa de Machaut, Dufay y Josquin va a encaminarse hacia Roma desde donde el Papado combate sañudamente cuantas manifestaciones espirituales van a integrar más tarde el concepto de la época, del Renacimiento, sin poder evitar que el nuevo espíritu pagano contamine a unos, provocando las iras puritanas o reaccionarias de otros: iras que van a aparecer en las sucesivas prohibiciones y deseos de reformas en la Música desde el fugaz Papa Marcelo al intolerante Pablo IV, que le sucedió y que fué el que mandó poner bragas a los desnudos lomos, tan admirables como castos, de las pinturas de Miguel Angel en la Capilla Sixtina; ánimo de reformas musicales que preocupó a los cardenales del Concilio de Trento, después, y por fin a Clemente VIII en una revisión del repertorio gregoriano. Aunque encomendada a Palestrina hubiera sido tan catastrófica como la del Cardenal Cisneros en el mozárabe, pero fué oportunamente detenida por un místico español, músico a sus horas.

La Iglesia milita con denuedo en esa época; lucha contra los tiranuelos locales en su sueño de implantar el dominio temporal del Papado sobre toda Italia, suprema aspiración de los Borgias; se entremezcla en un juego peligroso, intrigando con los dos monarcas más poderosos del momento: el de España y el de Francia; ve con terror los avances del anticlericalismo dentro y fuera de Italia y la extensión de lo que considera como un paganismo culminado desde el siglo anterior en las letras, en la música y en las artes plásticas; en fin, el Papa que había visto caer sobre Roma la bárbara gula de

OBRECHT, JOSQUIN e ISAAC, los tres en 1450. La última generación de WILLAERT y GOMBERT (hacia 1490) cierra el siglo, prolongando su arte en el siguiente.

los lansquenetes de Carlos I; que había perseguido a Lutero en Worms, cae prisionero en manos del Austria español y se gana a seguida su perdón coronándolo en Bolonia (1530) como Emperador del Sacro Imperio Romano germánico.

Podría decirse que el espíritu que hace sostenerse en Roma el gran estilo de la Misa polifónica dentro del siglo XVI está alimentado por la misma llama que arde en la Contrarreforma. Si ese espíritu culmina en el Concilio de Trento, conviene recordar que la larga serie de parlamentos entre cardenales italianos y españoles que compusieron las diferentes fases del Concilio fué, al mismo tiempo, una constante polémica entre el Papado y el Emperador, en medio de la cual los príncipes alemanes hacen la Reforma luterana y los monarcas de Inglaterra la anglicana.[3] Cuando el Concilio tiene lugar para ocuparse de dictar medidas coercitivas contra el "paganismo" de la música de su tiempo, *lascivus aut impurum* en nefanda mezcla de *cantus firmus* profanos, de textos simultáneos que oscurecían el sentido de las palabras sagradas, de ingerencias de instrumentos tan inoportunos que los más recalcitrantes querían, como Calvino, suprimir hasta el órgano en los templos —prescribiendo medidas análogas a las que el Papa Juan XXII había dictado dos siglos antes, en plena época de los tanteos polifónicos—, la famosa y farragosa reunión cardenalicia estaba tocando a su fin, tras de haber durado veintiún años. Sus determinaciones acerca de lo que convenía hacer con tan fementido estado de cosas musicales no fueron muy claras y en lo que se ha contado de ello abundan las inexactitudes.

La determinación del Concilio sobre la prohibición de los extremos apuntados, data de 1563 y parece que en lo tocante a la Polifonía, demasiado complicada en el momento, se contentaron con pedir mayor claridad en el tejido de las voces, mejor acentuación de las palabras y menos recargamiento, lo cual no dejaba de ser acertado. Es conocida la historia de Baini según la cual Palestrina salvó la situación con su *Misa del Papa Marcelo*. Vamos a ver en seguida qué hay de verdad en ello; pero conviene dejar dicho que los compositores que escribieron misas después de 1563 hacían constar que sus composiciones lo eran *secondo la forma del Concilio* y Palestrina suprimió del título de las suyas la mención de los temas populares que había empleado como *cantus firmus*, según la costumbre ya vieja.*

* Por ejemplo, la de DUFAY sobre el tema de la canción popular *Se la face ay pale* y las que él mismo, OCKEGHEM, BUSNOYS, REGIS, François CARON, Johannes TINCTORIS, Philippon de BRUJAS, LA FAGE, COMPERE, BRUMMEL, JOSQUIN, P. DE LA RUE, Cristobal MORALES, PALESTRINA y varios más compusieron sobre el canto-fermo proporcionado por la antigua canción francesa *L' homme armé. (Vid.* Michel BRENET: "La chanson de l' h. a.", *Journal Musical*, París, nov. 1858. D. PLAMENAC: *Actas del Congreso de Brujas*, 1925. A. SMIJERS: *Op. cit.*, Utrecht, 1938, pp. 110-114.

Una comparación demasiado ligera de las fechas y el olvido del cuarto de siglo largo que duró el Concilio ha hecho desmentir terminantemente a algunos musicólogos la historieta de Baini. Sin embargo, en medio de algunos errores, el famoso historiador italiano decía algunas verdades hoy discutidas y hasta negadas.[4] Cuando el Concilio comenzó, Pierluigi contaba alrededor de veinte años; músico precoz, nacido en el fondo de una provincia, había sido "putto cantore" en Roma, en la basílica de Santa María Maggiore. Sus primeros maestros fueron quizá de procedencia francesa (Rubino Mallapert, Firmino de Noyon) y tan rápidos fueron sus progresos que en 1544 era organista y maestro de coros en la catedral de Palestrina, la villa natal. Era un progreso, pero un puesto demasiado modesto para sus ambiciones y su talento.

La cuestión de las complicaciones vocales de la música eclesiástica preocupaba ya a los Papas por varios motivos: el religioso, sin duda, en primer término; el económico, parece, en segundo. Las capillas precisaban aumentos; los cantores se quejaban de dificultades técnicas; el resultado final no era siempre muy recomendable. Un Papa, Marcelo Cervini, que como Cardenal había inaugurado el Concilio tridentino (noviembre de 1542, tras larga preparación) y que en 1555 ascendió a la silla gestatoria con el nombre de Marcellus II por el breve tiempo de ventidós días, tuvo lugar, sin embargo, para decretar la abolición de todo género de música en la Iglesia salvo el Canto llano. En enero de ese año, bajo el papado de Julio III, Palestrina había sido nombrado "cantor pontificio" de una "capilla" compuesta por 19 italianos, ocho franceses y cinco españoles. Con gran prestigio ya, se acercó al Papa Marcelo; supo hablarle razonablemente acerca de lo extremado de su decisión y comenzó, por encargo del Papa, la composición de una misa que debía inmortalizar al Pontífice y al músico, pero que la muerte de aquél dejó, por el momento, en el silencio, al paso que su sucesor, Pablo IV, el de las bragas, licenció a todos los cantores que pudo con el pretexto de que eran casados. Entre ellos figuraba Palestrina. Según Baini, la misa en cuestión llegó a cantarse en los días de Pascua, mereciendo la aprobación papal; mas de lo que fuese de ella nada más se supo por el momento.[5]

Pocos años después, otro Médicis ascendía al trono papal, era Juan Angel de Médicis, que tomó el nombre de Pío IV en 1559 y del que era sobrino el cardenal Carlos Borromeo. En la vigésima segunda sesión del Concilio, en septiembre de 1562, los doctos prelados tomaron aquella decisión de extirpar de la música religiosa tanta contaminación y lascivia, aunque los cardenales españoles defendieron el uso de la Polifonía.[6] Pío nombró una comisión de ocho cardenales, entre ellos su sobrino, que era arzobispo de Milán y varón destinado al Santoral. Otro, era el Inquisidor Miguel Ghislieri que sucedió a Pío como Papa con el nombre de Pío V. Un joven cardenal de treinta y tres años, Vitelozzo Vitelli, apasionado por la música, fué otro de los nombrados, a

más de tres cardenales españoles y uno flamenco. La comisión cardenalicia llamó a los cantores, según Baini, y les propuso una simplificación, largo tiempo deseada, en la técnica polifónica, ya practicada en lo que atañe a la letra por Josquin. Los cantores, para quienes todo su arte consistía en sus fugas, cánones por aumentación y disminución, al revés y al espejo, dobles y triples contrapuntos e imitaciones en múltiples variedades dijeron llanamente que la reforma pretendida era imposible. Los cardenales no se conformaron con la respuesta y pusieron a los cantores, como ejemplo de una buena música eclesiástica, el *Te Deum* de Constanzo Festa (que según Symonds, quien se basa principalmente en Baini, se canta siempre que hay elección de un nuevo Papa),[7] y los *Improperia* de Palestrina, ejemplos que los cantores reputaron como cosa de menor importancia, piezas al margen del gran arte combinatorio que consideraban como el *summum* de la ciencia tanto como de la Música. Si los cardenales tomaron la cosa por la tremenda o si la tomaron con paciencia no se sabe bien. Lo positivo es que la comisión decidió nombrar árbitro a Palestrina, que aceptó el dilema: o bien acertaba a dar gusto al consejo cardenalicio o de lo contrario Carlos Borromeo disolvería todas las capillas y prohibiría el empleo del estilo "figurado".

Palestrina no tuvo que buscar lejos: su *Misa del Papa Marcelo* estaba en los estantes de la Capilla de Santa María Maggiore y ella, con otras dos más,[9] fueron cantadas ante el Consejo el 28 de abril de 1565 en el palacio del Cardenal Vitellozzo. Todas gustaron, especialmente la dedicada al Papa. El veredicto fué de unánime aprobación: la Misa polifónica, rica, pero profunda de sentimiento; emocionada en medio de su primorosa trabazón; notabilísima en su arte sin la minuciosidad pueril de los contrapuntistas obcecados; poderosa en sus encadenamientos armónicos exentos de cromatismos y novedosa por su inspiración aunque no lo fuese en otros aspectos, la Misa polifónica estaba salvada. No para mucho tiempo.

El éxito del gran compositor hizo que algún tiempo después, en 1577, otro Papa, Gregorio XIII, se propusiera llevar a cabo la revisión del *Gradual Romano*, el más rico repertorio de la monodía gregoriana, idea que se suscitó tras de la clausura del Concilio y que el Papa creyó oportuno encomendar a Palestrina. Así se lo participó éste al duque del Mantua en el año siguiente al mencionado; pero en balde, porque anteriormente se había enterado del proyecto el sacerdote, teólogo y músico español, Don Fernando de las Infantas, que en un largo memorial fechado el 25 de noviembre de 1577 se dirige al rey de España Felipe II exponiéndole los peligros que la revisión implicaba, porque no bastaba para hacerla con ser un músico notable como Palestrina, sino que exigía muchas cosas más. Felipe II apreciaba a Palestrina, que en 1567 le había dedicado precisamente la *Misa del Papa Marcelo* con la observación de que era *novo modorum genere decorandum*,[10] pero si

apreciaba mucho al músico, estimaba más al teólogo, que era músico también, y por demás notable,[11] y le dió la razón. Felipe escribe a su embajador en Roma, éste ve al Papa y el Papa releva a Palestrina de tan peligroso encargo. Discreta medida que no supieron observar sus continuadores: Pablo V, en 1608-1611, decide llevar a cabo esa revisión que encomienda a Anerio y a Suriano quienes "musicalizan" el canto llano (?) pretendiendo "limpiarlo" de "barbarismos" medievales. La confusión comienza. Henri Du Mont escribe en 1652 sus misas basadas sobre el "canto llano musical". Hasta Pío X la mixtificación no haría sino agravarse.

Desde la primera juventud de Palestrina la imprenta aplicada a la Música comenzaba a difundir las obras de los maestros: los maestros franco-flamencos, primeramente, y, en seguida, en Italia, donde las publicaciones de Petrucci en los primeros años del siglo fueron imitadas en seguida en Venecia, Roma, Florencia, París, Amberes, Nuremberg y en España, en donde desde fines del siglo xv se imprimieron "procesionales" para fines litúrgicos. (Se habla ya de música impresa en 1465 y un tudesco, Ulrich Hahn había impreso en 1476 un misal, en Roma, con tipos de madera que Petrucci sustituyó por los de metal, avanzando considerablemente su arte. Desde 1498 Petrucci había obtenido de la Señoría de Venecia el privilegio para imprimir el "canto figurato" (en notas) y "tablaturas" (en números) para órgano y laúd. León X le extendió el privilegio para Roma. Hasta 1523, en que imprime en la Ciudad Eterna su última publicación de *Tres Misas Corales*, el ingenioso impresor de Fossombrone había editado, entre otros más, misas y motetes de Obrecht, Josquin, Ghiselin, Pierre de la Rue, Isaac (al que en sus libros llama Henrici Izak), frótolas y estrambotes de tan fecundas consecuencias y de los que se hablará en seguida, amén de varios libros de "intabolatura de Lauto", a la altura de 1507. Las obras se imprimían en partes sueltas, de manera que no era fácil todavía estudiarlas en lo que luego se llamó "partitura". En este sentido, las "tablaturas" que presentaban, aunque en números, un conjunto de la totalidad de la música, constituían una mayor posibilidad de estudio. La práctica de las obras famosas en las capillas de las iglesias era el único modo de aprendizaje musical para un compositor, guiado, indispensablemente, por un maestro.

Los de Palestrina fueron, en Roma, el flamenco Arcadelt y el español Morales, entre los años de 1540 y 1544, y sus primeros modelos, antes de marcharse *Giannetto* (nombre con el que firmó sus primeras composiciones) como organista a su pueblo natal. Ese mismo año se decide el gran maestro sevillano a imprimir por su cuenta unas misas que, hasta entonces, estaban consideradas por los impresores como bienes mostrencos, publicándolas a ve-

ces sin permiso ni convenio con los autores. Mediando el siglo fué formalizándose la edición, y en 1554, diez años después que Morales, Palestrina comienza a publicar sus "libros" de diferentes géneros de composición en constante abundancia: Misas, Madrigales, Motetes, Lamentaciones, Himnos, piezas para diferentes momentos del rito eclesiástico siguen viendo la luz de la imprenta hasta años después de su muerte: el último libro de sus primeras ediciones data de 1612, al año siguiente de la muerte de Victoria.

Entre Cristóbal de Morales y Tomás Luis de Victoria se encierra,* pues, la admirable producción del más admirable de los grandes polifonistas italianos, sobre todo, en la polifonía religiosa, cuya magnitud, serenidad y riqueza no alcanza en su música profana. Esas características, más que su gran invención o novedad en el ingenio o en la técnica son las que distinguen al músico de Praenestre y las que mejor se avienen con la tradición, más o menos

* Cristóbal de MORALES se decía a sí mismo "hispalense" (sevillano) como VICTORIA se llamaba "abulense". La fecha de nacimiento de Morales se sitúa en los últimos años del siglo XV, muriendo en Sevilla, Marchena o Málaga entre junio y octubre de 1553. Fué cantor de la capilla papal desde 1535, con otros españoles, Pedro PÉREZ, Blas NÚÑEZ, Juan SÁNCHEZ y Antonio CALASANZ; más tarde, Bartolomé de ESCOBEDO se añadió a ese grupo de cantores españoles y tres años después de éste, Pedro ORDÓÑEZ. Diversas distinciones que se le conceden hacen ver la consideración que Morales gozaba en el mundo musical, clerical y aristocrático romano. Morales y Escobedo regresaron a España, al parecer en 1545. ESLAVA y PEDRELL reeditaron algunas entre sus obras más célebres, y más recientemente J. B. ELÚSTIZA y G. CASTRILLO en su *Antología musical* (Barcelona, 1933). La mayor parte de los datos biográficos sobre Morales proceden de BARBIERI (carta a PEDRELL, agosto 1893, Bª Nacional de Madrid, "Papeles de Barbieri"). Los más recientes son los de Rafael MITJANA: *Estudios sobre algunos músicos españoles del siglo xvi* (Madrid, 1918).

No se conoce tampoco con exactitud la fecha de nacimiento de Tomás Luis de VICTORIA, posiblemente nacido en la villa de Sanchidrian, cerca de Avila y no en Avila mismo entre 1540 y 1545. Estudió música con el anteriormente mencionado Bartolomé de ESCOBEDO y entró como capellán cantor en el Colegio Germánico de Roma poco después de 1565, siendo nombrado después maestro de capilla en San Apolinar, cargos a los que renunció en 1578 para acompañar a Madrid a la emperatriz doña María, viuda de Maximiliano de Austria, que ingresó en el monasterio de las Descalzas Reales. Victoria fué nombrado maestro de capilla de ese monasterio madrileño en 1586, del que fué después capellán y organista. Murió el 7 de agosto de 1611, fecha publicada ya por MITJANA en los *Estudios* mencionados, pero ignorada todavía por eruditos minuciosos. Sus obras han sido publicadas por F. PEDRELL (ocho volúmenes, Breitkopf y Haertel, Leipzig, 1902-13). *Vid.* PEDRELL: *Victoria* (Madrid, 1918). MITJANA: *Estudios*, etc. (Madrid, 1918). H. COLLET: *Victoria* (París, 1914), *Le Mysticisme musical espagnol au xvi siècle* (París, 1913).

La idea corriente consiste en reconocer en Morales una gran elegancia en su polifonía cuyas voces tienen una expresión amable, un sentimiento grave, pero sin demasiada austeridad. En Victoria predomina la expresión dramática, en acentos ricos de sentimiento, mientras que la construcción es sólida y potente en ambos.

puntual, de su intervención cerca de los cardenales del Concilio. No es tan simple como Morales, cuya escritura homófona es notable por su claridad, ni tan prolijo como los flamencos. No es tan apasionado o expresivo como Victoria (del que se dice que los italianos encontraban tanta expresión por su naturaleza *generata da sangre moro,* lo cual es un insigne disparate: la "limpieza de sangre" era cualidad indispensable para determinados puestos, esencialmente los de la carrera eclesiástica) pero iguala a ambos en perfección de forma y supera a todos en elegancia, en la fácil y natural disposición de su estilo imitativo y en la comodidad y frescura de su tejido contrapuntístico, cualidades que integran una técnica nueva, una técnica "italiana", evolucionada de los modelos flamencos. La pureza de estilo que tanto se admira en Palestrina proviene de haber sometido a un proceso de acrisolamiento aquellas técnicas anteriores a él, que limpia de sus escorias. Desde este punto de vista, Palestrina verifica la labor de alquitramiento y fijación que Dufay había realizado en la flor primera de la gran Polifonía respecto de sus antecesores góticos.

Unos autores han comparado el arte de Palestrina respecto a sus maestros y a sus contemporáneos en la relación de un Perugino a un Rafael, al pensar en su aprendizaje con Arcadelt, o con un Signorelli que habría sido Cristóbal de Morales. Otros lo encuentran más cerca del espíritu que informaba las obras, tan deliciosas como admirables, de los Lippi, Fra Bartolomé o Andrés del Sarto: a veces creen ver en el músico romano un arrobo celestial comparable al del monje de Fiesole; pero estas últimas parecen comparaciones literarias, sin fundamento para la homologación de las cualidades respectivas. Más justo es el paralelismo que John Symonds traza entre las cualidades de dulzura, suavidad, sensual pietismo de Palestrina y la escuela boloñesa de pintores, bien que éstos sean menos famosos para el público general que no aquellos nombres tan ilustres, y aunque la comparación resulte más clara entre las obras profanas de Palestrina que no basándola en sus obras religiosas, en las cuales la alta técnica envuelve en velos menos transparentes esos perfiles sentimentales del músico italiano. Son los Caracci, el Domenichino, el Guercino y aún Guido Reni quienes mejor se asimilan al espíritu de ese modo de clasicidad neo-romana, que en la arquitectura entra ya directamente en el Barroco, aun siendo una reacción contra el exceso del gótico flamboyante. Su dulzura y suavidad encuentra una repulsa violenta en el Caravaggio, más dentro de su mismo orden de ideas. De él y de ellas proviene el "spagnoletto" que fué José Ribera, al que podría aproximarse el arte realista y popular, sin dejar de ser grave y dramático de un Francisco Guerrero.*

* Francisco GUERRERO forma con MORALES y VICTORIA la trinidad de la gran época en la polifonía española del siglo XVI. Por la fecha de su nacimiento (1528), Guerrero se coloca entre ambos, a más de haber sido discípulo de Morales. Guerrero fué sevillano,

Mas desde el punto de vista de la unidad, de la homogeneidad en la materia, lo que precisa señalar es el modo soberbio con que Palestrina da expresión a sus sentimientos dramáticos, ya punzantes —las menos de las veces— ya de serenidad suavemente nostálgica. O bien la pálida alegría de sus composiciones profanas, dentro del marco limitado, sucinto, del coro vocal en la austeridad de estilo "a cappella", que es conquista definitiva de este momento de la Polifonía, con los flamencos como Lasso y Philippe de Monte, los italianos como Festa o con los españoles, los más austeros de todos, como Morales (que debió de conocer a Gombert en su visita a Sevilla,[12] en la madurez del andaluz, cuyas primeras obras se imprimen juntamente con las del flamenco) o Guerrero, quien, a diferencia de Morales, su amigo y maestro (que sólo compuso algún madrigal y villancico como por excepción), escribió una música profana en la que el espíritu del Renacimiento italiano se ha desvanecido a la altura de sus *Canciones y villanescas espirituales* ("espirituales" como se decía *Laudi spirituali,* impresas en Venecia en 1589) o bien aún como el zamorano Escobedo, que murió siendo joven (1509-1563) y que llevó a la extremada Segovia y a la rigurosa Toledo un aura romaña que sólo orea su música religiosa, como ocurre con el abulense Victoria, ardiente y sombrío en las yertas soledades del madrileño Monasterio de las Descalzas.

Los comentaristas que ven en Palestrina el más bello momento del Renacimiento es porque hallan en él una nueva manera de expresión, honda, íntima, que hasta entonces no habría penetrado, según ellos, en las letras clásicas ni en la belleza sensual, forma pura de las artes plásticas del tiempo; lo cual no es enteramente cierto, porque las más finas delicadezas del espíritu matizan la poesía de un Poliziano, por ejemplo, la pintura flo-

como éste, y narra su biografía en su *Viaje de Hierusalem,* que realizó en el año de 1588, ya en la senectud. Su primer maestro fué su hermano Pedro GUERRERO, no recibiendo los consejos de Morales hasta ya mozo. En Roma conoció a Tomás Luis de VICTORIA y a Francisco SOTO DE LANGA, entonces famoso cantor de la capilla pontificia, con quien Guerrero colaboró en la composición de alguna "laude spirituale". Fué también amigo, por entonces, de PALESTRINA.

A la vuelta de su viaje a Tierra Santa, Guerrero publicó en Venecia sus *Canciones y Villanescas espirituales* (Jago Vicentio, 1589) regresando por Francia, donde fué apresado dos veces, rescatándose por dinero. Entró en España por Barcelona. Vuelto a Sevilla, y desempeñando el magisterio de capilla, fué encarcelado por la deuda que contrajo con la publicación de su *Liber Vesperarum* en 1591, deuda que no pudo saldar con los préstamos que le hicieron sus compañeros capitulares. Siguió regenteando la capilla de la catedral hasta el día de su muerte, 8 de noviembre de 1599, a punto de terminar el siglo. *Vid.* PEDRELL: *Hispaniae schola musica sacra,* volumen dedicado a Guerrero. R. MITJANA: *Guerrero,* Madrid, 1922 (obra póstuma). ELÚSTIZA y CASTRILLO: *Antología musical* (Barcelona, 1933).

rentina o de la Umbría y, ejemplarmente, la escultura de un Donatello. Pero Romain Rolland dice con expresión justa que se encuentra en Palestrina una "résurrection du coeur", y ve en la inspiración con que el músico romano expresa la divina tragedia una sencillez, un equilibrio y una claridad radiante que se ha dado en considerar como patente de la clasicidad griega. Ni apolíneo ni dionisíaco, Palestrina es sencillamente cristiano, mas no ya tampoco el anonadado fiel de los siglos medios, sino que en él la cristiandad es una nueva manera de sentir la religión de Cristo y la de la Iglesia; un nuevo estado de espíritu que hará brotar del gran tronco secular dos ramas poderosas, dos brotes que se ven florecer en el siglo XVI: la Reforma, de una parte, bien ajena al sentimiento palestriniano; la Compañía de Jesús, por otra: Palestrina no crea todavía el arte jesuítico, pero será interesante pensar, sin embargo, si este arte jesuítico que va a edulcorar la Polifonía y a apagar pronto su fuego, no comienza en Roma poco después que él, acaso con la reforma del Gradual Romano.

Lejos de la capital de la Cristiandad, los músicos que habitaban la República veneciana se sentían menos influídos por la política papal y se dejaban llevar de la corriente que exaltaba el colorido en la pintura, la opulencia de las formas, la decoración profusa, heredera legítima y cercana de Bizancio, cuya espléndida acción de presencia está en la basílica de San Marcos. En ella resuenan los cánticos a dos coros, acompañados por la música de dos órganos que se respondían a la manera bizantina, ese "coro spezatto" que fué la invención ingeniosa, pero invención "sobre el terreno", de Adrian Willaert, quien, recogiendo lo que era de tradición, supo exaltarlo. Los Gabrieli (Andrea y Giovanni), tío y sobrino, al partir de Willaert en las obras corales de ambos y en las magníficas *Sinfonías sacras* del segundo, van a enlazarse en un arte espléndido, digno del Veronés o del Tintoretto, con la figura altísima de Claudio Monteverde.

Educado en el mediodía italiano, Orlando de Lasso, Roland de Latre o de Lassus de su nombre, walon de origen (Mons, 1532) y saludado en toda la Europa de la cultura como un "Princeps Musicae" (el título que se grabó sobre la piedra tumbal de Palestrina),[13] considerado divino por su inspiración y por su maestría, visto como un Orfeo belga, ha sido comparado por otros como un Rabelais musical[14] por razón de su inagotable fecundidad mejor que por su vena gruesa que, naturalmente, no alcanzaba la goliardesca facundia del escritor; mas ese carácter de su musa fué, quizá, lo que le hizo encontrar feliz término a sus viajes en la Munich del duque Alberto, donde pasó el resto de su existencia, desde apenas llegado a los cuarenta años de su edad.

Con su arte prodigiosamente fácil, cuyo triunfo inigualado hace ver que se producía en una Europa donde el gran estilo polifónico se había hecho

ya lenguaje habitual, Orlando de Lasso se sitúa al fin de una época, según ocurre con esos artistas cuya mano de obra secunda un pensamiento sin conflictos. Lasso, que al practicar los tipos más modernos de su momento, como el Madrigal, no se muestra a la altura de sus obras de tipo mejor entroncado en lo tradicional, se afana sin embargo por asimilarse los procedimientos en boga, buscando aquel éxito resonante. Aun podría decirse que la simplificación de su estilo, su tendencia a una homofonía armónica van de par con la necesidad de expresarse en un lenguaje llano, comúnmente inteligible y, a la par, rápido de elaboración, pero que, en rigor, era el que se solicitaba ya a Palestrina por los cardenales del Concilio, anécdota, sea como quiera, sumamente significativa por lo que al sentido acústico se refiere, esto es, la constante acentuación del sentido armónico en el enlace de los acordes: necesidad enteramente planteada en este momento de la Polifonía y que hará crisis al finalizar el siglo con el nuevo estilo monódico "acompañado" por el acorde y sus derivaciones, no ya por el juego polifónico de las voces. Así, la gran polifonía de Palestrina, Lasso y Victoria, que es el más imponente monumento de la música del Renacimiento, verá cómo se rinden sus poderosas construcciones para dejar paso a lo que menos habrían podido imaginar: a un estado de cosas que equivalía, en cierto modo, al primitivismo de la música monódica de los trovadores; mas, esta vez, con un sentido enteramente distinto, el sentido del "acompañamiento" armónico derivado de la función tonal del acorde, rey y señor de la nueva época que se avecina.

Por ello, la inspiración generosa de Lasso, no exenta de gracia ni de elegancia —y que sabía ser picante y maliciosa en ocasiones— se precipita por el cauce donde se vierte la música profana del siglo XVI en el torrente de la polifonía madrigalesca, al que Palestrina no hizo sino asomarse y al que los españoles de mayor prestancia parecieron desdeñar, abandonándolo a los pequeños compositores de música "social" como son los del *Cancionero de Palacio*. En esta corriente animada y bulliciosa del Madrigal y de las formas menores de que se hablará en seguida, la gozosa invención se une al carácter en continua progresión de expresividad, con un tono liviano que Philippe de Monte, el paisano de Orlando, quiso llevar a sus misas en busca de efectos brillantes, en tanto que el maestro romano acentúa su propensión a la claridad, a la transparencia de sus maravillosos tejidos, limpios, luminosos como los vitrales en los templos donde esa alta música resuena. El arte polifónico puesto al servicio de la gran forma que es la Misa, sea con Palestrina o con Lasso, con Victoria o los Gabrieli, ha llegado ya a una altura inaccesible. Después de ellos, o la Polifonía busca otros rumbos, en Italia y en Francia, o perece de un modo casi brusco, como en España, donde si las formas grandes desaparecen tras de Victoria, las menores van a caer en manos triviales, en constante periclitación.

NOTAS

[1] La fecha dudosa del nacimiento de PALESTRINA (Giovanni Pierluigi da) se señala entre los años 1514 y 1529. Los más probables parecen ser 1525 o 1526. *Vid.* J. R. MILNE: art. "Palestrina" en el *Grove's Dictionary*. Palestrina es el nombre de la ciudad natal (cerca de Roma). Pierluigi (o Pierluisci) es el nombre de familia.

[2] Compárese con la importancia asumida desde el siglo XVIII por la forma Sonata. *Vid.* mi libro *Música y Sociedad en el siglo XX*, México, 1939.

[3] A la "reforma" protestante (término este último muy posterior) se opuso la "reforma" católica de la Compañía de Jesús (los "jesuítas", designación que ellos no se dieron nunca) para la cual la autoridad del Papa era absoluta, mientras que para aquellos otros no contaba para nada. La lucha entre el Protestantismo y el Catolicismo no tomó un aspecto guerrero, formal, hasta que, al fundarse en 1608 la Liga Protestante dirigida por el elector palatino Federico IV, se le opone en 1609 la Liga Católica, dirigida por Maximiliano, duque de Baviera.

[4] Por F. X. HABERL, quien no encuentra mencionadas las informaciones de BAINI en el diario de la Capilla Pontificia, que examinó antes de 1892 *(Kirchenmusikalische Jahrbuch,* 1892).

[5] Fragmentos melódicos de esta misa aparecen ya en otra contenida en el primer *Libro de Misas* (1544).

[6] J. R. MILNE, art. cit.

[7] John A. SYMONDS: *Renaissance in Italy,* edit. en Nueva York, vol. II, pp. 877-881.

[8] Las decisiones finales del Concilio tales como aparecen en los *Sacrosancti et oecumeni concili Tridentini... Canones et Decreta,* edición de París, J. Leroux, Jouby et Cie., 1848, son muy lacónicas. La "Sessio XXII" está consagrada a la *Doctrina de Sacrificio Missae.* Una de sus disposiciones consiste en un *Decretum de observandis et evitandis in celebratione Missae,* donde se prescribe: "Ab ecclesiis vero musicas eas, ubi sive organo sive cantu lascivum aut impurum aliquid miscetur" (p. 226). Este decreto alude textualmente al Conc. Antissiod., cap. IX y a CABILLON, sub-Vitaliano, cap. XIX.

[9] Según HABERL, Baini sacó la conclusión de las tres misas porque todas están encuadernadas en un mismo libro de la Capilla Sixtina, pero sin que tengan conexión entre sí.

[10] PALESTRINA dedicó a Felipe II su *Segundo Libro de Misas* (1567) en el que se incluye la mencionada, y un tercer libro (1570) donde figura la famosa Misa llamada de *L'homme armé,* canción popular sobre la que otros compositores flamencos e italianos compusieron también misas. El hombre con armadura adorna la portada de la misa de Palestrina.

[11] R. MITJANA: *Don Fernando de las Infantas, teólogo y músico,* Madrid, 1918, y *op. cit.,* p. 1984, y en COMBARIEU: *Op. cit.,* I, 537.

[12] Nicolás GOMBERT —nacido en Brujas hacai 1495 por los años en que Morales nacía en Sevilla—, fué cantor de la Capilla Imperial de Carlos V entre 1520-31 y maestro de coros en 1530-34. Marchó a Madrid en 1537 con otros veinte cantores, con un puesto en la Capilla Imperial de la capital de España. Sus contrapuntos tienden a variar de carácter

según la expresión del texto. Su visita a Sevilla debió de verificarse con motivo de la boda del Emperador con Isabel de Portugal, en 1526.

[13] Y sobre la de Orlando se grabó: "Hic ille est Lassus, lassum qui recreat orbem".

[14] Michel BRENET: *Palestrina* (París, 1914).

[15] Discos gramofónicos con música de PALESTRINA: *Improperia,* Victor 7813 B. Es de notar el efecto, poco satisfactorio, de los sopranistas o falsetes que, podemos suponerlo, no habrán sido *soprani* artificiales. *Sanctus* de la Misa del Papa Marcelo, Decca, nº 11. "Sanctus" y "Hosanna", de la misma Misa, *Columbia History of Music,* vol. I, nº 5. Fabordón a cuatro partes, *ídem,* nº 4. *Ofertorio,* Víctor, 7813 A. La voz de los muchachos de coro es admirable en este disco. Motete *Sicut cervus,* Victor 7812 A.

Otros discos relacionados con este capítulo: GOMBERT: Motete *Confitemini Domino,* Lumen 32.021. Impresionado para voz e instrumentos.

Orlando de LASSO: *Miserere,* del himno Penitencial, Decca nº 12 (R. 1021). Chansons: *Fuyons tous, Matona mia cara, Quand mon mary;* Musicraft, Album nº 20, nº 214.

Giovanni GABRIELI y Gerolamo FRESCOBALDI: "Ricercare" a cuatro partes para órgano y "Toccata para la Elevación", *A. S.,* nº 4.

G. GABRIELI: "Sonata" y "Canzona" para instrumentos de viento. *A. S.* 25. *Ibid.:* "Benedixiste" a siete voces. Col. *Dos mil años de música,* R. 1024.

VICTORIA: *Tenebrae,* Victor 7814 A. Ejemplo admirable del barroco español, en el que se muestra la altura inaccesible a que había llegado la Polifonía en punto a profundidad e intensidad de expresión, en acentos inigualados por toda la música polifónica romana.

ANERIO: *Introito* de la Misa de difuntos, al otro lado del disco, muestra un fuerte contraste con el de Victoria. Anerio, que iba a revisar el Gradual Romano, después de habérsele encargado inútilmente a Palestrina, comienza la edulcoración del estilo jesuítico cuyo mejor ejemplo en la arquitectura es la Iglesia "dell Jesú" en Roma y la "Casa de la Compañía" en Salamanca. En su amplitud expresiva tiene una claridad semejante a la de los templos italianos, en contraposición a la oscuridad de los españoles. Sus efectos de luz y sombra, de *p* y *f,* caen enteramente dentro ya de un concepto dramático teatral, pero con gran potencia en su efectividad y hermosura.

CAPITULO V

El auge de la "chanson" polifónica franco-flamenca en el siglo xvi. Pequeñas formas de origen popular en la Florencia de los Médicis. Los "canti carnascialeschi". Lorenzo "el Magnífico" y Heinrich Isaac. La "frottola". La villanela napolitana. Las formas menores en España. Y en otros países. El sentido de la evolución armónica. El acorde y la función tonal. El "modo mayor": su afirmación en las músicas de carácter popular y en las formas menores. Géneros en la "chanson" y en las composiciones del Cancionero de Palacio. Clement Jannequin. Los músicos de Ronsard. La "chanson" polifónica en Italia. Reacción literaria contra la "frottola". El "Madrigal nuevo", especie cultista. Forma italiana mixta de la "chanson" y de la "frottola". Las tres épocas del Madrigal italiano. Gesualdo de Venosa y el Bernini. Hacia el Barroco. Madrigal acompañado y Madrigal dramático. Hacia el acompañamiento sintético. La música social en las tres grandes cortes europeas de Francia, España e Inglaterra. El Madrigal en Alemania. El Madrigal en España. El Madrigal inglés, prototipo de la música de sociedad en el siglo xvi. Los tres tiempos del Madrigal inglés. El "neo clasicismo" francés, italiano e inglés.

En anteriores capítulos se ha visto cómo la canción trovadoresca, al acercarse al norte de Francia, fué transformándose en canción polifónica a su contacto con un tipo de cultura que, desde los tiempos de la Escuela de París, propendía incesantemente hacia la combinación contrapuntal de las voces y los instrumentos. La canción a varias voces (vocales o instrumentales) deriva insensiblemente hacia formas más trabajadas y de más rica escritura, sin romper decisivamente su entronque con sus orígenes, baladas y rondeles, y sin olvidarse de su origen señorial, de alta sociedad.

Pero mientras que a lo largo del siglo xv prospera en magníficos términos de arte la Polifonía franco-flamenca, ese siglo que tanta importancia da en Italia a la poesía, a las letras clásicas, al estudio de sus lenguas muertas, que entonces vuelven a revivir; a la escultura y a la pintura sobre todo, pierde iniciativa en la invención musical, y en lugar de avanzar por el camino de la Polifonía como en los países del norte, busca preferentemente otros tipos de música más próximos al espíritu popular. La canción a varias voces que tan ricamente adornaba sus líneas melódicas en los tiempos del *Ars Nova* va a buscar otras fuentes de inspiración distintas de las que animaron la música social florentina en el *trecento*, en el siglo xiv, tan próximas al arte de los trovadores. Junto a ellas, en efecto, hubo tipos de can-

ción religioso-profana como las *laudi*, que no querían perder su contacto con los *borghese* de las villas y con el pueblo de artesanos. La clara línea melódica de éstas, su perfecta dicción, ponían la melodía vocal en un primer término de preferencia, y como la poesía renacentista ascendía constantemente en perfección de forma, en belleza de idioma, en expresión y carácter, esa preferencia se mantuvo en la canción acompañada polifónicamente. El arte de la alta sociedad y el del pueblo llano coinciden en su deseo de formas claras, breves, donde la voz se oiga fácilmente y cuyo acompañamiento se haga lo menos importuno posible. El progreso de algunos instrumentos como el arpa, y sobre todo el laúd —que no era en este caso el viejo laúd morisco "de péñola" importado en España, sino el traído a Europa de las mismas fuentes por otro camino, que fué el seguido por las Cruzadas—, coadyuvaría a la simplificación de las voces acompañantes en contrapunto para llegar pronto al concepto moderno, todavía mantenido, del "acompañamiento" instrumental propiamente dicho. Mientras que los florentinos del *cuatrocento* se complacen en formas pequeñas de canciones frecuentemente danzadas, el gran arte polifónico dormita en Italia. Incluso músicos flamencos duchos en ese arte lo postergan para dedicarse al cultivo de aquellas formas menores procedentes de la inspiración popular, pero que someten a un tratamiento técnico de alto arte, traído con ellos desde Francia y Flandes a Italia. La pequeña forma popular va, pues, a conocer una nueva manera de vida al ascender de categoría y convertirse en un arte de mayor prestancia. Esto no es sino el reflejo en la música del impulso ascendente que animaba a esa época del Renacimiento: primero, autenticidad; es decir, que aquellas gentes florentinas que descendían del pueblo necesitaban acentos en los que reconociesen su voz profunda, voz de la raza y de la tierra; después, un movimiento ascensional, un tiro de chimenea que convertía en arte aristocrático la inspiración popular. La raíz bebe la savia en el terreno popular, y el árbol se llena de flores a la altura del piso principal, del *piano nobile* de los palacios florentinos: magníficas arquitecturas, éstas, que son a medias palacios y fortalezas, pero a las cuales los Médicis prefieren las "villas" deliciosas de los alrededores, entre exquisitos jardines y llenas de maravillosas obras maestras. *Villa*, albergue villano, donde se reúnen los más altos ingenios y las más delicadas producciones del arte. Así esa música, "villana" a la par que universal: lazo de unión entre la gente campesina, "villanesca", que canta sus "villanellas" como los "villancicos" castellanos cantaban análogas músicas de llana extracción, pronto elevada a planos superiores.

El instinto popular es tan fuerte que va a manifestarse de diversas maneras y cada vez que la ocasión se presenta. Hemos visto* que las *caccie*

* II parte, cap. v.

italianas, tanto como las *chaces* francesas del XIV, eran una alegre aplicación polifónica de un procedimiento temprano en la simultaneidad sonora: la imitación "canónica" que ahora, como antaño en la "rota de Reading", estará puesta al servicio de pequeños cuadritos, breves escenas de color, en las que el texto imita la agitación de los cazadores, sus gritos, su manera alegre de azuzar a los perros, los sones de los cuernos de caza, la algarabía tras de la pieza cobrada. Los campos resuenan con tantas voces animadas y las plazas de las villas con los gritos de los vendedores. No van a tardar mucho en entrar en la música estos gritos, que a veces tienen una hechura musical muy plástica, especie de breves motivos, en los pregones. Los artesanos cantan mientras practican sus oficios y será agradable recordar esas músicas, tan simples, pero tan evocativas, del artesanado. Más agradable todavía será, en ocasiones, confundirse con ellos mismos, con la gente abigarrada que llena los mercados y las plazas: por un momento el señor va a darse el gusto de volver a vivir sus años rústicos, de codearse con sus hermanos del pueblo. Y, sin la responsabilidad a que obliga su alta jerarquía, medio burguesa medio principesca, querrá correr con la gruesa alegría popular en esos días que liquidan la gravedad del año, herencia de lejanos tiempos paganos estremecidos por la llegada de la primavera. El "Carnaval", residuo imperecedero de las danzas prehistóricas, de las bacanales, de los *cervus* en los primeros siglos medievales, va a ser el momento propicio. Curiosamente, el Renacimiento florentino, por su fuerza ascensional, va a encontrar en la alegría carnavalesca y en sus excesos un manantial de arte.

Todo ello se encuentra reunido en la primera canción carnavalesca cuya memoria nos ha transmitido la imprenta: una poesía de Lorenzo el Magnífico para los cantos de los días de carnaval, *canti carnascialeschi* donde resuenan las voces de los pregoneros: *gli uomini che vendevano bericuocoli e confortini*: el músico, un compositor flamenco, Heinrich Isaac, el Arrigo Tedesco que anteriormente mencionamos.[1] Desde mediados del siglo XVI, un erudito escritor, Antonfrancesco Grazzini, llamado *il Lasca,* reunió una rica documentación de *Tutti i Trionfi, Carri, Mascherate e Canti Carnascialeschi,* en la cual esos "carros" y "triunfos" eran aquellos escenarios ambulantes acerca de los cuales se ha hablado (y de los que se vuelve a hacer detallada mención en el capítulo dedicado a las fiestas y solemnidades públicas de la época barroca) en el capítulo concerniente al teatro religioso-popular: en este caso, enteramente profano. Por el hecho de que esos carros no solamente exhibían personajes disfrazados, sino que tocaban y cantaban músicas especiales, los "cantos carnavalescos", se convirtieron en Italia en verdaderos precursores del teatro, ya que el diálogo, que estaba en la base de este género de cantos, se desdobló en seguida en acción, como en nuestro villancico de la

época de Juan del Encina y de Lucas Fernández, que fueron estrictos contemporáneos de Julián y Lorenzo de Médicis.

Los cantos o canciones carnavalescas que aparecen a fines del siglo xv derivan de la *ballata* que, según F. Ghisi,[2] se había prestado con anterioridad a las mascaradas de artes y oficios, con un cambio consiguiente de carácter. Las *caccie* se amplían, igualmente, a otro género de escenas, con gritos de pescadores, traperos, buhoneros, etc., para llegar hasta los madrigalistas y, en efecto, estas *caccie* del siglo xiv avanzado y del siglo xv fueron ejecutadas, como las canciones carnavalescas posteriores, por coros, solistas y danzantes, disfrazados a veces de animales, como en los viejísimos tiempos. Una forma muy característica de esta música popular del siglo xv corrido, que busca una forma idónea, es la *frottola,* vocablo que proviene del verbo *frottolare,* hacer burla, remedar, y que desde el punto de vista de su versificación desciende de la ballata. Su carácter era predominantemente monódico, pero al llegar los músicos flamencos como Isaac, se acompaña polifónicamente a tres y cuatro voces. Su boga se extiende a todas las cortes italianas como tipo esencial de arte. Un proceso semejante ocurre con las antiguas "canzone a ballo", que guardaban su carácter merced a sus ritmos acentuados y a su estructura de frases repetidas y estribillos con "voltas" combinadas con ellas, como ocurrió asimismo en el villancico español, donde la "volta" se llama, naturalmente, "buelta". Variedad de especies coexisten con esos tipos principales o los suceden: *stramboti,* que pasan a nuestros Cancioneros con el nombre de *estrambotes,* y cuya forma es equivalente a la de nuestros villancicos y canciones.* (En el Cancionero de Palacio hay varios estrambotes

* Sobre las "bueltas" y los "estrambotes" véase lo dicho en el cap. III de la II parte. En los primeros "estribotes" castellanos, como los del ARCIPRESTE DE HITA, la *vuelta* tenía un significado especial, que conviene detallar. El estribote se componía de los versos siguientes: estribillo de dos versos consonantes; copla de tres versos consonantes entre sí más un verso corto, o cojo, o roto, que rimaba con el estribillo, el cual se presentaba a continuación. (2 más 3 más 1 más 2 con estas rimas: AA BBB X AA. X rima con A.) Esta X es la *vuelta,* que, en este caso, es una vuelta al estribillo (como en el zéjel). Este juego aparece ya en Alfonso el Sabio; por ejemplo, en la Cantiga CXLII. La volta rimada con el estribillo continúa así en otras cantigas donde la copla es más dilatada, como la CXXXII (de estructura ABABAB X) con estribillo pareado. Pero cuando el estribillo se hace, a su vez, más complejo, como en la IV (cuarteta ABAB), la volta rima con el segundo verso del estribillo. En la Cantiga LVI el estribillo es también una cuarteta alterna; la copla, una octavilla ABABAB, cuyo verso A rima con el primero del estribillo; entonces los versos 7 y 8 de la copla riman AX. A, con el primero del estribillo; X, con el segundo. Estos son los casos más generales. El más simple (Cantiga LX) consiste en repetir el estribillo sin volta, así: AA BBBB AA, etc. Un juego combinado se encuentra en la Cantiga CXCV: estribillo en cuarteta alterna con ABAB; copla: CCC AB CB; repetición del estribillo. La volta sería, pues, la media copla ABCB. El origen de esta

que figuran en las primeras colecciones impresas en Venecia por Petrucci con el nombre de "frottole"': los españoles, pues, no distinguían mucho, al parecer, en las variedades de ese género alegre y rico en matices.) Las "Kalenda maia" de Rimbault de Vaqueiras persisten en las "Calendimaggio" o "Maggiolate", especies comprendidas dentro del título general de "Canzoncine a ballo". En España repercuten en las Cantigas de Alfonso X *(Ben vennas, Mayo, et con alegria)* y han perdurado en las canciones llamadas "Mayas" (como las anteriores Cantigas), en la vieja Castilla y otras regiones. Una antigüedad que remonta asimismo a los tiempos de la paganía es la de las fiestas de San Juan, que se transforman en tiempos de los Médicis, generosos patronos de todo género de músicas y espectáculos populares y aun colaboradores de ellos, como sus convidados en los banquetes de la *Academia Platónica* que Lorenzo reunía en su villa de Careggi, en los alrededores de Florencia:

Ben venga il maggio
E il gonfalon selvaggio...[*]

En este momento de esplendor, el "Canto Carnavalesco" se había convertido a su vez en una especie de función lírico dramática, con música de coros e instrumentos, máscaras representando los oficios populares en las carretas o *trionfi,* llegándose hasta la forma de verdaderas representaciones de carácter complejo[3] que duraban largas horas durante la noche y que se disolvían en las primeras luces del amanecer. Descendientes del coro dionisíaco

combinación parece estar en la Cantiga CCLXXIX, en la cual la media copla no es sino el estribillo mismo con otros versos a los que sigue el estribillo auténtico, así: estribillo AAB (con verso cojo o roto el último). Copla AAA AAB y estribillo AAB.

Aunque el primer verso de la segunda mitad de la copla sea el mismo que el primero del estribillo, no es la volta. La segunda estrofa, en efecto, es menos complicada y muestra el juego normal del estribote: tres consonantes (iguales a las del estribillo en este caso) más el verso roto B, que es realmente la volta. Conviene que el lector vea cada caso en la Antología de Solalinde anteriormente mencionada.

El sistema de traer el estribillo por medio de una "volta" aconsonantada con él y diferente de las rimas de la estrofa persiste por largo tiempo. Se le encuentra, por ejemplo, en Poliziano, en el siglo xv, bien en composiciones que titula "Canzona", como la incluída en *La favola di Orfeo,* bien en sus "ballatte" o "Canzoni a ballo". Asimismo en la "cançion" del Marqués de Santillana, por ejemplo, las incluídas con los números 231, 238, 239, 240, 241, 242, etc., en el *Cancionero Castellano del siglo xv,* ordenado por R. Foulché Delbosc. En esta edición no se repiten siempre los estribillos, pero se da por entendida la repetición. Algunas canciones terminan con una "finida" con otras rimas, pero entre las cuales alguna alude al estribillo.

Idéntica disposición que en el estribote del Arcipreste se encuentra en Juan Alvarez Gato, por ejemplo, el "cantor" *A la Resurecion (id.* nº 118), el nº 122 y otros análogos con las variantes indicadas.

[*] Poliziano: *Canzoni a ballo,* xiii (ed. Le Mónnier, Florencia, 1932).

sin grandes estorbos, van a dar nacimiento en Italia otra vez a la comedia lírica, así como dentro del siglo XVI la misma frottola, como el villancico enciniano, según se ha advertido, mientras que las *caccie*, con sus máscaras tipificadas, conducirán a la *commedia del arte* o comedia *all improviso*. La villanella napolitana (en los tiempos en que Nápoles estaba tan unido a España por razones de dominio político) conoce semejante proceso, dentro del cual se incluyen las danzas de gente de color, por eso llamadas "moresche" o "moriscas", que ya se encuentran en Gil Vicente al comenzar el siglo XVI y que Orlando de Lasso va a recoger en su colección de *Canzoni, Villanesche e Moresche*. El gusto por los cantares (reducidos escuetamente a estribillos y giros repetidos) de la gente de color, sus diálogos en lo que se suponía ser su patúa, sus escenas típicas, que ya se conocían en España,[4] se hizo poco después muy del gusto de los escritores de "bailes", género menor lírico-escénico muy fecundo entre nosotros desde fines del siglo XVI. De pasada haré una sugestión a los eruditos, y es que una de las danzas que aparecen en esos "bailes" es la llamada "chacona", de origen tan discutido como misterioso y que convendría averiguar si no es simplemente la manera abreviada: chãçona, de escribir "chanzona" ("chanson" y "canzona"), manera en boga durante todo ese siglo, y cuyo plural ya escribía el Arcipreste como "chançones" y "chanzonetas".* Así encontramos en una canción trovadoresca:

amors me fet commencier une chãcon nouvele **

"Chanzonetas" se denominaban en la época a las "canzonette" italianas a varias voces, que al acentuar su ritmo danzable engendran los *balleti*, muy extendidos por Italia a fines del siglo (los de G. Gastoldi son de 1591), breves estructuras de períodos simétricos en armonías verticales, tras de cuyos "puntos" las vueltas se hacían cantando una misma sílaba *(la-la-la)* según la costumbre popular. Graciosamente, cuando este género de música vocal concertada llega a Inglaterra, donde gozará de gran prestigio, el estribillo fa-la-la va a dar origen a una de las especies de esa música sobre la cual haremos en seguida breve referencia.

* En el trovero del siglo XIII Henri d'Andeli vemos la ortografía *chanconnetes*, donde la cedilla ha desaparecido. La tilde de la "a" fué general en la imprenta española del XVI, y su desaparición en ciertos casos no parece difícil. Recuérdese el famoso "quid pro quo" acerca de *El Libro de los Gatos*, en el siglo XV, que es en realidad un *Libro de los Cuentos*, divertida equivocación producida por la desaparición y mala interpretación de las abreviaturas. Se encuentra "cancionetas" en Fernán PÉREZ DE GUZMÁN (siglo XV). V. FOULCHÉ-DELBOSC: *Op. cit.*, p. 586. *Chanconete* y *chancon* aparecen repetidamente en el "Manuscrit du Roi" (siglo XIII).

** Gerald COOPER: *Oxford H. of M., Introductory vol.*, p. 213.

Aunque el espíritu jocoso de *caccie* y *frottole,* con sus escenas callejeras, sus algarabías de plazuela, pasa al Madrigal, y aun cuando sea posible encontrar en la *frottola* un género precursor, el origen del Madrigal es de más noble estirpe.* Conforme la *chanson* polifónica franco-flamenca procedió del espíritu del arte trovadoresco, el Madrigal es la consecuencia de la *chanson* polifónica tras de habérsela reducido a la homogeneidad de sus voces, voces "vocales" exclusivamente, ya sin la colaboración de instrumentos. Es un proceso idéntico al del Motete, salvo en la forma de la canción, que genéricamente se confunde con él, y así dice el Arcipreste "chanzones e motetes", mientras que más de un siglo después, todavía Encina, en pleno desarrollo del villancico, hace cantar un "motecito" a los personajes de sus Eglogas. Frente a la frottola, con sus melodías silábicas y sus cláusulas o estribillos melismáticos, aun próxima a la balada, y frente a la villanella, que es afín a la canción villana francesa, al *vaux de vire* o *vaudeville* y a la *gassenhawerlin* alemana —forma más cómica en sus textos que los dedicados al Madrigal, pero menos que su antepasada la *villota,* a la que reemplaza a mediados del siglo XVI—, la *chanson,* tanto como las demás especies polifónicas, son un arte cultista; pero en la recíproca influencia entre ambos tipos de arte, el culto y el popular, la frottola se deja sentir en el arte francés y alemán, mientras que ella por sí misma no tuvo fuerza suficiente para constituir una escuela, y cuando busca acentos más serios, elevados, lo que hace es "madrigalizarse", dejando de ser *frottola.*

La Chanson y luego el Madrigal, por su parte, al contrario, forman todo un género, polifónico por su técnica, y expresivo, vivamente realista, minuciosamente detallista en la expresión (se ha dicho del Madrigal que llega ya a puntos calificadamente impresionistas), capaz de ternuras poéticas tanto como de burlas y sátiras (en lo cual se le adelantó, aun en medio de su rudeza melódica, la canción trovadoresca); género que llega a consolidar como factor común de sus variedades en la música profana aquellas tendencias que venían gestándose en la estructura tonal desde largo tiempo atrás, principalmente la reducción de los modos a los dos actuales, tras de haberse amplia-

* El origen de la palabra "madrigal" es muy dudoso. La etimología que se da como más aceptable es la de *mandriale* (de *mandria,* pastor, en italiano). Así, en el "Paradiso degli Alberti" (1389) de Giovanni da Prato, varias muchachas llegan cantando *qualche madriale* (el vocablo habría perdido entonces ya la *n,* sin que hubiese adquirido todavía la *g*), lo que equivaldría a cantar "alguna pastorela". La cuestión quizá se resuelva cuando se averigüe cuál es el origen, en castellano, de los términos "Madrigal de Campos", "Madrigal de las Altas Torres" quizá terrenos donde existían muchas "madrigueras" ("madrigal" por "madrigueral"); (también en castellano: "madrigado", "madrigada", los casados en segundas nupcias).

do los ocho modos eclesiásticos por Glareanus, que resumía prácticas muy anteriores a él, a doce en su *Dodekachordon* (1547). Entre los cuatro modos añadidos por Glareanus (humanista de Basilea, cuyo nombre era Heinrich Loris (1488-1563), Henricus Loritus, en el latín macarrónico del tiempo, nacido en el cantón de Glaris, de donde su nombre adoptado, hombre de gran ciencia y prestigio, amigo de Erasmo) se encontraba precisamente el que es hoy nuestro modo mayor o escala de Do.* Es, pues, este modo el último que llega a la teoría renacentista por caminos populares tras de haber sido empleado largamente en la práctica, en tiempos en los que ésta se divorcia de la teoría en retraso ** y que da origen, en pleno siglo xv, a las disquisiciones de un Ramos de Pareja (c. 1440-c. 1521) sobre la *Música Práctica*, seguidas después, en el siglo xvi, con vivo sentido de la realidad y de la música empírica por otro andaluz, Juan Bermudo; éste, de Ecija, y aquél, de Baeza.[5]

Mas tan natural parece siempre lo que se halla cerca del sentimiento y de la intuición, y de tal manera el sentido tonal se concentra en el modo mayor, que los teóricos como Rameau lo creen brotado espontáneamente de la naturaleza; Cerone lo ve inventado por Jehová en el Paraíso y Ambros piensa que es la base del instinto musical. La transformación que el modo mayor supone consiste en que, en él, las antiguas notas finales y recitantes iban a asumir un valor nuevo: la "función" armónica y la conexión de las tonalidades próximas armónicamente (una tonalidad está tanto más *cerca* de otra —es decir, sus valores tonales coinciden en mayor número con los de la anterior, o, dicho de otro modo, presenta mayor número de consonancias con ella— cuantas más notas comunes tengan entre sí, principio que no existía en el sistema modal, aun cuando en éste los modos tenían las mismas notas). La estructura tetracordal se unifica para todas las tonalidades mayores. La diferencia esencial entre el sistema modal y el tonal o armónico estriba, pues, en una diferencia radical: el sistema modal servía para "construir" monodías según el principio estilístico que sugería la constitución de los tetracordes, mientras que lo que interesa al sistema tonal es la relación armónica de un tono con otro, con el fin de ensanchar el principio tonal merced a la modulación dentro de un plan consonante sin cesar ampliado: en el viejo sistema modal se trata de sucesiones melódicas; en el segundo, de sucesiones de acordes, satisfactorias merced a las relaciones consonantes de los intervalos de que ambos se componen. El uno es simplemente horizontal, se mueve

* A los ocho modos *auténticos* y *plagales* del sistema eclesiástico, Glareanus añadió el "eolio" (*la* menor, sin alteraciones) y el "hipoeolio" (a la cuarta inferior), más el "jónico" (*Do* mayor) y el "hipojónico".

** Sobre la propensión hacia la tonalidad "mayor" desde el siglo xii, *vid.* la última sección del cap. ii en la iv parte.

en una dirección lineal simple; el otro también avanza en sentido horizontal, pero no ya con sonidos simples, sino en conglomerados sonoros: en acordes (llamados "verticales" en sentido traslaticio, derivado de la escritura).[6]

Consonancia no es sino una manera de hablar, y la *disonancia* teórica está asimilada a la teoría —a la práctica tonal, mejor dicho—, según determinados procedimientos que conocía ya la Polifonía más temprana por puro empirismo, meticulosamente teorizado después. Es uno de los méritos del Madrigal, principalmente, el haber sabido utilizar con sumo arte el valor expresivo de la disonancia y por ende el de la alteración cromática de las notas, que emplea, sin salirse del tono, como pura expresión melódica, pero que en su decadencia, con músicos como Gesualdo de Venosa, logrará alcanzar extremos de verdadero alcance "revolucionario". La larga gestación del modo mayor, ya iniciada en la melodía trovadoresca y apresurada en la Polifonía apenas se supo resolver su disonancia implícita *(fa-si)* tan temida por los medievales, aunque no por los griegos,* recibe su confirmación oficial con la teoría de Zarlino (1517-1590),** que funda la base de la armonía en el intervalo de tercera. El "intervalo distancia" del sistema modal, en el cual no hay ningún compromiso consonante o disonante, y que procedía por segundas mayores y menores, no va a tener ya, de algún tiempo en adelante, sino un sentimiento de "menor distancia melódica". La "escala", noción que sucede al "modo", sólo guardará el valor de disposición ordenada del repertorio de sonidos.[7] La verdadera "escala" en el sentido armónico del modo, se construirá de ahora en adelante por terceras. *Do-re-mi-fa-sol-la-si-do* no será sino la sucesión por orden conjunto de la entidad armónica *do-mi-sol-si-re-fa-la-do,* dentro de la cual se encuentran todas las combinaciones posibles, o conglomerados armónicos consonantes y disonantes de la tonalidad: el tiempo dirá si se toma solamente como consonancia la reunión de dos terceras de diferente especie juntamente con otra tercera, de nota a nota *(sol-si-re-fa)* o con una segunda *(do-mi-sol-la)* o con una cuarta *(do-mi-sol-do)* que integran, estas últimas, el "acorde perfecto" por excelencia, mientras que aquéllas dan dos acordes de séptima, de distinta estructura interior. Para llegar a la combinación de dos terceras más una quinta *(do-mi-sol-re)* hay que esperar largo tiempo: el gran invento unificador de Rameau es haber descubierto que el acorde formado por dos terceras más una sexta *(do-mi-sol-mi)* o dos

* El tritono aparece en la melodía helénica, por ejemplo en el *Himno a Helios* de MESOMEDES DE CRETA (siglo II d. J. C.), publicado por SACHS: *La Música en la Antigüedad,* Barcelona, 1927, p. 114.

** *Instituzioni harmoniche,* Venecia, 1558; *Dimostrazioni armoniche,* Venecia, 1571; *Sopplimenti musicali, Venecia,* 1588. Para la armonía de esta época, implícita en la técnica contrapuntística, *vid.* R. O. MORRIS: *Contrapuntal Technique in the Sixteenth Century* (Oxford, 1922-34).

terceras y una octava *(do-mi-sol-sol)* equivalen "armónicamente" al formado por dos terceras y una cuarta *(do-mi-sol-do)* y así sucesivamente en multiples combinaciones que, cuando son aceptables para el oído de la época de Rameau, pueden referirse a dos tipos principales: el consonante *(mayor: do-mi-sol-do* y *menor: re-fa-la-re)* o el disonante (en diferentes variedades: con tercera y séptima mayores: *do-mi-sol-si;* con tercera mayor y séptima menor: *sol-si-re-fa* o con tercera y séptima menores: *re-fa-la-do).* De éstos, todos los consonantes eran utilizables en la primera teoría tonal; de los disonantes solamente lo era el de tercera mayor y séptima menor, porque su disonancia implícita conducía a una "resolución", ya hallada por los viejos polifonistas, sobre la consonancia del acorde de tónica. Así se iniciaba el fértil juego de disonancia-consonancia que iba a impulsar el movimiento hacia adelante de la música en inagotables perspectivas. Las que iban a presentar las diferentes combinaciones de los intervalos diatónicos entre sí no iban a ser menos generosas: toda la música moderna nace de ellas, perspectiva en seguida ampliada casi hasta el infinito por la capacidad de unir a estas combinaciones diatónicas otros sonidos derivados de los tonos próximos y, finalmente, por el establecimiento de la escala cromático-armónica, que ordena sus semitonos con las notas correspondientes a los tres tonos más próximos entre sí: el fundamental, el de su quinta alta (dominante) y el de su cuarta (subdominante). Todavía guardan estas denominaciones un recuerdo de la nomenclatura modal: no otra cosa es el llamado *modo menor,* que en la práctica no es sino un primer tetracorde modal seguido de un segundo tetracorde igual al del *modo mayor,* por lo tanto, una reminiscencia modal injertada dentro del juego tonal de funciones tónico-dominante.

"La canción polifónica —dice J. Combarieu— hace sufrir al plan general de la obra musical una alteración del mismo género que la de los modos. No rompe bruscamente con el pasado, que le lega sus más preciosas conquistas, sino que facilita, diversifica, aligera una doctrina de escuela que la embriaguez producida por algunos descubrimientos fecundos había hecho tiránica, estrecha, pedantesca. La canción polifónica suplantó al rondó y a la balada, las formas que desde el siglo XIII gozaban de mayor favor, y cree que el músico tiene algo mejor que hacer que construir cánones enigmáticos. Quiere agradar y acercarse a la Naturaleza." Sus ejemplos más acertados pasan a todos los países de la Europa culta, en ese momento, y se los ve aparecer en las primeras colecciones impresas en Italia desde los primeros años del siglo XVI (por Petrucci, en Venecia, 1501, 1502, 1503, 1504, lo que muestra su boga) entre frótolas y motetes: unas son anónimas, otras son de los autores más celebrados y que han dejado mayor memoria de sí, como

Josquin, Pierre de la Rue, Busnoys, Isaac, Ockeghem, Jean Tinctoris, maestro de capilla de Fernando de Aragón en Nápoles en 1511, con otros muchos más, en número abundante de composiciones a tres y cuatro voces y de todos los géneros: narrativos, líricos, personales, cómicos, dramáticos, etc. Estas pequeñas formas polifónicas, extendidas por España antes de la gran polifonía flamenca a la que dan pábulo las capillas de los Reyes Católicos y en seguida las de los Austrias, llenan el *Cancionero de Palacio* con multiplicidad de temas: "amatorias —dice Barbieri—, religiosas, históricas, caballerescas, políticas, pastorales, picarescas y hasta bailables" a tres y cuatro voces también y en varios idiomas: italiano, portugués, francés chapurrado y vascuence, aunque el castellano sea la lengua predominante.* Entre las italianas hay algunas que figuran en las colecciones aludidas de Petrucci, según Barbieri afirma, que los copistas del Cancionero acaso transcribieron de las ediciones impresas o quizá conocieron, en manuscritos anteriores a su impresión, a fines del siglo XIV. Los extranjeros de la colección, fuera de las canciones o *frottole* anónimas, son muy escasos, pero, en cambio, figuran abundantemente en las colecciones de música para vihuela o canto y vihuela, que es el género que equivale en España a la canción acompañada de laúd, en un estilo todavía adherido a la escritura contrapuntística como en el primero de ellos que haya llegado hasta nuestras manos, el de Luis Milán: *El Maestro* (1536), donde los romances castellanos alternan con los villancicos en portugués y los sonetos en italiano o en el libro de Fuenllana *Orphenica Lyra* (1554), donde aparecen reducidas a tablatura de vihuela obras religiosas y profanas de Josquin (D'Ascanio), Morales, Flecha, Gombert, Andrés de Silva, Adrián (Willaert), Iaquet (Arcadelt), Verdelot, Guerrero, Juan Vázquez, etc.

Las colecciones publicadas en París por Pierre Attaignant a partir del primer tercio del siglo y otras colecciones posteriores sirven para hacer la historia de la "chanson" polifónica, principalmente francesa, aun cuando, por las razones antedichas, se unan con compositores propiamente franceses otros de más al norte, como Willaert, Gombert y Crecquillon, según ocurría en las de Petrucci. De todos esos autores de canciones polifónicas el más sobresaliente por su rica técnica contrapuntal y su espíritu alegre, pintoresco,

* Se incluyen también poco más de medio centenar de composiciones de este género en el *Cancionero de la Biblioteca Colombina* de Sevilla (siglos XV y XVI), cuya transcripción anuncia H. ANGLÉS, y en el *Cancionero de Upsala* (54 villancicos del siglo XVI, anónimos, salvo uno de GOMBERT), encontrado a principios del siglo por R. MITJANA en la biblioteca de la Universidad de aquella ciudad sueca. Ignoro el paradero de la transcripción hecha por él y que yo vi, manuscrita, con correcciones añadidas por manos indoctas. Una nueva transcripción ha sido hecha por J. BAL Y GAY y publicada por El Colegio de México, México, 1942, con un estudio de Isabel POPE sobre el villancico. Algunas transcripciones de MITJANA se incluyen en el cap. VII, "Les Madrigalistes", en su *H. de la M.*, p. 2003, donde se habla en detalle de este Cancionero.

lleno de indescriptible animación, es Clement Jannequin,* cuyas pinturas guerreras acuden constantemente a onomatopeyas de fácil e inmediato efecto. Jannequin lleva sus Batallas, que constituyeron un género, hasta el templo; pero tan humildes son estas conflagraciones que pueden alternar sin conflicto con *canzoni* y *frottole* en otras colecciones y aun ser reducidas a tablatura de laúd o de guitarra. A la guerra se une *El canto de los pájaros, La Caza,* de viejo abolengo; *Los gritos de París, La charla de las mujeres,* de las que Villon decía un siglo antes que *il n'est bon bec que de Paris,* en su famosa balada.

Las Batallas fueron muy imitadas en Alemania y aun las Cazas; los gritos callejeros van hasta Inglaterra entrado el XVII, en los *Cries of London* de Richard Dering. La imitación canónica es el procedimiento universal, como en los primeros pasos de la "chanson" con instrumentos. El idioma es siempre el francés, y las colecciones italianas no equivocan su nombre de *Canzoni francese.* Los autores se suceden con prodigalidad, echándose de ver en sucesivas antologías el papel indispensable de la "chanson" en la sociedad europea del XVI, en la cual cumple el papel —como antaño el motete— que la sonata para piano o el cuarteto de cuerda suponen en nuestros días dentro de la actividad conocida como "música de cámara" y que en efecto lo era más entonces que hoy: son los ingleses, sobre todo, quienes hacen del arte de cantar a varias voces piezas de este género y del género madrigalesco el arte social, casero, por excelencia. Mas a toda clase de canción para voces la incluyen los ingleses dentro del apelativo genérico de Madrigal, donde la encontraremos en breve.

En la segunda mitad del siglo, el propio Ronsard, poeta preocupado de música, y cuya noble figura nos interesará al hablar de los esfuerzos de la melodía por acercarse a la naturalidad prosódica, es quien prologa nuevos Cancioneros donde se muestra enterado de las famas musicales de su tiempo, que ponen en música sus poesías (Lasso, Goudimel, Jannequin), dando detalles que no han pasado inadvertidos para los musicólogos de varios siglos más tarde. Algunos están enteramente consagrados a Claude Lejeune, el músico de los Salmos de Clément Marot, y a Orlando de Lasso;[8] luego llegan nombres nuevos y después famosos: Costeley, Jacques Mauduit, mientras que las publicaciones belgas de Pierre Falése, que conocen nuestros vihuelistas, incluyen entre otros, declinando el siglo, a Juan Castro, un normando de origen español o portugués, a quien el Cancionero de Palacio no alcanza ya y al que no hay que confundir con Juan Blas de Castro, el músico de Lope de Vega, que entra en otro Cancionero, sucesor del anterior, recogido por un copista,

* JANEQUIN, con una sola "n" en las ediciones originales, escrito generalmente después como JANNEQUIN.

Claudio de la Sablonara, para el Conde Palatino del Rhin, en el siglo siguiente.* Las canciones se llaman ahora "stances", "sonnets" y "épigrammes" o bien "quintines" y "sextines": por la frescura de su inspiración, la gracia de sus ritmos, la suave poesía de una música concebida aun dentro de una polifonía rigurosa, Claude Lejeune es el músico más distinguido de esta última época de la canción polifónica que cede en méritos, cayendo el siglo, ante los de su hermano italiano, el Madrigal.

Existe la costumbre, principalmente propensa a la erudición, según la cual el uso de una cosa, de una forma de arte, proviene parejamente con la etimología del vocablo que las designa. Así se ha querido buscar el origen del Madrigal italiano del siglo XVI en las canciones de la sociedad italiana del *trecento* que llevaban ese nombre junto a otros más, como las "ballatte", "caccie", etc. Mas el Madrigal polifónico, que es un tipo de obra musical de la más alta importancia en la Italia cincocentista, se origina en diversas áreas de influencia artística: es, por una parte, la consecuencia en la sociedad italiana de la práctica de la "chanson" polifónica francesa y flamenca llevada a la lengua vernácula; después, su nombre y la forma indecisa del Madrigal italiano en casi toda su existencia provienen de la reacción de algunos poetas, como Bembo (1533), contra la decadencia poética de la frottola, que había llegado a admitir las poesías más vulgares. Para remediarlo, y a la vista del arte superior de la polifonía del norte, Bembo, que había intentado inútilmente regenerar la frottola, extendida como música popular, a pesar de su composición a varias voces, principalmente por Bolonia y la región véneta (Venecia, Padua, Mantua, Verona), publicó su *Canzionere* en 1530. En 1531 apareció la última colección de *frottole* y en 1533 la primera colección de Madrigales italianos con música, nombre dado al género próximo pariente de la "chanson" en honor del "trescentesco" madrigal, de un modo análogo al de los zarzuelistas españoles del siglo XIX, que creyeron más noble resucitar el título que Calderón y sus sucesores dieron a sus "fiestas de Zarzuela" que no denominarlas simplemente operetas u óperas cómicas como se llamaban en el modelo francés de donde procedió la zarzuela ochocentista.

El movimiento fué, en cierto modo, erudito, y los poetas de la época se pusieron a imitar a Petrarca, que fué uno de los poetas más favorecidos por los Madrigalistas; pero como en el siglo XVI la vida social italiana y la poesía que la adornaba eran profundamente distintas que en tiempos de Petrarca, su imitación paró en el preciosismo y el amaneramiento.[9] A pesar de ello, como la música del Madrigal progresaba constantemente en todos sentidos (soltura en el manejo de las voces, afirmación tonal, riqueza

* *Cancionero Musical y Poético del siglo xvii*, recogido por Claudio de la SABLONARA y transcrito en notación moderna por el maestro D. Jesús AROCA, Madrid, 1916. *Vid.* R. MITJANA: *Ensayos de Crítica Musical*, 2ª serie, Madrid, 1922, pp. 163-252.

armónica, expresividad dramática y melódica, empleo armónico y expresivo de la disonancia y del cromatismo), el género continuó su camino. Su entronque con la "chanson" se muestra en la primera colección aludida de 1533: *Madrigali noui de diuersi excellentissimi musici,* por Valerio Dorico, en Roma, donde entre veinte composiciones se encuentran dieciséis con letra italiana y cuatro francesas. Su título de *Madrigales nuevos* indica su origen intelectualista, ya que no los había recientes, sino que había que saltar un siglo atrás; por otra parte, el género aparece bajo un aspecto de alta sociedad y técnica refinada de "excelentísimos músicos", entre ellos Constanzo Festa, Jannequin y Verdelot.

Por lo que a su forma se refiere, el nuevo Madrigal no conoce coerción alguna. La canción trecentesca se componía de dos estrofas de tres versos repetidas con la misma música y seguidas de una segunda parte en diferente ritmo, por lo regular en dos versos pareados, forma cercana al arte trovadoresco y en la que el estribillo o "volta" (al estribillo) podía complicarse melismáticamente, encargándose de la ejecución de éste a un instrumento.* En la nueva época, las finezas métricas y juegos de rima de los poetas afectan constante variedad. Un ejemplo típico y temprano de esta clase de Madrigal es el tan famoso musicado por Arcadelt: *Il bianco e dolce cigno* cuyo poemita, por Guidiccioni, está integrado por dos tercetos de los cuales el primer verso es libre y los dos siguientes, de metro libre, aconsonantados. A esos dos tercetos siguen dos veces dos versos pareados. Esta irregularidad, observa justamente Edward J. Dent,[10] estimuló eficazmente la invención melódica y rítmica de los compositores tanto como el sentimiento expresivo con que se cantaba una melodía, que estaba ya en la voz superior, privilegio arrebatado tras larga lucha al complejo polifónico.

Esta música es calificadamente profana, social, mundana. De tal modo atrae Italia desde su primer momento a los más notables compositores flamencos como Willaert, Arcadelt y Verdelot, que este país, cuya música del siglo anterior había revestido poca importancia (como obra de arte, ya que el proceso de la música popular en frottolas, estrambotes y villancicos tenía en esencia una importancia muy grande), vuelve en el siglo XVI a asumir la preponderancia y en ello intervienen tanto músicos extranjeros como nacionales. Con los flamencos mencionados, Constanzo Festa y Alfonso de la Viola son los más notados madrigalistas italianos de la primera época, en la cual el género toma un vuelo rapidísimo. Cierto autor fácil, Corteccia, compone varias series que se cantaron en las fiestas por la boda de Cosme de Médicis con Eleonor de Toledo. Lo que reprochaban los poetas atildados a

* Compárese con el *estribote* del Arcipreste antes mencionado: AA BBB X *(volta* rima con A) AA, es decir, la estructura típica del zéjel.

la frottola, esto es, su mediocridad poética y aun sus licencias, se reproduce en el Madrigal, que no olvida la proximidad de aquel género popularesco, si no en el tratamiento técnico, al menos en los textos. Algunos llegan a ser tan indecentes que los historiadores prefieren dejarlos en silencio. Lo interesante en ello es que fuese Palestrina (si bien en sus años mozos) el musicador de versos de esa índole; mas hay que advertir que la *grivoiserie* en la canción tenía su tradición, en Francia, donde existe todo un repertorio de canciones "verdes" equivalentes a lo que ese género de couplet "sicalíptico" vino a significar más tarde en todos los países, a los cuales el café concierto parisién daba la norma.

Con Palestrina y con Andrea Gabrieli se alcanza una segunda época del Madrigal italiano que inicia el propio Willaert y que sigue sobre todo su discípulo Cipriano de Rore y Orlando de Lasso. El género, aunque rico en su estructura polifónica a cinco y seis voces, se ha abastardado: ni Palestrina ni Lasso le dan importancia mayor, ocupados en más altas empresas, y cae en manos de innumerables compositores secundarios para quienes lo importante consistía en la labor minuciosa del trabajo contrapuntístico. La genialidad de músicos como Monteverde, Luca Marenzio y finalmente Gesualdo de Venosa, "príncipe y asesino" (en venganza de su honra), como lo han llamado algunos biógrafos suyos, * da al Madrigal italiano un nuevo período de esplendor donde la expresión más aguda se realiza por los medios técnicos más atrevidos, a un paso ya del Barroco, aun cuando Marenzio, por su suavidad, su decadencia (*il piu soave cigno*, se le llamó en testimonio de admiración, y sus admiradores modernos le encuentran la blandura y suavidad de un Corregio) no hagan sino presentir una superelaboración de estilo que va a conducir a la ruptura, a la explosión del Madrigal en un Monteverde (como se detallará al hablar de la ópera naciente) mientras que Gesualdo lo lleva a un extremo comparable a lo que Bernini hace en su escultura.

La interpretación del sentido poético, que conducirá en derechura a la Opera, incluso la pintura de la palabra, minuciosamente a veces, con un prurito imitativo o descriptivo que ya conoció la "chanson", fué característica repetida del Madrigal. Este expresivismo busca en la "chanson", como en el Madrigal, cuantos procedimientos pueden serle útiles: la imitación fonética directa, el diseño melódico o rítmico sugerente de lo que la palabra dice, el acento dramático, los efectos coloristas de las voces en extraordinario virtuosismo silábico, la expresión en rapidísimo progreso de las combinaciones armónicas, del cromatismo, y, sobre todo, de la disonancia, que un napolitano como Gesualdo de Venosa lleva a un extremo, comparable en el siglo XVII, a lo que dos siglos después iba a realizar Wagner en *Tristán*.

* Cecil GRAY y Philip HESELTINE: *Carlo Gesualdo, prince of Venosa, musician and murderer*, Londres, 1926.

Esta expresividad será la ruina del Madrigal. Por una parte, a causa de apelar los compositores a la colaboración de los instrumentos, pues que el género tendía a crecer desmesuradamente, y porque ya en esta época los instrumentos, considerablemente adelantados en su hechura y técnica, después del tiempo en que habían prestado grandes servicios en el tejido polifónico, intervienen ahora desde un punto de vista nuevo: el de su colaboración con las voces, en lo que aun no puede llamarse "orquesta", pero que la presiente. Monteverde va a tomar pie en el "Madrigale accompagnato" y en el "Madrigale drammatico" para transformaciones fecundas que le llevarán al drama musical.

Por otra parte, la expresividad con que la música subraya el sentido del texto, lo que Luca Marenzio decía ser *l'imitazzione delle parole* conducirá al rápido aniquilamiento del Madrigal, porque al conceder los compositores su principal interés a una voz destacada tienden a desembarazarse de la escritura polifónica, yendo en busca del "acompañamiento" instrumental, esta vez en un sentido diferente a la mezcla polifónica vocal-instrumental de la "chanson", y con la diferencia esencial de que el "acompañamiento" estará inspirado por el acorde; "acompañamiento" esencialmente armónico, tan bien concretado que podrá ser reducido a fórmulas (derivadas de la "tablatura") en la que ciertas "cifras" simbolizaran el acorde y sus "enlaces": el bajo cifrado reemplazará a la escritura polifónica dejando ésta al buen arte del ejecutante.* Si el proceso tiende a la desaparición del Madrigal y correlativamente a la del arte polifónico en su estricto sentido, en cambio va a abrir horizontes dilatados: los de la Opera.

El sentido de este desenvolvimiento del Madrigal hace comprender por qué tuvo el género menos brillantez en Palestrina, e incluso en Orlando, que en sus contemporáneos y por qué fué prácticamente nulo en la España de los Austrias, al paso que adquiría su esplendor con Clement Jannequin en la Francia de Francisco I y, en Inglaterra, en la corte de los Tudor, donde los madrigales de Lucca Marenzio produjeron hondo efecto en los músicos contemporáneos como Morley, Willbye, Weelkes y otros varios.

Jannequin y Marenzio rivalizan en celebridad con Orlando y son los músicos que heredan en el siglo XVI la reputación "europea" de Josquin Des Prés. El francés tiene el instante de su mayor apogeo en el primer tercio del siglo; el flamenco en el segundo; el italiano en el tercero. Los tres llenan la música de la Europa de la cultura en una medida análoga a la de sus tres grandes monarcas: Francisco, el rey francés: Carlos, rey de España y Emperador de

* El llamado "bajo continuo", indicado con cifras, se inicia en Italia a fines del siglo XVI con BANCHIERI (1595) y G. CROCE (1599). Su divulgación se hace a lo largo del siglo XVII.

Alemania; Enrique VIII en Londres y, mejor aún, su hija Isabel, que lleva a su corte, en la segunda mitad del siglo, el esplendor musical que había caracterizado a las de los otros dos, en la primera.

Por su parte, la "chanson" polifónica que con Jannequin había alcanzado tan admirable perfección y tan indudable categoría de "obra grande" aun sin necesidad de apelar a grandes masas vocales, seguirá, tras de otros músicos menos celebrados que él, pero de interés no mucho menor, como Claude de Sermisy, un proceso análogo que va a parar en los intentos de ajuste de la rítmica musical y de la prosodia poética en los poetas de *la Pléyade* como Ronsard y De Baif, de quienes se hablará un poco más adelante, al referirnos en detalle a la música "declamatoria" de los florentinos en los albores del nuevo siglo, el siglo del Barroco. Por su parte, Alemania no dejó de sentir un estímulo semejante, manifestado por la puesta en música de las *Odas* de Horacio por varios compositores que se habían adelantado considerablemente a sus colegas franceses e italianos en virtud de la simplicidad, austeridad que yacía en la base del movimiento culminado en la Reforma. De este intento, las más notables realizaciones son las de Petrus Tritonius (de Ingolstadt) cuyas *Odas de Horacio*, musicadas en metros griegos (*Alcaische Strophe*) están escritas en Ausburgo en 1507.[11]

El aspecto de "música de sociedad" del Madrigal italiano no podía mostrarse fácilmente en sus realizaciones más complejas que, como la "chanson" polifónica, requerían equipos de cantores notabilísimos. Pero en los géneros menores, como las pequeñas piezas polifónicas que se recogen en el Cancionero de Barbieri, se realiza notoriamente este tipo de arte social por la sencillez de su estructura contrapuntística, la claridad de su acentuación prosódica y aun la guía que para su interpretación debía de dar el perfume agreste, popular, de gran número de sus composiciones que, unas veces estaban basadas en poemitas de arte menor mas de exquisita forma y expresión, en la frescura de su sentimiento y de su idioma, y otras no tanto, como ocurría en la "frottola". Si ésta muere prácticamente (aunque su espíritu se conservase verde en todo el arte italiano hasta ir a parar a la "ópera bufa") el cultivo de la polifonía aristocrática debió de decaer poco más o menos en España por la misma época, es decir, avanzado el siglo XVI, para ser reemplazada por la canción acompañada en la vihuela y la guitarra, en sustitución del laúd y quizá por este mismo, con toda probabilidad, aunque fuese más difícil de tañer que aquellos instrumentos que eran, en rigor, uno solo. La pequeña polifonía, sin embargo, se mantuvo a cuatro voces en el villancico, que formaba parte *sine qua non* de nuestro pequeño teatro, entre Juan de la Encina y Lope de Vega, persistiendo ya hasta el siglo XVIII bajo la forma de piezas

a cuatro voces utilizadas frecuentemente en el teatro lírico, en el elevado tanto como en el popular; más apegadamente a la tradición en éste, y más al aire de la moda extranjera en el teatro de gran vuelo.

El madrigal propiamente dicho no fué género de la predilección de los españoles. Los músicos que practicaban la polifonía religiosa de alto porte desdeñaban una música que, al parecer, estaba bajando en la sociedad española desde mediados del siglo XVI.* Si las canciones y villancicos se practicaban aún en Andalucía pasada la primera parte del siglo, Cataluña conservó el gusto de la música a varias voces por algún tiempo más. Los *Villancicos y Canciones* de Juan Vásquez, el más famoso autor de este tipo de música en la primera mitad del siglo, se imprimen en Sevilla en 1551 y en 1560. Los *Madrigales* de Pedro Alberto Vila son, en Barcelona, del año siguiente y Juan Brudieu, francés, que fué maestro de capilla en la Seo de Urgel, en pleno Pirineo franco-catalán, imprimió en Barcelona otra serie de *Madrigales* en 1585.** Una edición postrera es la de Pedro Ruimonte, que en 1604 imprime

* La polifonía del *Cancionero de Upsala* (mediados del XVI) es más rica y trabajada que la normal en el *Cancionero de Barbieri*. Pero esto no dice nada respecto a la boga social del género, sino, simplemente, que los villancicos de aquel Cancionero son de carácter menos "popular" y más "artístico". El *Cancionero de Claudio de la Sablonara*, perteneciente ya al siglo XVII, muestra, en cambio, la decadencia de este género de polifonía, a lo menos en su escritura.

** A más de los Cancioneros mencionados anteriormente se encuentra esta clase de música, entre los siglos XVI y XVII, en los autores y colecciones siguientes:

Tonos Castellanos. a) Manuscrito de la segunda mitad del siglo XVI. (Biblioteca de Medinaceli, Madrid, Sig. 13230). *Tonos Castellanos. b)* Manuscrito de la primera mitad del siglo XVII. *(ídem.*, Sig. 13231). *Villancicos y Canciones* de Juan VASQUEZ, a tres y a quatro (Osuna, 1551). *Recopilación de Sonetos y Villancicos* a quatro y a cinco de Juan VÁSQUEZ (Sevilla, 1560). *Odarum* (quas vulgo Madrigales appellantur)... *Liber primus.* Petro Albercio VILA canonico Barcinonensi auctore... (Barcelona, 1561) (textos en castellano, catalán e italiano). Mateo FLECHA (el joven), *Il Primo Libro de Madrigali* (1568). Pedro VALENZUELA, *Madrigali di Pietro Valenzola Spagnuolo a cinque voci* (Venecia, 1578). Mateo FLECHA (el viejo), *Las Ensaladas de Flecha,* maestro de capilla que fué de las Serenísimas Infantas de Castilla. Recopiladas por F. Matheo FLECHA, su sobrino... (Praga, 1581). *De los Madrigales* del muy Reverendo Juan BRUDIEU, Maestro de la Santa Iglesia de la Seo de Urgel, a cuatro voces... (Barcelona, 1585). *Canciones y Villanescas espirituales* de Francisco GUERRERO... a tres, y a quatro, y a cinco bozes (Venecia, 1589). *Il primo libro de Canzonette* a quattro voci composte per il Sig. Sebastiano RAVAL, Gentil'huomo Spagnuolo... (Venecia, 1593). *Cancionero de Turín.* Biblioteca Nacional de Turín. Fines del siglo XVI. Pedro RIMONTE, *Parnaso español de Madrigales y villancicos* a quatro, cinco y seys (Amberes, 1614). *Romances y letras de a tres vozes.* Manuscrito de la primera mitad del siglo XVII. Biblioteca Nacional de Madrid. Sig. M. 1370-71-72. *Tonos Humanos.* Manuscrito de mediados del siglo XVII, *ídem.*, M. 1262.

En otras colecciones publicadas en Venecia a fines del siglo XVI se encuentra algunas obras españolas de esta índole (*vid.* MITJANA: *H. de la M.*, pp. 1996 y 2003 *ss.*).

en Amberes un muy notable *Parnaso Español de Madrigales*, de una elaboración y finura digna de las prestigiosas tradiciones polifónicas del país donde veían la luz. Una manera de conformarse con la época y de tornar sus prácticas a la mística y severidad del momento español consistía en dar un sesgo piadoso en el texto y en la simplicidad del tejido a los villancicos que, por esta desviación se llamarían "a lo divino"; pero aun así, Morales apenas se dignó componer un par de estas piezas profanas y Victoria no puso sus manos en una sola. Un tipo de polifonía popular en su carácter festivo fueron las *Ensaladas* que Gil Vicente hace proceder de Francia (1510) y que corresponden a su manera de "cantar en chacota".* Las *Ensaladas* de Mateo Flecha, impresas en Praga por su sobrino en 1581, son conocidas, al paso que de aquéllas sólo se conserva la mención en las *Farsas* de Vicente.**

La música concertada para voces asumió un aspecto de real y verdadera "música de cámara", de salón aristocrático o burgués en Inglaterra, donde el género y sus variedades están incluídas en el término general de *Madrigales*. Desde los tiempos más antiguos, la preferencia inglesa, según se ha hecho notar, propendía al concierto homogéneo de las voces, y, en lugar de complicar su tejido como en la canción francesa o en el madrigal italiano, pro-

H. ANGLÉS (J. WOLF: *Op. cit.*, p. 383) menciona otros manuscritos conservados en Segovia y en Barcelona (Biblioteca de Cataluña. M. 454).

Ediciones modernas.—F. PEDRELL y H. ANGLÉS: *Els Madrigals i la Missa de Difunts d'en Brudieu*, Barcelona, 1921. J. BAL Y GAY: *Treinta canciones de Lope de Vega* (Música a varias voces de Francisco Guerrero, Juan Blas de Castro, Pedro Rimonte, Palomares, Romero —el maestro Capitán—, Compañy y otras de autores no identificados), Madrid, 1935. *Idem, Romances y Villancicos españoles del siglo xvi* (Milán, Morales, Bermudo, Valderrábano, Vázquez, Pisador), La Casa de España en México, 1939.

* Por esta época se bailaban también las cantigas burlescas o "en chacota", como la que inserta COTARELO en su estudio preliminar a su *Colección de Entremeses*, etc. *(Serra da Estrella*, de Gil Vicente, 1527). Los danzantes se llaman allí "os folions" (más adelante se habla acerca de las "folias", en este libro). Todos ellos "ordenaronse em chacota", mientras que en otra pieza "se ordenaron en caracol", "como là se costuma", dice Gil Vicente para la primera de esas figuras de baile. La cantiga que se canta y baila es un villancico de subido color, al que se da el nombre en cuestión: "E com esta chacota se sahiraon, e assim se acabou".

** Sobre Vila, Flecha y Brudieu, *vid.* H. ANGLÉS (en J. WOLF: *Op. cit.)*, pp. 385-89. En cuanto a la etimología de las *Ensaladas*, parece que no hay que devanarse demasiado los sesos. Desde el primer momento se hacen juegos de palabras con el vocablo ("guisar una ensalada"). En la primera mitad del XVI, Cristóbal de Villalón dice simplemente: "Comenzó a cantar una ensalada en romance y latín" (*El Crótalon*, canto 17), y esa mezcolanza perdura como rasgo distintivo de esta especie polifónica de carácter jocoso. Una ensalada como la de Peñalosa (nº 438 del *Cancionero de Barbieri*) en la que se cantan simultáneamente varios textos, sugiere la idea de que el género fuese como una supervivencia tardía de los motetes franceses en varios textos simultáneos, incluso con la voz grave en latín, como parodiando el "canto fermo" del motete.

curó, ganando el tiempo perdido, ponerse a tono sin incurrir en complicaciones inadecuadas, sino reduciendo sus dificultades a un mínimo a fin de que pudiese ser interpretado el madrigal por un grupo de personas sentadas en torno a una mesa. Este género de canciones que provienen en su inspiración original del repertorio popular (colección de Wynkyn de Worde, en 1530) va afinando su técnica con Tallis y Tye, y en la colección de Thomas Whythorne para tres, cuatro y cinco voces (1571) el Madrigal inglés asume una altura considerable, estimulada por los madrigales italianos que, según los especialistas, se cantaban tanto como las canciones flamencas desde poco después de mediar el siglo. La colección de aquéllos, traducidos al inglés, que publicó Nicolás Yonge en 1588 con el título de *Música Transalpina* sirvió de agudo acicate, y entre esa fecha y el primer cuarto del siglo XVII florecen con prodigalidad los madrigales ingleses. Byrd (en 1589) se aproxima al madrigal de Marenzio, mientras que es Gastoldi quien influye sobre Morley, cuyas *Canzonets to three voyces* (1593) realizan aquel ideal netamente inglés de la canción de sociedad, haciendo de Morley el músico favorito que lleva a las suyas el aire de la campiña inglesa y un eco de las costumbres populares. Sus *ballets* guardan este nombre tras de una fuerte influencia italiana y sus *fa la las* crean un tipo en seguida famoso.

Con Thomas Weelkes y John Wilby el Madrigal inglés toma el camino de la expresividad cromática del Madrigal italiano en su decadencia. Los *Ayres or Phantasticke Spirites* de Weelkes, que son de comienzos del XVII parecen iniciar ya el bies romántico. Orlando Gibbons es la figura culminante en la última etapa del Madrigal inglés, en la cual Tomkins, que fué discípulo de Byrd, inventó una combinación original del *ballet* con el madrigal.[12] La canción popular auténtica se desliza a veces entre las mallas del tejido contrapuntístico en estos madrigales, añadiéndoles gracia y frescura. Esto hace, tal vez, que los géneros como la villanela napolitana o el villancico español no cundan en Inglaterra donde, o bien los cantos populares se bastan por sí solos en simples combinaciones cantadas por grupos, o bien suben al arte distinguido de los "Madrigals" en los que la sociedad inglesa de la segunda mitad del XVI y principios del XVII se complace tanto que Morley[13] menciona, entre las cosas que debe saber una persona de buena educación; la posibilidad de cantar a primera vista no importa qué parte de una de esas breves y lindísimas obritas que, en resumen, y dentro de un estilo y tratamiento polifónico que va de mayor sencillez a mayor complejidad pueden dividirse en tres épocas de desarrollo: una, la del "ayre", * melodía destacada

* "Ayre" se encuentra ya en SPENSER (1552-1599) *(Prothalamion)* como ortografía antigua de "air". Con significado musical, el vocablo italiano "aer" equivale en el siglo XIV a "modus" en su sentido de mensuración, pero también se decía un "aer italico" a diferencia de un "aer gallico" en cuanto al "tempus" de dicho sistema de "musica men-

o independiente, pero acompañada por otras voces y cuyos diferentes "couplets" se cantan con una misma música. Una segunda fase es la de los *ballets*, "pieza coral en estilo danzable", como la titula un musicólogo inglés,[14] en donde la misma música sirve para diferentes estrofas separadas por el estribillo en *fa la la*. Finalmente el madrigal propiamente dicho, en el cual no hay repetición de música, sino que ésta va interpretando fielmente el curso del poema, en un estilo que ni es ya el del "ayre" ni el del *ballet* sino más contrapuntal. Pilkington (m. 1638) es un ejemplo del primer modo. Morley (1558-1603) del segundo, mientras que Weelkes (1575-1623) y Gibbons (1583-1625) son los músicos que más notablemente representan la tercera manera de este arte gracioso y espiritual cuyos poetas realizan a su modo, en un "neo-clasicismo" amable, el ideal helénico de la Pléyade y de los florentinos.

NOTAS

[1] Federico Ghisi: *I Canti Carnascialeschi nelle fonte musicali del xv e xvi secolo*, Florencia, 1937. *Vid.* asimismo su artículo "Carnival songs and the origins of the Intermezzo Giocoso", en el *Musical Quarterly*, Nueva York, julio 1939.

[2] Artículo mencionado, p. 326.

[3] *Ibid., ibid.*, p. 328.

[4] E. Cotarelo y Mori: *Colección de Entremeses*, etc., Madrid, 1911. F. M. Cabrera y Rivera: *El negro en la literatura española de ayer* (tesis doctoral), Madrid-Puerto Rico, 1935.

[5] Para un resumen muy claro sobre la teoría de Glareanus, *vid.* J. Combarieu: *Op. cit.*, I, p. 464. Para la de Ramos de Pareja y Bermudo, *vid.* R. Mitjana: *Op. cit.*, pp. 1951 *ss.* La *Música práctica* del teórico andaluz ha sido reimpresa por Johannes Wolf (Beiheft 2, *I. M. G.*, 1901).

---

surata". En el siglo siguiente, el vocablo tenía ya un sentido de particularidades localistas, así se decía "aria alla veneciana", o sea "a la manera veneciana", pero Juan de Mena (1411-1456) dice ya: "mensura con dolce ayre". (Foulché Delbosc: *Op. cit.*, p. 219). En el xvi significaba más bien determinado gusto en la ejecución, a lá que se daba cierto "aiere". Por la misma época "aer" indica la canción musical que se puede adaptar a varias estrofas de una poesía, es decir, un sentido análogo al "timbre" francés o lo que significará "tono" en España ("son" y "sonada" en el siglo xv). En el siglo xvii "aria" asume ya el sentido de forma musical que va a tener desde entonces, bien como fragmento autónomo en la música vocal de cámara, bien como fragmento musical perteneciente a un argumento dramático ("aria de ópera") (Gatti y Della Corte: *Diz. di Musica).* Desde este momento el "aria" toma un carácter especial que la diferencia de la "canción", "chanson", "lied", "song", incluso del "ayre" inglés. Su equivalente francés es el "air"; español "aria"; inglés "air"; alemán "arie".

[6] Esto es una simplificación de los hechos acústico-tonales, porque, en realidad toda reiteración de sonidos en los modos eclesiásticos como en los exóticos, produce una especie de atmósfera "tonal".

[7] Desde otro punto de vista examino la formación de escalas y modos en mi libro *La Rosa de los Vientos en la Música Europea,* México, 1940, capítulo relativo a la Monodía.

[8] "Josquin Des Prés —escribe Ronsard— *hennuyer de nacion* (nacido en el Hainaut), Mouton, Willar [Willaert], Richaffort, Jannequin, Maillard, Claudin, Jacquet, Certon."

[9] J. A. SYMONDS: *Op. cit.*

[10] *Grove's Dictionary,* artículo "Madrigal".

[11] A. SCHERING: *Op. cit.,* p. 70, nº 73.

[12] Eduardo J. DENT: artículo "Madrigal" en el *Grove's Dictionary.*

[13] *A Plaine and Easie Introduction to Practicall Musicke* (1597).

[14] Percy A. SCHOLES: *The Columbia History of Music through ear and eye.* Scholes presenta en esta colección de discos cuatro madrigales de los autores mencionados: de PILKINGTON, el titulado *Rest, Sweet Nymphs;* de MORLEY, el "ballet" *Sing we and chant it;* de WEELKES uno de los más bellos madrigales de la serie titulada *Triumphes of Oriana* (1601), *As Vesta was from Latmos hill descending,* y de Orlando GIBBONS el titulado *The Silver Swan,* seguido de otro de FARMER, *Fair Phyllis.* Tres madrigales de MORLEY, *Since my tears,* Robert JONES, *Farewell deare love* y John DOWLAND, famoso principalmente como tañedor de laúd, *Go crystal tears,* se encuentran en la *Anthologie Sonore.* Disco nº 58.

La sociedad "The Madrigalists" ha impreso un álbum (nº 20) en la editorial "Musicraft" con "chansons" polifónicas y madrigales italianos de Josquin DES PRÉS ("Baises moy" a 6 voces); Charles TESSIER ("Au joli bois" a 4); Claude LE JEUNE ("O occhi manza mia", a 4); Jakob ARCALDELT ("Il bianco e dolce cigno", a 4); Orazio VECCHI *(idem,* a 5); Clement JANNEQUIN ("Petite nymphe folastre", a 4); Orlando DI LASSO ("Fuyons tous d' amour le jeu", a 4); *id.* ("Matona, mia cara", a 4); *id.* ("Quand mon mary", a 4); Gesualdo de VENOSA ("Dolcissima mia vita", a 5); Luca MARENZIO ("Gia torna", a 5) (discos 212 a 215).

Colección *Dos mil años de Música* (Pharlophon nº 1022): GESUALDO ("Resta di darme noia"); Hans Leo HASLER ("Mein Lieb' will mit mir krieg").

Anthologie Sonore: Clement JANNEQUIN ("Le chant des oiseaux", disco nº 6); Canciones francesas del siglo XVI (GARNIER, GENTIAN, CLAUDIN, BERCHEM, RENÉ, nº 15); Canciones de Clement JANNEQUIN y Guillaume COSTELEY ("Ce mois de may", "Au joly jeu", "Mignone, allons voir", "Allons gay", nº 45).

CUARTA PARTE

EL BARROCO

"Por amor a la sencillez hemos de tomarnos la libertad de hablar de los siglos XVI y XVII como si fuesen unidades de estilo, a pesar de que estas medidas temporales no significan producción homogénea, y de que los rasgos fisonómicos del seiscientos comienzan ya a dibujarse antes del año 1600, así como por el otro extremo aceleran el aspecto exterior del XVIII" (E. WOELFFLIN).

"El conjunto de formas del Barroco sale del renacentista, sigue utilizándolo y lo transforma con vistas a sus propios fines. Entre Renacimiento y Barroco no existe un corte de naturaleza tan radical como el que hay entre Gótico y Renacimiento" (Werner WEISBACH).

"El arte barroco, sagrado o secular, es la expresión del espíritu de la Contrarreforma en este terreno, y la Música es el arte barroco por excelencia. La fuente de inspiración del período entero, en todos sus aspectos artísticos, en la literatura y en la música, fué España" (Cecil GRAY).

CAPITULO I

La voz humana y los instrumentos. Las relaciones instrumentales en la Edad Media. Los instrumentos en el Renacimiento. Esculturas y miniaturas. El laúd en el siglo xvi. Extensión por Europa del laúd. Alemania, Francia, Italia. El laúd flamenco. España. Los instrumentos de aire y sus especies. Instrumentos de tecla y de cuerda. Instrumentos percutidos y pulsados. La polifonía en la tablatura para el laúd. El acompañamiento armónico y la técnica del acorde. La variación ornamental. Vihuelistas españoles. Luis Milán. Internacionalismo en la música española del siglo xvi. Diego Ortiz y su música para violones. La guitarra. Sus remotos orígenes orientales. Guitarras y laúdes en Egipto y el país de los Heteos. La cítara en Grecia. Transformaciones filológicas e instrumentales. Los nombres no denominan siempre instrumentos específicos. Nombres diferentes para un mismo instrumento. El arco. Modificaciones que acarrea. Transformaciones del vocablo "viola". Primera homología entre viola y vihuela. Homología posterior entre guitarra y vihuela. Desaparición de la voz "vihuela" y nuevo auge de la guitarra en el siglo xvii. La guitarra española y su difusión por Europa: el siglo xviii.

BIEN QUE LA voz humana haya sido desde la antigüedad más remota el instrumento más perfecto, el más admirable y el más admirado por su conexión con la palabra y por el hecho mágico de que el hombre se convierta en fuente de sonidos musicales, la humanidad desde su amanecer a las organizaciones sociales tuvo en mucho aprecio los instrumentos que mecánicamente producían sonidos capaces de regulación.[1] Egipto, el Oriente asiático anterior, Grecia, llevaron los instrumentos de música a una perfección notoria y fueron capaces de establecer teorías musicales basadas en sus posibilidades, según se ha esbozado en los primeros capítulos de este libro. Los sacerdotes discreparon frecuentemente acerca de si en los templos debía resonar tan sólo la voz humana o en concierto con los instrumentos. En el curso de la Edad Media, el órgano, el pequeño órgano portátil, las primitivas violas y algún instrumento de viento entraron en el sagrado recinto de la Iglesia para colaborar en los ensayos iniciales de la música a varias partes, según se ha visto, y esta simultaneidad de voz humana e instrumentos en contrapunto fué muy del agrado de los primeros polifonistas, al paso que los juglares y los menestrales se acompañaban rudimentariamente sus canciones monódicas en arpas y violas o las sonaban para las danzas.[2]

Mas el terreno favorable para los instrumentos fué desde la Edad Media, en estrecho contacto con la paganía grecorromana, el terreno popular. Mientras que la música sagrada ha llegado hasta nosotros con una autenticidad notable por su capacidad de persistencia, apenas sabemos otra cosa respecto a la música popular coetánea sino que se practicaba en instrumentos cuyos nombres cuidaron mucho los escritores de mencionarlos en sus novelas, canciones o poemas de diferente especie, haciendo gala de su erudición, frecuentemente traducida, lo que explica las interpretaciones confusas y dudosas, ya que, en algunos casos, los escritores, al parecer, no conocieron de vista ni de oídas alguno de los instrumentos que mencionan. Simultáneamente con ellos, la escultura románica, en primer término, las miniaturas de diferentes épocas y las pinturas del Renacimiento, sobre todo, son fuentes caudalosas para el estudio de los instrumentos que es útil llevar parejo con las relaciones de los poetas: la importancia social de esos instrumentos se deduce, por otra parte, de las relaciones de bienes que poseían reyes y príncipes o magnates, así como por la correspondencia que sostenían entre sí solicitándose mutuamente el préstamo de tal o cual instrumentista famoso.

Unas veces por puro afán de vanidad, otras por lo pintoresco o exótico de las relaciones y por la novedad que podían aportar a un país en el que se estaba afirmando la lengua nacional; otras con propósito didáctico; algunas por motivos fundados, como cuando se quiere parafrasear el Salmo CL (*Laudate Dominum*), donde se menciona multitud de instrumentos, en todos esos casos, la Edad Media encontró motivo suficiente para hacer gala de su saber esculpiendo, pintando o mencionando los instrumentos musicales y con ellos algunos términos técnicos alusivos a los procedimientos de composición y a las formas musicales en boga. Las relaciones organográficas más tempranas, como las de San Isidoro (s. VII), se hacen todavía en latín, y a ellas corresponden ilustraciones tan rudimentarias como las de los "Beatos" en los últimos años del siglo X.[3] El himno *Pro Nubentibus* es una especie de glosa al Salmo CL, que ya distingue la "voce organica" de la "carmen melodia", pero el del monje Oliva, del Monasterio de Ripoll, a fines del siglo XI, *Ad Pueros*,[4] retrasa respecto de sus coetáneos, porque Venantius Fortunatus, en el siglo VI, menciona otros (lyra, arpa, chrotta) que parece conocer prácticamente, y no sólo por la Retórica como ocurre en el escrito *De Cantu et Musica Sacra* del IX, siglo al que pertenece el viejo poema alemán *Evangelienharmonie* (860), donde en un idioma bárbaro se mencionan liras, fídulas y flautas. Las miniaturas francesas del siglo XI muestran los instrumentos enumerados en sus relaciones y en seguida denominados en las lenguas vulgares. El siglo XII, en efecto, es el que inicia esa nomenclatura en los "romans" franceses, que eran la distracción favorita

de la sociedad caballeresca,[5] la cual gustaba ver descritas sus fiestas y costumbres más lujosas. El poema de Norman Wace sobre *Bruto* (mediados del siglo XII) menciona vielas,* rotas, liras, salterios, arpas, "chorus"

* Aun cuando la "vièle" francesa corresponda a la "viola" de nuestros primeros clásicos como el *Libro de Alexandre* y el de *Apolonio*, ambos del siglo XIII, empleo a veces el término "viela" para indicar que me refiero a esos instrumentos primitivos, no a los que comúnmente entendemos modernamente por "violas". Aunque sea arbitrario, creo que esto puede evitar confusiones en determinados momentos. La "vièle" francesa de los siglos XII y XIII, tanto como la "viola" que aquellos libros denominan indistintamente como "viola", "viuela", "vihuella" y "vihuela", era, según la descripción de Jerónimo de Moravia en 1290, un instrumento no grande, pero de tamaño regular, que tocaba el instrumentista sentado, apoyándolo en la rodilla o parte alta de la pierna. Era de forma oval, con clavijero romboidal, oídos en forma de "c" o paréntesis, colocados en la parte alta de la tapa, puente y cordal sujeto en la parte inferior del instrumento. Tenía cinco cuerdas: *re-sol* (grave)-*sol* (octava del anterior) *re-re-* (unísonos). Se encuentra esta viela-viola en la miniatura nº 21 de la edición de la Academia Española del Códice escurialense de las *Cantigas* de Alfonso X. Un instrumentista está afinando una de ellas, otro la toca con arco en posición vertical: tienen cuatro cuerdas (aunque una viola parece tener tres, tiene cuatro clavijas). Otro músico tañe este mismo instrumento en la miniatura nº 1 de esa edición, apoyándola en el hombro. Las vihuelas tocadas con los dedos de la miniatura nº 13 son más simples, con sólo dos cuerdas y de cuerpo más exiguo, seguramente un instrumento más rudimentario, pues que parece tocado por dos juglares, hombre y mujer. Otros dos instrumentos del mismo tipo, pero con tres cuerdas y claramente tañidos con plectro se ven en la miniatura nº 14, tocados uno por un señor y otro por un juglar que parece imitar al anterior. El instrumento más perfecto de esta índole en las *Cantigas* es el pintado en la miniatura nº 10, en la que el propio rey en su trono toca la viola apoyándola en la rodilla. Tiene cuatro cuerdas, sin puente, con oídos en el centro de la tabla, que es oval como el clavijero y de tamaño más pequeño que las tañidas con los dedos o plectro. Estas miniaturas exhiben, pues, las varias fases de la *viela-viola* hasta las mencionadas por el Arcipreste de Hita (de péñola y de arco).

Otro autor de fines del siglo XII y primera mitad del XIII, Gonzalo de BERCEO, ignora la viola; pero en su lugar menciona la "giga", instrumento que, por su parte, desconoce el Arcipreste. En su lugar menciona el "rabé", de origen morisco. Ahora bien, giga y rabé son, al parecer, el mismo instrumento. La primera denominación ocurre en los países del norte; la segunda procede del sur, y cuando ésta asciende a aquéllos o les llega del oriente musulmán, toma las formas de "rebec" y "rubeb" o "rubeba". Que rebec y rubeba son el mismo instrumento se deduce de que en las enumeraciones instrumentales, tan frecuentes en la época, no aparecen nunca mencionados al mismo tiempo. Tampoco aparecen juntamente giga y rabé o rebec, lo que da a suponer su identidad, al paso que la simultaneidad de "vièle" y "gige" es constante. La giga de Berceo y el rabé del Arcipreste son, pues, instrumentos que se tocaban por el mismo tiempo de las vielas-violas. Su forma y capacidad instrumental son, sin duda, muy inferiores a éstas, cuya excelencia queda detallada en el *Libro de Apolonio*. Curt SACHS (*Handbuch der Musikinstrumentenkunde*, Berlín, 1930, p. 171) se decide por esta identidad de *Geige-Rebec*. Diré, de pasada, que la forma filológica "geige" ha perdurado en Alemania hasta este instante para denominar al violín, mientras que la forma "rebeca" es la que denomina al violín

(especie de gaita) (Engel, p. 43), gigas, symphonias y, tras de las palabras "vièle", "harpe" y "gighe" un verbo, "sot", que conviene recordar cuando se vea que el Arcipreste castellano, en el siglo XIV habla de "sotar a cualquier muedo"* y de "sotar con bellaco". Chrétien de Troyes (versos 2044 *ss.*), el autor del poema famoso sobre *Percival,* menciona, por la misma época, arpas, rotas, gigas, vielas, flautas, chalemeles y otros más. Los "chalemeles" se denominan ya "caramellas" en el "roman" provenzal de "Flamenca" (versos 603 *ss.*), juntamente con "manduras", salterios, manicordios, "siulas", instrumento que rima con "viula", a más de los anteriores, con la particularidad digna de distinción de que "l'us diz los mots e l'autr'la nota" en un total de doce instrumentos.[6] Guiraut de Calanson, en pleno siglo XII, da no menos de 17 cuerdas a la rota [7] que los juglares tocan mientras cantan ("E cantent e vielent e rotent cil juglar") en el poema anglonormando sobre Carlomagno, siempre en el siglo XII, mientras que otros escritores franceses de esa época mencionan en consorcio "vièles, gygues, et rotes".** Es este el siglo en el

en Portugal. Como se dirá más tarde, el violín procede, en efecto, de la *geige-rebec* o *giga-rabé,* y no de la *viela-viola.*

Se encuentran estos instrumentos en el códice de las *Cantigas* mencionado, miniatura nº 11, de tamaño pequeño, forma de media almendra poco pronunciada, clavijero en ángulo recto, dos cuerdas, oído oval situado en el centro de la tapa y tocado con arco. Los músicos, sentados, lo apoyan en la rodilla. Una forma más avanzada aparece en la miniatura nº 17, y en ella se afirma la forma almendrada (de "gigot" o pata de carnero, que da nombre al instrumento en Francia. La caja de éstas es abombada, mientras que en las *vielas-violas* es plana. El clavijero de las *giga-rabé-rubeba* solía adornarse, a veces, tallándolo en forma de cabeza humana. El oído se hace otras veces circular y en ocasiones aparecen dos oídos uno sobre otro. Este instrumento, que se tocó hasta entrado el siglo XVI para acompañar los bailes, tuvo en esta época tres cuerdas. Anteriormente sólo dos, que, según Jerónimo de Moravia, estaban afinadas en quintas *do-sol* o *sol-re* con un repertorio de diez sonidos en total. Los de las *Cantigas* son los más antiguos del género. Instrumentos intermedios como los que aparecen en las pinturas italianas del Renacimiento están reproducidos en la obra mencionada de Sachs para mostrar su conexión con la "pochette" o pequeño violín de maestro de danza, usado hasta entrado el siglo XIX. *Vid.* Carl ENGEL: *Early History of the violin family* (Londres, 1883).

* *Muedo* está derivado de *modum* por H. B. RICHARDSON (*An Etymological Vocabulary to the "Libro de Buen Amor"*, Yale, U. S., 1930); pero L. C. ARMSTRONG, en el suyo referente al *Libro de Apolonio,* relaciona *mueda* (Berceo) con *muebda* (Apolonio), en sentido de *movimiento.* Berceo dice también: *Cantaron los apóstoles muedo muy natural.*

** Félix LECOY, en sus *Recherches sur le "Libro de Buen Amor"* (París, 1938), cap. IX, 2.º, "Le cortège de l'Amour" B): "Les instruments de Musique", presenta las relaciones en lenguas latina y francesa. Recojo las siguientes:

que la escultura románica alcanza tanta perfección como belleza en el "Pórtico de la Gloria" de la catedral de Santiago de Compostela, cuya admirable exhibición de instrumentos no es sino la "glorificación" de ejemplos como los relieves de la iglesia de Saint-Georg de Boscherville, con diez músicos casi todos ellos presentes en Santiago. Otros, que no lo están allí, figuran en las miniaturas de las *Cantigas* de Alfonso X, de época posterior. Varios ejemplos franceses de esa época se ven en los vitrales de la abadía de Bon-Port, en Normandía. Vitrales franceses como los de la catedral de León presentan el único ejemplo existente, al parecer, en España de la rota. Más lejos, en la Biblia checa de Waleslaw y en el libro de la Pasión de la reina Cunegunda de Bohemia encontramos miniaturas no superiores en cantidad ni en precisión, finura y belleza a las del códice escurialense de las Cantigas.*

Nicolás de BRAY, *Rec. des Hist. de la France*, p. 313, vv. 90 *ss.*:

Occurunt lyrici modulantes carmine odas
Occurunt mimi dulce resonante viella
Instrumenta sonant, non sistrum defuit illic,
Tympana, psalterium, citharae, symphonia dulcis,
Dulce melos regi concordi voce canentes.

Jean MOLINET, *Le Trone d'Honneur:*

Tubes, tabours, tympanes et trompettes,
Luts et orguettes, harpes, psalterions,
Bedons, clarons, cloquettes et sonnettes,
Cors et musettes, symphonies, doucettes
Chansonettes de manicordions.

Geoffroi de VINSAUF, *Poetria Nova:*

Tibia feminea, tuba mascula, tympana rauca
Cymbala praeclara, concors symphonia, dulcis
Fistula, somniferae citharae vidulaeque jocosae.

Nicole de MARGIVAL, *Le dit de la Panthère d'amour:*

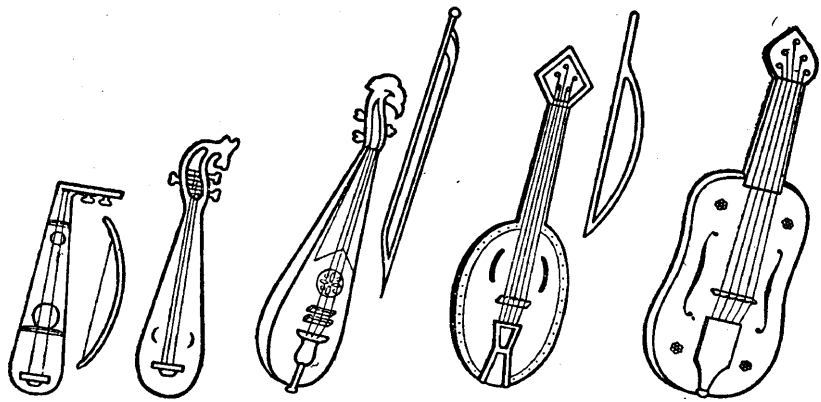
Car j'oi si grant melodie
C'onques tele ne fu oïe;
En citoles et en viëles
Oï faire notes nouveles
Danses et sons poitevinois
Oï en cors sarazinois;
Timbres i avoit et arainnes,
Psalterion, muses, douceines,
Chevretes, buisines, tabors
Dont mout me plaisoit li labors;
Instruments de toutes manières
I avoit et a vois plenières
Chantoient cil qui les menoient.

* Higini ANGLÉS, en su estudio sobre *La Música a Catalunya fins al segle xiii*

El siglo XIII está lleno de semejantes relaciones más o menos ricas, como la del "roman" *Cléomades* de Adenet le Roi (dieciocho instrumentos, versos 1727 *ss.*), el *Sir Tristem* de Thomas de Erceldoune, y el *Tristan* de Gottfried von Strassburg, así como el *Percival* de Wolfram von Eschembach, que hacen principal hincapié sobre la rota o la giga; mientras que la "gesta" de Gui de Bourgogne, en la primera mitad del siglo, y el "roman" de Durmart le Gallois, más adelante, se refieren a instrumentos "altos", potentes. Aquellos instrumentos, con la chifonía y la viola (indistintamente llamada "viuela", "vihuela" y "vihuella y aun "vyuela"), son los que aparecen en el mismo siglo en las primeras relaciones en romance paladino y cuyas mejores exposiciones, llenas de belleza y de detalles interesantes, son las de los libros de Apolonio y de Alexandre, así como los poemas en "cuaderna via" de Gonzalo de Berceo. Los libros de *Cuenta de entrada y gastos* del rey Don Sancho IV el Bravo, muerto en 1293, señalan buena cantidad de instrumentos, algunos "altos" o de fuerte sonido (atambores, sacabuches, trompetas) propios para las solemnidades militares, y otros "bajos", suaves, como un tambor, ayabeba (exabeba), añafil, rota y órganos (portátiles) que tocaban dos saltadores (moros) y juglaresas. Las *Ordenanzas dels jutglars* dictadas en el último tercio del siglo por Don Pedro III de Aragón se refieren a juglares que tañen instrumentos "altos" (trompadors, tabaler, trompeta).[8]

En el siglo XIV las enumeraciones son muy ricas y tan completas como le ha sido posible al poeta: la del Arcipreste de Hita es la más abundante y la más conocida. Poco después, o al mismo tiempo que el Arcipreste, el poeta de la *Crónica Rimada* o *Poema de Alfonso XI*, menciona el laúd, como "estromento falaguero", es decir, agradable de sonidos, mientras que Juan Ruiz no conocía al parecer sino el laúd bajo, el "corpudo laúd" de procedencia árabe, el cual tañe, en efecto, un moro en las *Cantigas*, al paso que el laúd de la *Crónica Rimada* debía ser ya otro instrumento más sutil, aunque de la misma procedencia oriental y análoga forma que, como luego se dirá, llegaba a España por el noroeste europeo. Con el laúd se tañe allí la "vihuela", el

(Barcelona, 1935), cap. v: "Els instruments de música", menciona los siguientes edificios románicos en España: Santiago de Compostela (Pórtico de la Gloria y fachada del palacio de Gelmirez), Noya (Coruña, parroquia), Ciudad Rodrigo (puerta de la Virgen), Caboeiro (Pontevedra, Tímpano de la puerta principal de la iglesia parroquial), Sos (Zaragoza, iglesia parroquial), Santa María la Real de Sangüesa (Navarra), Tudela (catedral), Catalain (Navarra, iglesia del Cristo), Pamplona (Tímpano de la puerta de la Catedral), Santa Cernina (Pamplona, fachada de la iglesia) y otros más en Burgos, León, Galicia y Andalucía. Anglés menciona asimismo algunas obras sobre la pintura medieval catalana y varios códices españoles de los siglos XI al XIV. Presenta también veinticinco reproducciones de pinturas de los siglos XIV y XV pertenecientes a diversas colecciones.



1 2 3 4 5

1. RABEL. Es de forma de media almendra corta, cuello ancho, clavijero doblado en ángulo recto, dorso plano, solamente dos cuerdas (como los originales árabes, probablemente), puentecillos, orificio circular central en roseta. Tiene "tasto" pero no "trastes". Es inspuestos. Este instrumento y el siguiente están tocados en las "Cantigas" por personajes europeos.—2. RABEL. Es de forma de media almendra alargada, cuello esbelto, clavijero recto en voluta, dorso dudoso, tres cuerdas y dos pequeños orificios laterales en media luna. Está tocado con plectro. Es el rebec o rubeba europeo, probablemente de origen oriental, por más que ya se le encuentra, con instrumentos del tipo giga y viola (de mano) en las ilustraciones a los "Comentarios del Apocalipsis", en España, en el año 970.—3. GIGA. Forma de media almendra alargada, cuello y clavijero semejantes a los del rabel nº 2, pero su tamaño es bastante mayor. Es de dorso convexo y tiene tres cuerdas, dos puertecillas, orificio circular central en roseta. Tiene "tasto" pero no "trastes". Es instrumento de arco, más perfeccionado éste que el del rabel y la viela-viola. La iconografía de los siglos XII al XVI exhibe multitud de instrumentos semejantes con gran variedad de tamaños; los más antiguos son los más breves. (El que se muestra procede del libro de PRAETORIUS: *Sintagma musicum*, 1614).—4. VIELA (vièle). Forma oval, cuello largo ligeramente convergente hacia un clavijero romboidal recto. Cinco cuerdas, cuyas clavijas se insertan por la parte posterior del clavijero. Es de dorso plano. No tiene "tasto" o diapasón, pero sí un puentecillo, por ser instrumento de arco, todavía muy simple y semejante al del rabel nº 2. Tiene dos orificios en media luna, laterales, en la parte alta de la caja. Es instrumento rico, con taracea en el borde del cuerpo sonoro. Instrumento del siglo XII al XVI aproximadamente. Se toca de pie o sentado. La traducción de *vièle* por *viela* se hace en el sentido con que se tradujo, en su tiempo, *guiterne* por *guiterna*, *citole* por *citola* (cistre o cítara).—5. VIOLA DE ARCO. Caja plana, con escotaduras laterales. El cuello, ancho, más corto que la caja. Es de cinco cuerdas que convergen ligeramente hacia un clavijero en forma de hoja, un poco caído hacia atrás, con clavijas en la parte posterior. Tiene "tasto" o diapasón y ponticello. Dos orificios u "oídos" largos y estrechos, laterales, en el centro de la caja (cuatro pequeñas incrustaciones de adorno). El arco es todavía muy simple, como el de la viela nº 3. Procede de una pintura de Hans Memling (siglo XV). La iconografía de esta época es muy rica en instrumentos análogos con modificaciones de poca importancia. Se toca de pie, apoyando el instrumento en el hombro izquierdo.

"rabel" con el salterio, la guitarra serranista cuyo adjetivo no se conoce bien,* (a menos que tenga el sentido de las "cantigas de serrana" viejas ya desde la poesía trovadoresca en gallego), la exabeba morisca, el medio cannon (medio caño, canún oriental, especie de salterio) la gaita que los trovadores franceses llamaban "museta" y que en el viejo poema castellano está calificada de "sotil",** instrumento en el que "todos plaser han" y "otros estromentos mil" (que unas veces son "estormentos" y otras "esturmentos"),*** así como aquella "farpa de Don Tristán" que hemos visto aparecer en los poemas sobre este personaje en el siglo anterior y que tiene la particularidad, según el poeta castellano, de dar "los puntos doblados", lo cual quiere decir, probablemente, que era de cuerdas dobles afinadas al unísono, particularidad que merece tenerse en cuenta porque va a aparecer en instrumentos pulsados, como la guitarra. Alfonso Alvarez de Villasandino, en la segunda mitad del siglo, mezcla laúd, rrabé (el nombre hispano-morisco de la giga) y la "vyuela". En esta época, antes de mediar el siglo XIV, escribe Guillaume de Machaut su *Prise d' Alexandrie*, donde se encuentra la contrapartida francesa de la relación del Arcipreste.**** Otra enumeración asimismo abundante con instru-

* Más tarde (siglo XVII) tiene un sentido de instrumento popular:

Esos no son aldeanos.
No son guitarras serranas
Estas, ni aldeanos versos
Aquellos...
Luis VELEZ DE GUEVARA *(La luna de la sierra).*

** Sobre la "gaita" en España, *vid.* II parte, cap. IV.

*** En Italia es también corriente la confusión entre *strumenti* y *sturmenti* (en Boccaccio, siglo XIV. A. BUENAVENTURA: "Il Boccaccio e la Musica", *R. M. I.*, año XXI, fasc. 3º) cree que *strumento* procede de *instrumentum*, o, mejor, de *instruo*, al paso que *sturmento* o *stormento* deriva de *stormo:* aquéllos, para los de música *baja;* estos otros, los de música *alta*. Parece que la suposición no es enteramente fundada y que se trata sólo de indeterminación ortográfica de vocablos de uso literario y reciente.

**** He aquí la relación de Guillaume de MACHAUT: *La Prise d'Alexandrie ou Chronique du roi Pierre Ier. de Lusignan* (Société de l' Orient Latin, edición al cuidado de M. L. de MASLATRIE, Ginebra, 1877). La acción ocurre a mediados de mayo del año 1364. Versos 1140 *ss.* Los vocablos entre paréntesis son variantes de otros manuscritos.

La avoit de tous instrumens
.....
Et de tous instrumens le roy
Diray premiers, si com je 'croy.
Orgues, vielles, micanons (intovons)
Rubebes (rubeles) et psalterions
Leüs, moraches (monèches) et guiternes

mentos que no conoce nuestro clásico es la de *Les Echecs Amoureux* (hacia 1380), entre ellos el monocordio, instrumento que, a pesar de su nombre, tenía ya ocho cuerdas desde antes del siglo XI y al que Fray Diego de Valencia ponderaba diciendo que "el monicordio, que bien parecía" se mezclaba con arpas y escaques, especie, éste, de virginal o pianillo tañido con plumas (del que se hablará cuando se haga referencia a los instrumentos de tecla), que juntamente con los pequeños "orguens de coll" y los de "peu" entusiasmaban a Don Juan I, de quien existe abundante correspondencia acerca de estos instrumentos, cuyos tañedores pide con gran vehemencia, lo mismo al duque de Borgoña que a los magnates españoles. El siglo del Arcipreste es el de Chaucer y Wiclif, en Inglaterra, cuyas menciones instrumentales son, asimismo, frecuentes.[9]

Con Micer Francisco Imperial entra en España la influencia del *trecento* italiano y especialmente la del Dante. Dulzainas y arpas suenan en su poesía en dulce armonía con el rumor de los arroyos, mientras que Juan de Mena afirma que Orfeo "tañía muy bien la cítola o vihuella", lo cual se aclara al advertir Pedrell [10] que los castellanos denominaban cítola a la cítara ("cistre"). Estamos en el siglo XV. En su primera mitad, el Marqués de

Dont on joue par ces tavernes,
Cymbales, citoles, naquaires,
Et de flaïos plus de x paires,
C'est a dire de xx manieres,
Tant de fortes com de legieres,
Cors sarrasinois et doussaines,
Tabours, flaüstes traverseinnes,
Demi doussainnes et flaüstes
Dont droit joues quant tu flaüstes,
Trompes, buisines et trompettes,
Guigues, rotes, harpes, chevrettes,
Cornemuses et chalemelles,
Muses d'Aussay, riches et belles,
Et les fretiaus, et monocorde
Qui a tous instrumens s'acorde,
Muse de blé, qu'on prent en terre,
Trepié, l'eschaquier d'Engleterre
Chifonie, flaios de sans
. . . . . .
Mais toutes les cloches sonnoient
Qui si tres grant noise menoient
Que c'estoit une grant merveille,
Li roys de ce moult se merveille,
Et dit qu' onques mais en sa vie
Ne vit si tres grant melodie.

Santillana mezcla "clarones, trompetas bastardas, charamías e bombardas", no para hacer música de gran estrépito, música "alta" que entusiasmaba a sus oyentes, sino, muy curiosamente, música emocionante de baladas, canciones e rondeles, tan conmovedora, al parecer, que "apenas los entendían—los turbados corazones". Relaciones en galés sobre los instrumentos de los bardos existen en Inglaterra en este siglo XV, que en el poema *Houlate* tiene su traducción en el inglés correspondiente: "psaltry, citholis, monycordis, gythornis (guiterna), rote, recordour (recorder), dulsate, dulsacordis, clarions, cymbaellonis" entre otros, algunos de los cuales procedían de España, pues que el poema *Reson and Sensuallite*, del siglo XV, que aún se acuerda de los menestrales y sus juegos de "mynstralcye", habla de rotas de Alemania ("rotys of Almayne") "and eke of Arragon and Spayne".[11]

En esta época es cuando el apelativo francés de la "vielle", que sigue al de "vièle", deja de denominar a las violas y se reduce a la "symphonia" o "chifonia", que también se denomina a veces "viella" en castellano, especialmente en la región leonesa-gallega, y que desde entonces va perdiendo prestigio, si no popularidad, hasta quedar reducida casi exclusivamente a ser instrumento de ciegos mendicantes. Pero en esta época, ¡qué esplendor adquiere toda la ilustre compañía de instrumentos sonoros! La descripción que de ellos hace el libro de *Tirant lo Blanch* en 1490* es sobre todo útil porque informa acerca de su repartición en las diferentes estancias de los palacios: trompetas, añafiles, clarines, tamborinos, charamitas (así llamadas todavía en la región alicantina), musetas (con este nombre trovadoresco) y "tabals" (en valenciano y catalán) hacen "tanto remor e magnificencia que non podien defendre los trists de molta alegría", mientras que en las cámaras y retretes de las damas sonaban "simbols" (cimbalos, pequeñas campanas o carillones con tabletas de metal, así en Machaut "Douceinnes, simbales, clochettes"),[12] flautas y unas "miges veules" que deben de ser una clase especial de violas o vihuelas (medias violas),** suave armonía instrumental, a la que se unían "concordades veus humanes que angelicals se estimauen". La música concertada así nos es conocida: es la canción polifónica, al paso que en salas mayores del palacio "lauts, arpes e altres sturments donauen sentiment

* Ediciones modernas en facsímil (Barcelona, 1921). Notas y comentarios de J. GIOVANEL Y MÁS. Una traducción española se imprimió en 1511, y otra italiana, en 1538. *Vid.* A. VAETH: *Tirant lo Blanch. A study of its authorship.* Fuentes y localización histórica (Nueva York, Col. U. P., 1918).

** Estas "miges veules" han intrigado a los musicólogos, que no tienen noticia de tales mitades. Pero encontramos en BERMUDO *(Dec. de Inst.*, fol. 93): "Esto digo porque algunas obras hallaréis cifradas que no corresponde algunas de las sobredichas siete vihuelas, por lo cual dije que podía pintar otras que fuesen medias." (Sobre estas vihuelas pintadas, etc., *vid.* más adelante.) Análogamente "demi doussaines" en G. de MACHAUT *(op. cit.*, verso 1158).

e mesura a les dances que graciosament per les dames e cortesans se ballauen". Cuando, aproximadamente un siglo después, Luis Milán traduce (1561), adaptándolo, *Il Cortigiano* de Castiglione, o sea el manual del cortesano perfecto, no va a poder mostrar mucho mayor refinamiento en la corte de Germana de Foix en Valencia, que los valencianos Jehanot Martorell y Mosén Martí Johan de Galba lo habían hecho en ese libro famoso, en un momento en el que la reina Isabel, la esposa de Fernando el Católico, que compartía con él el trono y el tálamo, antes de que Germana compartiese el segundo solamente, reunía para su solaz las muy ricas colecciones de instrumentos que figuran en sendos inventarios de sus oficiales de casa y de cronistas como Bernáldez.[13] Música que en este momento de la historia española alcanza una brillantez notoria y que es, en lo profano como en lo sagrado, el más bello adorno del doble trono de los Reyes Católicos; suntuosidad que va a seguir "in crescendo" en tiempos de Felipe, el esposo de su hija Juana, y en los del hijo de ambos, Carlos, rey y emperador.*

El siglo XVI es el siglo del laúd. El laúd realiza en él lo que luego vino a cumplir el clave y después el pianoforte, hasta los tiempos modernos. De sus orígenes orientales nos ocuparemos en seguida, y en cuanto a sus primeras apariciones en Europa, completaremos lo apuntado en páginas anteriores. Lo que nos importa ahora es presentar al "laúd" como instrumento donde se interpreta un arte de gran prestancia, instrumento capaz de agilidad (que ya tenía desde los árabes andaluces, con Ziryab, el músico de Abderrahán II, califa de Córdoba)[14] de entonación precisa, suficiente sonoridad, no muy amplia, pero fina y de ricas posibilidades técnicas, de las cuales no es la menor la posibilidad de ser tocado "polifónicamente", es decir, que podían tocarse en él las voces que se mezclaban en el contrapunto de canciones y madrigales; o bien todavía, y esto tuvo consecuencias importantes: la posibilidad de "acompañar" una voz solista, según la técnica del acorde, la gran novedad basada en el sentido de la armonía funcional que da al traste con la vieja, grande, polifonía.

La entrada en España del "ud" árabe (*al ud*, con artículo, de donde "alaud" o "alaude") está circunstanciada con todo género de detalles por los historiadores, principalmente por D. Julián Ribera en sus obras sobre la Música árabe y sobre su supuesta (y exagerada, de no ser ilusoria) influencia sobre las *Cantigas* de Alfonso el Sabio y otras músicas de los trovadores y troveros franceses.[15] Respecto al camino que debió de seguir por el norte de Europa desde las tierras de su origen (juntamente con instrumentos similares griegos y romanos) es interesante mencionar que Vincenzo Galilei, en su *Frónimo*

* Este capítulo se completa con el primero de la V parte por lo que concierne al acoplamiento o concierto de los instrumentos.

encuentra que llegó a la Italia septentrional desde la Panonia (Hungría) tomando principal asiento en Padua, pero Sicilia debió de recibirlo directamente del Oriente tras de las invasiones sarracenas.* Como lo que nos interesa en este capítulo es su vinculación a la música europea de alto arte (mientras que la canción popular en España se acompañaba con los sonidos mezclados en rápida sucesión consonante en virtud del rasgueo de las cuerdas de las guitarras, al paso que el laúd morisco, menos usado en la España cristiana que en la arábiga, era tañido con una punta de pluma, y más tarde, el europeo, con los dedos al tocarse en él música a varias partes) solamente añadiremos que no se encuentran verdaderos tañedores de laúd dignos de ser considerados como artistas antes de la última parte del siglo XIV; los primeros de ellos pertenecían a la sociedad italiana del *trecento* de la cual hemos visto qué gran refinamiento y gusto ponía en el concierto de sus instrumentos y de la voz cantante.

Los menestrales franceses del tiempo de San Luis, mencionados en el *Roman de la Rose* y en el *Cléomades* tocaban indiferentemente "leus", "citoles" y "guiternes",** es decir, instrumentos que ya eran laúdes ya eran guitarras o similares: es el caso de España, como luego veremos, donde el arte del laúd había de practicarse sobre una variedad de la guitarra. En Alemania era conocidísimo en el siglo XIII, en el cual San Luis organizó las dos últimas Cruzadas, al paso que los poetas españoles de esta época no lo mencionan todavía, quizá por asimilarlo aún a su modelo árabe, idea que debió de perdurar durante largo tiempo, pues que el Arcipreste sólo lo menciona de pasada en una variedad, y cuando aparecen las primeras menciones como "stromento falaguero" ya había llegado a España la polifonía franco-flamenca o borgoñona a cuyo estilo de música iba unido el laúd del norte, que los españoles prefirieron denominar no por su nombre, sino como "vihuela de Flandes". De la misma manera, cuando al comenzar el siglo XVI viene a España la técnica digital del laúd italiano, los españoles no quieren reconocerle ese nombre y le aplican el más castizo y tradicional de "vihuela", como se dirá más adelante.

Del "laúd flamenco" se encuentra mención indudable en anales de las ciudades de Basilea y Malinas, y los pintores de la época, como Lippo Memmi, lo asocian en amable concierto en Italia con el arpa, órgano manual, flauta y trompeta. En el *trecento*, el Dante lo pone (en el *Inferno* canto XXX) en manos del maestro Adamo della Ventaia. El laúd es el instrumento que hace dúo a la viola tocada por la reina Fiammetta, en el *Decamerone;* instrumento éste, la viola, de más antigüedad en el terreno artístico, de lo cual

* *Vid.* nota al cap. I de la V parte.

** Recuérdese: *Leus, moraches et guiternes | dont on joue por ces tavernes* (G. de MACHAUT).

dan testimonio nuestros libros narrativos del siglo XIII. En el siguiente, que es el del Dante y Boccaccio, el laúd se unía a otros instrumentos y a las voces en el primer Madrigal del *Ars Nova* florentina y servía para llevar o guiar la danza, "menar carola" [16] que es lo que significa el verso del Arcipreste "poner el punto a la trisca", es decir, acompañar a la "tresche", la danza italiana semejante al "trotto" que acaso danzaron las "troteras" guadarrameñas. Así, siglos más tarde, se expresaba Quevedo al decir que "un cogollo de lechuga – fué el violón de este sarao": "menar carola", "poner el punto", "violón del sarao" son expresiones equivalentes.

En el siglo XIV el laúd solista había llegado a un grado notable de virtuosidad, pues que Francesco Landino o Landini componía alguna "ballatta" para laúd sólo, si bien parece que ese hecho haya sido considerado como una proeza. Pero Magliabechi, bibliotecario de los Médicis,[17] conservó alguna música de esa época que debió de servir de modelo en el siglo siguiente, el gran siglo del Renacimiento florentino. Es de notar que en tan escasos testimonios puede encontrarse un hecho importante, a saber: que el número de notas encomendadas al laúd como instrumento que doblaba a la voz * es mucho mayor que el de sílabas cantables, lo cual parece testimoniar la persistencia de la costumbre oriental de doblar el canto enriqueciéndolo, adornándolo, según lo que más tarde iba a considerarse como "variaciones" ornamentales de una melodía o "agréments", lo cual, además, es fenómeno semejante a la pasión que esa época italiana sentía por la vocalización, por la "fioritura" vocal, según hemos visto anteriormente, y que los españoles, más tarde, llamaban "hacer garganta". El hecho de que en los manuscritos desaparezca repentinamente la letra y sigan pasajes evidentemente inadecuados para el canto es indicio de que el laúd (a lo menos), el instrumento más susceptible de ejecutar aquella volubilidad melismática, se mezclaba con las voces a las que en esos momentos sustituía enteramente. Esta idea aclara dificultades que se encuentran en la transcripción de músicas, a varias voces, de motetes, baladas o villancicos en cualquier país y por lo tanto en España, es decir que como no existía la idea de que la escritura fuese el conjunto exacto de lo que ha de sonar, como es nuestro concepto de la "partitura", y como la música escrita no era sino un guión para lo que había de cantarse y tocarse, los copistas no ponían, por lo tanto, gran rigor en distinguir entre lo vocal y lo instrumental, y por otra parte ya hemos visto que la isocronía y el sistema isosilábico en la polifonía eran más bien la excepción, de modo que no hay que buscar demasiado la coincidencia de la letra en las diferentes voces conjuntadas.

* Por lo que se refiere a la voz cantada y doblada por la vihuela, *vid.* MORPHY: *Op. cit.*, nota de Narváez sobre este punto.—J. BAL: "Fuenllana and the transcription of Spanish Lute-Music", en *Acta Musicológica*, Berlín, XI I-II (1940).

El laúd era en la Italia del *trecento* un instrumento que tocaban ricos y pobres, como la guitarra en España y su variedad la vihuela. La distinción tópica entre instrumentos aristocráticos (como la vihuela) y plebeyos (como la guitarra) proviene de que, como ocurrió en la poesía de los *Cancioneros,* sus autores elegían lo que les parecía mejor en estas obras coleccionadas para usos señoriales (y que por la carestía de su confección no estaban al alcance de todo el mundo); es decir, que se tomaba un poco el rábano por las hojas, pues que nuestros libros de música para canto y vihuela contienen abundantes ejemplos de música popular, popularizada, a lo menos, incluso para guitarra, y practicada en todas las clases sociales. En *El Crótalon,* de Cristóbal de Villalón, que es en esta época (primera mitad del siglo XVI), vemos a un juglar que improvisa ("en copla de repente") parodias muy celebradas por los concurrentes. Este juglar era un "chocarrero", de antigua estirpe, que "motejaba" a cuantos estaban en la mesa, en tono bufón, como leemos en el *Decamerone.* Al comenzar la obra del castellano encontramos dos tocadores de sendas vihuelas: uno, rico, que toca en un instrumento con clavijas de oro, preciosas taraceas, maderas finísimas, etc.; mientras que otro tañedor pobre se produce en un instrumento ordinario ("de comunales maneras", como se había dicho siglos antes); y, éste, lo que canta es un romance sobre la toma de Granada, como los de Miguel de Fuenllana. Por cierto que en la descripción de la vihuela rica se habla de unas "costillas y cercos" y en la vihuela grosera se dice que estaba "mal dolada", lo cual sugiere la duda acerca de si realmente Villalón habla de vihuelas o de instrumentos de dorso combado (que son los que tienen duelas y costillas) y que, entonces, serían seguramente laúdes.

Este arte, eminentemente práctico, fué metodizándose en Alemania, Francia e Italia a lo largo del siglo XV, en el cual las cortes de Borgoña, de Provenza y de Saboya tenían ministriles de laúd que llevaban, tras de su nombre, el apelativo de "alamand" y "alamant". Los príncipes catalanes del siglo anterior, tan aficionados a los organitos y al escaque, tenían asimismo juglares de "ploma", "lengua" y "bocha", que tocaban, para ellos y su elegante sociedad, laúdes y aun cierto "laut guitarrench", violas, cítaras, rabeles, rotas, arpas, a más de otros de aliento y percusión* diferenciando entre los de "vella" y los de "nova guisa". El poeta de la *Crónica Rimada,* en la primera mitad del siglo XIV español, une el laúd juntamente con la vihuela, el rabel y el salterio, aunque no, al parecer, todavía en concierto, como lo hacen las ninfas de Jorge de Montemayor, mediando el siglo XVI, que acompañan las voces "a tres" con un fino concierto de laúd, arpa y salterio, tiempo avanzado en el que

* H. ANGLÉS: *Cantors und Ministres in den Diensten des Könige von Katalonien-Aragonien im 14 Jahrh.* (Leipzig, 1925).

ya conoce el autor de la *Diana* los conciertos para cuatro vihuelas de arco y clavicordio. En el anterior siglo, y en los *Cancioneros,* abundan las menciones de laúdes en "músicas acordadas" como son las de laúd, flauta y vihuela en Suero de Ribera,* mientras que sus músicos pueden tañerle tanto como el rabé y la vyuela, lo mismo que Alfonso Alvarez de Villasandino, quien parece dejar a la vihuela el menester de acompañar a las danzas ("que bien sotan con viuela") y que, en este caso sería probablemente la giga o rabé mejor que no la vihuela de arco ni la de péñola; en todo caso no tan suavemente como en aquellas músicas concertadas, pues que Guabert habla de "cencerrear las vihuelas". En cambio, poetas en quienes la influencia italiana es tan grande como en el Marqués de Santillana y Juan de Mena, no parecen hallar buena ocasión para mencionar el laúd. La reina Isabel poseía desde largo tiempo antes de su muerte (1504) varias clases de laúdes, algunos considerados como "viejos" en el inventario de 1503 (*Laudes e cosas de música*),[18] otros más con "costillas grandes" (como se ven en las pinturas flamencas) y con "lazos" y "ataraceas", que viene a ser lo mismo. Por esos años, el *Examen de violeros* mencionado en las Ordenanzas de Sevilla (1502) prescribe que los violeros han de saber construir laúdes y poner en las vihuelas "lazos de talla con buenos atarcíes". En *La Celestina,* que es de este lugar y momento, el criado Sempronio se acompaña en un laúd el romance famoso *Mira Nero de Tarpeya,* que el P. Juan Bermudo presenta como ejemplo típico de romance acompañado a la vihuela. Finalizando el siglo y al comenzar el siguiente, tras del gran auge de la vihuela "cortesana", Cervantes muestra completa indiferencia entre ambos instrumentos: "templando está un laúd o vihuela (*Don Quijote,* parte 1ª cap. XII), "que se me ponga un laúd esta noche en mi aposento", dice el Caballero, que hablaba fino; mas lo que halló a la noche fué "una vihuela" (parte 2ª, cap. XLVI). Parece como si, desde Bermudo, poco más o menos, el laúd apenas fuera ya un tipo de instrumento que iría retirándose de la circulación en favor de la vihuela,** cuya realidad material no era sino la vieja guitarra tradicional algo modificada para que cupiese en su limitado ámbito la música, más exigente, que venía de fuera con el laúd, como lo veremos en seguida.

Así ocurre, en los años quijotescos, que comience a hablarse, sin gran cuidado por la especificación, de guitarras y de vihuelas en términos que parecen referirse a la segunda cuando se menciona la primera, en unos casos, y en otros, más frecuentes, al contrario. Vicente Espinel (que mejoró el arte vernáculo de la guitarra con primores técnicos y materiales propios de la vihuela) solamente menciona aquel instrumento popular para acompañar to-

* FOULCHÉ DELBOSC: *Op. cit.* Tomo II, pp. 194, 402, 350, 707.

** *Vid.* más adelante al hablar de la Ortografía Castellana de Mateo ALEMÁN.

nadillas, y aun un grupo de ellos, mientras que en pasajes de gran habilidad de "voz y garganta" menciona a la vihuela, famosa en semejante menester, cuando un maestro muy notable, como Lucas de Matos (según él, en *Marços de Obregón*, 1618, "Descanso quinto", de la tercera parte) se junta tañendo la vihuela de siete órdenes al gran maestro Clavijo, que tañe la tecla, y a su hija Bernardina, en el arpa, "imitándose los unos a los otros con gravísimos y no usados movimientos (que) es lo mejor que yo he oído en mi vida". Conviene recordarlo, porque se cree, tras del librillo del Doctor Juan Carlos, que al fenecer el siglo XVI había desaparecido totalmente en España el arte de la vihuela-laúd. Lo que había desaparecido era el nombre del laúd, por las tierras catalanas de este doctor, a los menos, dándose al instrumento el nombre italianizante de "vandola" (mandola y mandora), que era (en Juan Carlos) un laúd de once cuerdas, según lo detalla Mersenne.* Este instrumento, probablemente con su viejo temple, debió de ser el que trajeron los músicos de Felipe el Hermoso, que tocan conjuntamente con los cantores de su capilla, y que, por esa razón, toma en Bermudo el nombre de "vihuela de Flandes", aunque los cronistas (1502) no lo mencionan y los de la *Recette génerale de Lille* (1504), que detallan hasta los heraldos, halconeros y lavanderas, hablan de musetas y de violas sin que por un momento mencionen laúdes.

El malogrado príncipe Don Juan, hijo de los Reyes Católicos, muy aficionado a la música, y para quien cierto Madrid, de Caramanchel, tocaba preciosamente "un rabelico", poseía variedad de instrumentos musicales; pero Gonzalo Fernández de Oviedo no consigna laúdes en su *Libro de Cámara*. No los mencionan tampoco los cronistas de Carlos V, aun cuando el rey-emperador gustase del concierto de instrumentos suaves como "épynettes ou flutes". En cambio, entrado el siglo XVII, cuando la vihuela había desaparecido cediendo el paso a la guitarra, vuelven a encontrarse laúdes en los inventarios de bienes y alhajas de Felipe II, aunque lo más probable es que perteneciesen a la reina Isabel, que los traería de Inglaterra, donde el laúd era instrumento de predilección, o a la reina María de Hungría. Estos laúdes era de ocho y diez órdenes, y la dificultad que presentaban, así como su débil sonoridad, debió de ser la razón por la cual los españoles prefirieron las vihuelas, que eran de menor número de cuerdas aunque podían admitir encordaduras de seis normalmente, y siete en casos menos corrientes. Un poco más tarde, en la época de Cerone *(El Melopeo,* 1613) había laúdes de once cuerdas en España, o quizá sólo los había nominalmente en ese libro del teórico napolitano, pues que Nasarre, avanzado el siglo, no los menciona ya. A pesar de todo ello, el laúd debió de practicarse comúnmente en España entre los soldados de los Tercios, según se desprende de un mal dibujo

* *Vid.* más adelante al hablar de la afinación de las vihuelas en Bermudo.

que toscamente pintó una mano infantil en la cubierta de uno de nuestros libros de vihuela conservados en la Biblioteca Nacional de Madrid.*

Desde el punto de vista documental, la primera música para laúd accesible proviene de colecciones italianas, alemanas y francesas de los primeros años del siglo XVI.[19] Esta música de Francesco Spinaccino es de 1507; Francesco Bossinensis, de 1507; Arnold Schlick es de 1512. Hans Judenkunig es de 1523 y Francesco de Milano, Adriano Willaert (que lleva al laúd una composición de Verdelot) y Hans Newsilder son justamente de 1536, cuando aparece impreso el libro de Luis Milán *El Maestro*, en la ciudad de Valencia, al cual siguen nuestros demás vihuelistas por varios puntos de la Península. En Francia, Pierre Attaignant publica composiciones para laúd solo o con canto en 1529, que siguen en los Países Bajos con Emanuel Adriansen en 1584 y en Inglaterra con Dowland en 1597. Mientras que alemanes, franceses e italianos siguen dando a la imprenta piezas para laúd en el siglo XVII, en España la guitarra ha vuelto por sus fueros desde el gracioso librillo del doctor Juan Carlos, que data de 1596 (no de 1586, como por error tradicional desde esa época viene afirmándose), que muestra la popularidad y notabilidad de nuestro vernáculo instrumento y su divulgación por el país que, desde esos últimos años del siglo, y poco después, va a extenderse a otros países europeos. Si desde entonces la vihuela vuelve a confundirse con la guitarra, como antaño con las violas (en el *Libro de Apolonio*, en el siglo XIII, y en Cerone, en el siglo XVII: no se olvide la influencia francesa en el autor de aquél, ni que Cerone era un napolitano), las composiciones de autores españoles para laúd o vihuela desaparecen de las colecciones extranjeras que siguen editándose en Alemania por todo el siglo XVIII, incluso con Juan Sebastián Bach, y en Francia, escasamente, hasta Jacques de Saint Luc a comienzos del siglo, mientras que en Italia sólo llegaron, con algún mérito, hasta Bernardo Gianoncelli, en 1650, es decir que la desaparición de las composiciones sigue un curso inverso al de la extensión del instrumento por Europa.

El desarrollo y creciente notabilidad del arte del laúd y de su música no es, naturalmente, un fenómeno aislado, sino que se verifica simultáneamente con el de todos los demás instrumentos, si bien en distinta proporción, pues que los de viento son mucho más tardíos en su perfeccionamiento y, entre ellos mismos, unos avanzan más de prisa en su técnica, como las flautas y los óboes ("haulbois", en francés, con cuyo nombre existían ya en España en 1502 y salieron a recibir, con otros instrumentos, a Felipe el Hermoso a su entrada en Zaragoza) o las chirimías, con que se los conoce asimismo.

* Recuérdese lo que se dice anteriormente del laúd tañido por un juglar chocarrero en *El Crótalon*.

Tres clases de instrumentos van a adquirir predominio notorio sobre los restantes y a desarrollarse considerablemente en un movimiento de progresiva capacidad de ejecución y expresividad: los instrumentos de tecla, en primer término; los de cuerdas punteadas con los dedos, del tipo laúd y guitarra (en algunos casos tocados con plectro, como el laúd árabe) y los de arco, como las violas, cuyas primitivas especies sólo comenzaron a tocarse con arquillo desde el siglo IX. En los dos primeros géneros cabe aplicar el estilo de escritura musical propio del tiempo, a saber: un transplante en este medio sonoro de la polifonía vocal (se llegaba a transcribir para tablatura de laúd o vihuela trozos de Misas polifónicas, canciones de esta índole y hasta complicaciones tan notorias como *La Batalla de Marignan;* el arte de los vihuelistas era tan grande que alguno de ellos podía descrifrar a primera vista una tablatura en cifras a cuatro voces).[20]

En las violas, por otra parte, se extiende y amplifica el arte de desarrollar y enriquecer la melodía, cosa que ya hemos visto que ocurría en el laúd italiano, a imitación de lo que se hacía con la voz humana. Por la gran unidad de timbre y similitud que existe entre los instrumentos grandes y los pequeños del tipo de las violas, éstas tienden a constituirse en grupos homogéneos, donde las cuatro voces del Motete y las cinco o más de la Chanson y del Madrigal tienen cabal sustitución y equivalencia.

Todo este primer aspecto del estilo instrumental quedará en seguida superado por el desarrollo autónomo de su técnica, del aprovechamiento de sus particularidades como tales instrumentos y no simplemente como sucedáneos de la voz, desarrollo que se verifica al propio tiempo que evoluciona el sentido de la armonía, del "acorde", oído no como fortuita coincidencia de las voces, sino como entidad independiente y aislada cuyo valor se afirma en los instrumentos de teclado, capaces de producir uno o varios acordes en sucesión como entidades sonoras de real personalidad, lo cual ocurre también en la guitarra (mejor que en el laúd, al que estorbaba para ello su excesivo número de cuerdas, razón por la cual la vihuela sería más a propósito para el acompañamiento "armónico" de la voz) al darse "golpeados" los acordes, según la terminología de la época para designar un rápido arpegiado, a diferencia del punteado. En poco tiempo las fórmulas musicales así engendradas adquirirán una fisonomía especial, enteramente diferentes del sentido vocal anterior, y como esas fórmulas están estrechamente ligadas al instrumento en que han nacido, asumirán un carácter de estilo peculiar inherente a dicho instrumento y distinto al de los otros, al paso que el timbre peculiar de cada uno de ellos añadirá un especial matiz a su sonoridad propia, entidad que con el nombre moderno de "color" cobrará rápidamente un valor estético en continuo aprecio. La distinción entre lo "instrumental", por contraste con la universalidad anterior del estilo "vocal",

estará ya inequívocamente planteada, y se afirma notoriamente en las "diferencias" o variados modos de acompañar en la vihuela la respectiva melodía de un romance, glosándola, "variándola", como se dirá más tarde.

En un arte naciente como éste, apenas cabrá otra música, en un principio, sino la que pueda asimilarse a sus circunstancias tomándola de lo ya establecido. Desde este punto de vista serán singularmente propicias las formas menores de la polifonía profana, mientras que la música procedente de la danza proveerá de todo un repertorio completo, fuente abundantísima para la música instrumental que hemos visto nacer en el siglo XIV con los "balletti" y no agotada todavía.

El instrumento oscila, pues, en su evolución, dentro de tres centros de atracción: o se acuerda de su papel de simple acompañante y se pone al servicio del "air", "aire", "aria" cantada, o recaba para sí los primores de la polifonía como en los instrumentos de tecla y en los de tipo laúd o vihuela, o, por fin, aspira a una independencia de solista. Los ejemplos abundan tanto en todos los países que apenas es menester mencionar alguno, pero es oportuno señalar que España se destacó entre las primeras naciones que dieron a la música instrumental una personalidad definida; así, entre las del primer grupo, el libro de Antonio de Cabezón *Música para tecla, arpa y vihuela* (aparecido en Madrid en 1578, pero compuesto en fecha bastante anterior, pues que Cabezón murió en 1566: añadiré de paso que no se trata en él de música concertada para esos instrumentos, sino para cada cual de ellos aisladamente) ofrece en sus "tientos" [21] ejemplos netamente comparables al "preludio" instrumental de posterior confección,* mientras que Diego Ortiz, en su *Tratado de glosas sobre cláusulas,* presenta en 1553 una escuela desarrolladísima del virtuosismo de los tocadores de violas, arte que en Tomás de Santa María reviste la forma de fáciles invenciones y sueltos contrapuntos de florida línea e invención (*Arte de tañer fantasía, así para tecla como para vihuela,* que data de 1565).

Los vihuelistas, cuyos tratados son preciosos para conocer el estado del desarrollo musical de España en la época de los Reyes Católicos, practicaban los géneros menores de la música instrumental, derivada principalmente de las formas de danza, y de la vocal en villancicos y romances acompañados. La diferencia esencial entre la vihuela y la guitarra consistía en que mientras que ésta conservaba sus cuatro cuerdas tradicionales y se tocaba rasgueada (sin que pueda asegurarse que no se hicieran pequeños giros punteados), la vihuela tenía mayor número de cuerdas (seis, como norma) y se tocaba principalmente punteada, aunque no puede afirmarse tampoco que ciertos acordes no fuesen dados en forma de rápido rasgueo ("de golpe").

* *Vid.* Willi APEL: "Neapolitan Links between Cabezón and Frescobaldi", *Musical Quarterly,* New York, oct. 1938. (Frescobaldi, n. 1583, m. 1643.)

Lo importante en uno y otro caso es la diferencia de estilo y la técnica predominante según uno u otro procedimiento. La variación ornamental, conocida en castellano bajo el nombre de "diferencias", es uno de sus procedimientos favoritos y, por lo que se refiere al repertorio, se encuentran pavanas, gallardas, romanescas, fantasías (para vihuela solista), villancicos y villanellas, romances, sonetos españoles e italianos, endechas y canciones, así denominadas; abundando las "diferencias" sobre todo cuando la vihuela debe acompañar un romance largo en estrofas. La manera de conjuntar estas "variaciones" floridas con la voz es interesante, pues mientras en ciertos casos el instrumento armoniza a la letra en simples ritmos, que siguen fielmente la prosodia, en otros casos, cuando el cantor "puede hacer garganta" (en Milán), la vihuela debe seguirle "muy despacio" (en valores lentos). Al revés, cuando es la vihuela la que muestra la destreza del tañedor (en un villancico del mismo) "el cantor ha de cantar muy llano; y la vihuela ha de yr algo a priessa".[22] Las transcripciones modernas se cuidan bien de hacer coincidir ambas voces, la humana y la instrumental, pero no podría asegurarse que el cantor en un caso y la vihuela en otro no fuesen en lo que después se llamó "tempo rubato", coincidiendo solamente en las cadencias, lo cual parece apreciarse mejor en las "diferencias" de Narváez. Con las coplas de villancicos aparecen las "bueltas", cuyo origen se indicó.

El primer conocimiento que los musicólogos extranjeros tuvieron de nuestros vihuelistas se debe al conde de Morphy, un noble español emigrado en París en 1868, donde conoció a Gevaert, que tenía alguna noticia del libro de Milán e incitó a Morphy para que se dedicase a ese estudio. Discutido en algunos puntos, particularmente por la asimilación que Morphy hace entre el laúd y la vihuela (y que se refiere más al arte practicado que a los instrumentos en que se practicaba) al dar título a su libro en francés, es menester restituirle la gloria que se le debe, a pesar de pequeñas rectificaciones de detalle que no aminoran el gran valor de su estudio.[23] Para describir la tablatura de los vihuelistas, Morphy parte de Milán como centro de este arte,[24] siguiéndole Narváez (Valladolid, 1538), Mudarra (Sevilla, 1546), Valderrábano (Valladolid, 1547), Pisador (Salamanca, 1552), Fuenllana (Sevilla, 1554), Venegas de Henestrosa (Alcalá, 1557), Daza (Córdoba, 1576), a los que hay que añadir Tomás de Santa María (Valladolid, 1565) y a Antonio de Cabezón (Madrid, 1578), organistas principalmente.*

* Los libros de música para vihuela publicados en España durante el siglo XVI son los siguientes:

En Cabezón se encuentra por vez postrera en un tratado técnico el término de "vihuela" aplicado a este arte liutístico-guitarrístico. Tras de él vienen, con el doctor Juan Carlos (1596), los tratadistas de "guitarra española", con cinco cuerdas, que se extiende por Europa durante el siglo XVII, y que es, en ri-

MILÁN, Luis: *Libro de música de vihuela de mano intitulado El Maestro,* Valencia, 1535-36.

NARVÁEZ, Luis de: *Los seys libros del Delphin de Musica,* Valladolid, 1538.

MUDARRA, Alonso de: *Tres libros de música en cifras para vihuela,* Sevilla, 1546.

VALDERRÁBANO, Enríquez de: *Libro de música de vihuela intitulado Silva de Sirenas,* Valladolid, 1547.

PISADOR, Diego: *Libro de Música de Vihuela,* Salamanca, 1552.

FUENLLANA, Miguel de: *Libro de música para vihuela intitulado Orphenica Lyra,* Sevilla, 1554.

VENEGAS DE HENESTROSA, Luys: *Libro de cifra nueva para tecla, harpa y vihuela,* Alcalá de Henares, 1557.

SANTA MARIA, Thomas de: *Libro llamado Arte de tañer fantasía, assi para Tecla como para Vihuela,* Valladolid, 1565.

DAZA, Esteban: *Libro de música en cifras para vihuela intitulado El Parnaso,* Córdoba, 1576.

CABEZÓN, Antonio de: *Obras de música para tecla, arpa y vihuela,* Madrid, 1578.

Los siete primeros están cifrados en tablatura de laúd, con las particularidades que se señalan. Los tres últimos, en tablatura de órgano. Una bibliografía de libros en tablatura para laúd y guitarra se encuentra en MORPHY, G.: *Les luthistes espagnols du XVIe siècle,* Leipzig, 1902.

Todos esos músicos, y otros más, eran famosos ya antes de que se imprimiesen sus tratados. Juan Bermudo conoció a algunos en Granada y en Valencia, y los menciona en 1549, por ejemplo a Narváez, Fuenllana, Mudarra, "Anrrique" (Valderrábano), cuyas obras son poco anteriores y posteriores a esa fecha. Asimismo menciona otros hoy desconocidos, como Martín y Hernando, de Jaén, Guzmán, López, Baltasar Téllez. Bermudo relata el procedimiento con que los "viholeros" de Valencia ("un maestro Diego") afinaban sus instrumentos según él lo vió hacer allí por la época de Milán, al que no conoce. El libro de BERMUDO: *Declaración de Instrumentos* (Osuna, 1549-55) es decisivo para lo que se refiere a las encordaduras de la vihuela. Un primer tratadista habría sido (MITJANA: *Op. cit.,* p. 2018) Diego del PUERTO en su libro *Portus Musicae,* publicado en 1504. Mitjana menciona otros "virtuosos" del laúd y de la vihuela (*Ibid.,* pp. 2021 y 2024), como Baltasar Ramírez, Pedro de Madrid, etc. Villalón en la primera mitad del siglo, menciona (*El Crótalon,* canto 1º) a Torres Narváez y Macotera "dos tan señalados músicos en la vihuela ... tan nombrados en España".

El filólogo y musicólogo español GONZÁLEZ AGEJAS transcribió *El Maestro* de Milán, trabajo que quedó inédito a su muerte. Alguna página fué publicada por la *Revista Musical Hispano Americana,* de Madrid, hacia 1916. Eduardo MARTÍNEZ TORNER comenzó en 1923 la publicación de sus transcripciones del tratado de Narváez (Junta para Ampliación de Estudios, Madrid). (Sólo apareció un cuaderno con los dos primeros libros de *El Delphin de Musica.)* En su primera colección de *Romances y Villancicos del siglo xvi* (México, 1939), Jesús BAL incluye algunas transcripciones de Milán, Narváez, Valderrábano, Pisador, Fuenllana, Bermudo y Vázquez.

gor, un término medio entre guitarra y vihuela con las características populares de aquélla y los adelantos de ésta.

Luis Milán fué un músico y caballero de gran metimiento en la corte valenciana de Germana de Foix, para la cual tradujo (pub. en 1561), con oportunas modificaciones, *Il Cortigiano* de Castiglione (que ya había sido traducido en 1539 por Boscan) y para la que hizo otros libros de juegos sociales. Fuera de esto y de que fué pensionado por el rey Don Juan III de Portugal, en cuya corte de Lisboa había estado Milán, apenas se sabe con certeza nada de él, como ocurre con los demás vihuelistas, en términos generales. Se ha asimilado el nombre de Milán a otros Milán que vivían por entonces en Valencia, pero no hay ninguna prueba que autorice su identificación. En cambio, es interesante el hecho de que su libro esté impreso con caracteres venecianos (de la imprenta de Petrucci) desconocidos hasta entonces en España. En la época en que lo hizo aparecer, Milán podía contar de 20 a 25 años (acaso diez años más), y parece que era la coqueluche de las damas filarmónicas y corteses. Era, a ratos, un poco cursi y gustaba llamarse "Miraflor de Milán". La coplilla que se le atribuye hace ver que su vanidad no era inferior, en todo caso, a sus méritos:

Maestro de todos, de todo hacedor
el grande Orpheo, primero inventor,
por quien la vihuela parece en el Mundo:
si él fué el primero, no fué sin segundo

que, claro está, era el propio Milán, quien afirma de sí mismo no haber conocido maestros.* Morphy estudia los sistemas de tablatura españoles que difieren de los extranjeros. El de Milán [25] fué el de práctica más general hasta Venegas de Henestrosa, que inventó otro, demasiado tarde. Después de él hay que esperar hasta 1640, año en que Doizi de Velasco imprime en Nápoles un tratado de tablatura o *Método de cifra* para guitarra. En los vihuelistas la voz estaba generalmente impresa en caracteres rojos (en Daza con tinta negra, pero con un puntito abajo) y las cifras designaban la posición de los dedos en líneas que representaban las cuerdas.

Desde el punto de vista del contenido, el libro más rico por la variedad y notabilidad de los ejemplos es el de Miguel de Fuenllana, dedicado al rey Felipe, príncipe de España, rey de Inglaterra y de Nápoles, internacionalismo que conviene recordar porque tiene su reflejo sobre el arte,

* Pese a la vanidad de Milán, parece que en el siglo XVI la mayor reputación como tañedor haya sido la de Narváez. Don Luis de ZAPATA, en su *Misceláena*, se expresa así: "Habia en Valladolid un músico de vihuela llamado Narváez, que sobre cuatro voces de canto de órgano de un libro echaba en la vihuela de repente otras cuatro, cosa milagrosa a los que no entendían de música y a los que la entendían, milagrosísima."

como en el caso de la corte valenciana, francesa, italiana y alemana de Germana de Foix. El libro titulado *Orphenica lyra* fué impreso en Sevilla en 1554. Su autor, que, como Salinas y Cabezón, era ciego, había nacido cerca de Madrid, en la villa de Navalcarnero. A más de obras de autores españoles contemporáneos (Flecha, Guerrero, Morales —entre ellas el Resurrexit de la misa compuesta por Morales sobre la canción famosa de *L'homme armé*—, Juan Vázquez, Bernal y el mismo Fuenllana), abundan las de Gombert, Verdelot, Josquin, Jacquet (Jacob de Wert) y otros extranjeros. Los géneros son variados y van desde motetes, fabordones, himnos y fragmentos de misas a villancicos, villanescas y romances viejos, endechas, sonetos y madrigales en castellano, "strambotes" en italiano y alguno en catalán, transcripciones de las *Ensaladas* de Flecha, una *Carta de Boscan*, "primero llana y luego de contrapuntos", pero sobre todo tienen importancia los "tientos" y las "fantasías" para la vihuela a solo, al paso que aquellas obras con voz están compuestas para dos, tres, cuatro, cinco y seís líneas en contrapunto constantemente inclinado hacia la homofonía. El repertorio, a más de su variedad, es notabilísimo para estudiar el arte de la vihuela solista o acompañante y el estado de los conocimientos musicales en España a mediados del siglo XVI.

Por lo que se refiere al arte de las violas (las vihuelas de arco por otro nombre), el tratado del toledano Diego Ortiz no es menos importante que los libros sobre la vihuela "de mano", como la califica Milán (al paso que el Arcipreste solamente menciona las de "péñola", del tipo laúd, con plectro, y las de "arco"). El principio de Ortiz difiere del de los vihuelistas en el sentido de que éstos "ornamentaban", floreciéndolas, la melodía original o bien ampliaban melismáticamente las partes del acompañamiento, mientras que las "fantasías" y los "tientos" eran ampliaciones ornamentales de libre invención, a veces superpuestas contrapuntalmente a un canto dado como en Tomás de Santa María, lo que da a su tratado el aspecto de un método de contrapunto florido. Diego Ortiz, que imprime su *Tratado de glosas sobre cláusulas y otros géneros de puntos en la música de violones* en Roma en el año 1553,[26] conocía ya ese arte de la variación al laúd, en la flauta (Ganassi, 1535) y en el bajo de viola (1543), mas lo que hace es "ampliar" las fórmulas cadenciales o "cláusulas" (en el título italiano *Glose sopra le cadenze)* en una libre imaginación que él titula "glosas". Son, pues, las suyas algo que las aproxima a las viejas y famosas "debayladas" de los siglos XIII y XIV, cuya denominación proviene, lo mismo que la de "cadencia" de la idea de "caer", "deballare" sobre la nota final del modo o sobre lo que más tarde se llamó "tónica".

Diego Ortiz fué músico del duque de Alba en su virreinato en Nápoles. Su libro contiene ese tipo de glosas o ampliaciones melismáticas para violas

de gamba (o bajo de viola, violón, como se llamaba en castellano a lo que luego se denominó "violoncelo" para distinguirlo de los contrabajos de viola), así como para "cembalo", el instrumento de tecla coetáneo.

Lo que importa en ellas es el sentido puramente instrumental, sin semejanza alguna con el vocal, y la perfección que implica en el manejo del arco. Esta distinción proviene de un hecho estético capital en la evolución del estilo y aun del sentido de la Música: la diferencia radical, poco a poco exteriorizada, entre la melodía vocal, o "formaciones sonoras fisiológicamente organizadas", como las denomina Paul Bekker,[27] y la melodía instrumental o "formaciones sonoras mecánicamente organizadas". El desarrollo del sentido armónico, cuya progresión se hace conjuntamente con el arte polifónico, yace en la base de esa diferenciación fundamental; pero hay otra razón de índole material, que consiste en el desarrollo "práctico" de los instrumentos, ya que instrumentos musicales han existido siempre y con ellos un cierto tipo de música instrumental, que si permaneció quieta, sin apenas progreso, no fué porque aquéllos no interesasen —y las relaciones que los poetas medievales hacen de ellos son bien elocuentes—, sino porque lo que impulsó su desarrollo mecánico fué el sentido armónico que tiende a la individualidad de la línea melódica en un timbre determinado y, conjuntamente, la simultaneidad sonora de un tipo distinto a la construcción polifónica; esto es, el "estilo" instrumental.

Mientras que estos factores no se despiertan, gracias a la llamada del instinto armónico, el instrumento duerme. Todo progreso mecánico procede de un impulso o necesidad interior, espiritual; pero, por natural reacción, por "influencia de retorno", el progreso mecánico estimula la invención y la evolución sigue su curso apoyándose alternativamente ya en un pie, ya en otro.

Describiremos ahora, aunque sea sucintamente, y como complemento a lo dicho sobre la vihuela, algo acerca de la guitarra: sus orígenes orientales, las transformaciones de su nombre y de su arte hasta llegar a su técnica moderna, fundada, esencialmente, en los tratadistas españoles de los siglos XVII y XVIII.

Tres puntos hay en la evolución de los instrumentos de cuerdas punteadas de la mayor importancia: la longitud de su cuello, el que existan "trastes" en él, y los perfiles cóncavos, las "escotaduras" en el cuerpo sonoro: son, estos tres puntos, característicos de la guitarra de todos los tiempos y, en efecto, así aparecen con toda claridad desde épocas remotísimas. El relieve perteneciente al muro que rodeaba el castillo real de Ujuk, en el país bíblico de los Hititas o Heteos, y a cuyo relieve se adjudica, según los ar-

queólogos de mayor responsabilidad, una antigüedad de comienzos del primer milenio a. J. C. (es decir, hacia el año 999 a. J. C.) muestra una guitarra con las características enunciadas sin que deje lugar a dudas.[28] En pinturas al fresco en las tumbas egipcias aparecen instrumentos del tipo laúd, con cuello larguísimo y pequeño cuerpo sonoro en forma de media almendra, con mayor antigüedad todavía (Tumba de Rechmere, en Schech abd el Gurna, época de Tutmosis III, c. 1475 a. J. C.). Si la forma característica del instrumento es, pues, indudablemente oriental, el nombre con que la guitarra ha llegado hasta nosotros después de una gestación muy prolija, que dura tanto tiempo como hay memoria de los instrumentos musicales en la cuenca mediterránea, es un nombre griego. Porque aunque Grecia no inventase instrumentos[29] como los que denominó con el nombre de "kytara" y los recibiese en variadas formas de sus vecinos orientales, fué, en cambio, el país que supo organizar una teoría y una práctica de la Música y el que con un más alto sentido didáctico fundó las bases de la teoría musical y con ella, la sitematización de su ejercicio. Los países orientales que habían inventado la forma de la guitarra, o de la cítara caldea que aparece en relieves 2700 años a. J. C.,[30] o el otro instrumento hermano de ellas y nacido en las mismas tierras, el laúd, cuando quisieron metodizar la enseñanza musical y codificar su ejercicio apelaron a las enseñanzas escrupulosamente ordenadas de los griegos y aun aceptaron su música misma, de manera que vemos cómo los arabistas nos presentan a los primeros tañedores de laúd que, en los comienzos de la Era musulmana, adoptan la música griega, bizantina y persa, acoplándola a sus poesías en árabe vulgar,[31] no sin conflictos para su prosodia, que estaba basada en un sistema de acentuación enteramente diferente al de la cantidad griega.

Entre el apogeo de la cítara en Grecia, cinco siglos a. J. C.,[32] y los comienzos de la música musulmana para laúd, han pasado varias centurias durante las cuales se afirmaron en Europa los instrumentos tipos que son la base de los actualmente vivientes. Con ellos se encontrarán los que vienen a España con los conquistadores árabes por el mediodía de la Península y que son las primeras muestras de su cultura musical, escasa en los primeros invasores, guerreros; más fina y notable en el curso del tiempo. La guitarra que llega por este camino o lo que, a lo menos, los escritores españoles estiman como una "guitarra morisca", habría de encontrarse con otro instrumento análogo, que habría venido con anterioridad con las culturas grecorromanas y al que aquéllos denominan "guitarra latina".* El laúd árabe se encuentra asimismo con otras formas que no llevaban ese nombre, específicamente meridional, sino otros de origen latino y griego, que vienen a cumplir funciones análogas a las suyas, aunque las formas sean diversas.

* Véanse sus características en los grabados que acompañan al texto.

El examen de los nombres de los instrumentos antiguos durante la Edad Media hasta entrado el Renacimiento es un tema difícil que es menester aclarar, sobre todo, a las luces de la Filología. Adjudicar con exactitud un nombre a cada uno de los instrumentos que aparecen en los manuscritos miniados, en códices medievales, o esculpidos en capiteles y relieves de las iglesias, principalmente en las de estiló románico, es un asunto que requiere bastante tacto, porque constantemente se presentan casos dudosos y motivos de confusión.

Como norma en ese asunto tan complejo debe seguirse una regla general: nuestro tiempo es una época de análisis en la que queremos que cada cosa lleve un nombre minuciosamente especificado. Pero esta especificación se hace cada vez más difícil conforme nos remontamos hacia atrás en la Historia, porque los testimonios que nos han llegado no alcanzan más allá de lo genérico. "Kytara", "viol", "lute" e incluso "clavier", mucho después, expresan menos el nombre de un instrumento que el de una familia de instrumentos análogos, unidos entre sí por una semejanza genérica, sin que sus diferencias específicas hayan recibido nombre especial hasta más tarde y, entonces, sin un rigor metódico y con frecuentes confusiones, de manera que un mismo nombre se puede aplicar a instrumentos diferentes, mientras que otras veces distintos nombres se aplican a un solo instrumento.

La principal línea divisoria en los instrumentos de cuerdas desde la Antigüedad al Renacimiento consiste en la trazada por la aparición del arco. Antes del arco, todos los instrumentos se tocaban pulsando o golpeando las cuerdas, de manera que mientras que en este caso se producen sonidos cortos, en sucesión más o menos rápida, el arco puede producir sonidos de considerable duración y continuidad. El principio de la pulsación tiene, a su vez, dos aspectos: o la cuerda está pulsada directamente rozando los dedos sobre la cuerda o bien ésta se pone en movimiento por medio de un cuerpo intermedio: plectro de madera o pluma de ave. Este doble procedimiento ha sido fecundo en efectos, porque de ahí derivan las dos principales características de los instrumentos de semejante índole, a saber: la adopción de cajas de resonancia y la adopción del mango o "tasto", donde se colocan los dedos. Esto último supone que cada cuerda es susceptible de producir varios sonidos según que un dedo acorte su longitud apretando la cuerda sobre el mástil, mientras que en aquellos otros instrumentos sin mango las cuerdas vibraban en toda su longitud, lo cual hizo que la evolución instrumental se verificase en el sentido de la multiplicación del número de cuerdas y de su longitud, cosa ocurrida en la época griega en que se verificaba la gestación del sistema musical basado en las diferentes series de sonidos o escalas.

No se sabe exactamente en qué época comienza a aplicarse en Europa el arco, al que se atribuye fundadamente un origen oriental. Las teorías que remontan su aplicación a instrumentos antes tañidos con los dedos o con plectros, como las pequeñas violas más temprano del siglo IX, son materia de discusión entre los especialistas. La primera aparición del arco consta en una pintura mural cristiana que data, al parecer, del siglo VII; pero en manuscritos españoles del siglo X el arco está pintado con toda claridad en instrumentos del tipo de caja de resonancia y mástil. Una cosa es necesario advertir desde el primer momento al hablar del arco, y es que éste no estaba destinado a "tocar melodías" ni, en sus primeros momentos, notas en sucesión, sino a dar varios sonidos consonantes (según la teoría griega y medieval) en dos o más cuerdas y con cierta constancia. Para que se pudiera tocar cada cuerda indistintamente en un instrumento de este tipo con el arco, eran menester dos cosas: una, que las cuerdas quedasen levantadas a distinta altura, lo cual se consigue por medio del "caballete" o "puente" que pronto empieza a encontrarse en las miniaturas; otra, que el arco no rozase con los bordes de la caja sonora, por lo cual se aplicó a las cajas ovaladas aquellas escotaduras propias de la forma guitarra y que en su más lejano origen se debieron, quizá, a la mayor comodidad de la mano, que podría así pulsar las cuerdas con los dedos teniendo apoyado el antebrazo en el pecho del tocador, o bien por la parte baja del instrumento, como parece observarse en el relieve hitita antes mencionado. De la misma manera que en un principio todos los instrumentos del tipo laúd, guitarra o viola se tocaban con los dedos, una vez inventado el arco se tocaban todos ellos indistintamente con arco. La diferenciación vino después y, como se comprende, los más fáciles de tocar en este sentido serían los de escotaduras, como la guitarra. Así ocurre esa "guitar-fiddle" o guitarra tocada con arco, según la ingeniosa y verosímil teoría de Cathleen Schlesinger [33] que deriva la familia moderna de las violas, propiamente dicha, de esta unión del arco a los intrumentos del tipo guitarra y no a los otros modelos de los tipos vièle-giga-rabé.

El arco se aplicó asimismo a aquellos otros instrumentos que carecían de mástil, o sea los derivados de la kytara griega, como la rota y el chrowt, su similar en las Islas Británicas.* Esto produjo la necesidad de aplicarles un mástil como el que poseían desde tanto tiempo atrás los instrumentos en forma de laúd y guitarra egipcios e hititas, o como los introducidos en España por los árabes en tiempos de los califas cordobeses. La evolución de ambos tipos a partir de ese momento crucial va a definirse netamente hacia fines del primer milenario. Por un lado marcharán los instrumentos pulsados del

* Acaso pronunciado "shrut" o "zrut", después endurecido en "krut", de donde "crota" y "rota" que, en tal caso, derivarían filológicamente de aquél.

tipo guitarra (con el dorso plano y perfil escotado) o del tipo laúd, con caja abombada y perfil en forma de media almendra, de media pera o de media ciruela. Por otro lado, los instrumentos de arco que compondrán la familia de las violas (fiddles) emprenden en el siglo XI un gran adelanto bajo la especie de las liras de arco y "guitar-fiddle". Sus congéneres anticuadas como la giga francesa, la geige alemana, giga en España y su hermano morisco el rabé (rebab), tienden a atrofiarse.* Un instrumento de gran tamaño, que era susceptible de dar notas simultáneas prolongadas merced a una rueda en movimiento que hacía el papel del arco, la "symphonia" o "viella", acapara estos dos nombres, principalmente el de "vielle" en francés, "chifonía" en España desde que, a partir del siglo XV, se hizo sensible la distinción entre "violas" y "vielas";[34] pero mientras que aquéllas progresaban incesantemente ascendiendo a las regiones más elevadas del arte, la viella o chifonía descendía de nivel hasta quedar relegada a los ciegos mendicantes, todavía existentes por la región noroeste de España.

El vocablo latino "fidícula" es el equivalente al griego "kytara", y ambos denominaban en la Antigüedad el mismo género de instrumentos derivados del tronco general de las primitivas cítara y lira helénicas. En su evolución filológica y orgánica a través de la Edad Media, la lira logró conservar su nombre con modificaciones instrumentales poco sensibles, hasta la moda, episódica, de las liras de arco. La kytara, en cambio, es fecunda en transformaciones de toda índole, materiales y nominales. La kytara griega engendra la rota y el chrowt, la guitarra y la guiterna, que no siendo en su origen filológico sino la misma cosa que la guitarra, forma después una rama importante.[35] La fidícula, a su vez, engendra la "vialla" del alto latín medieval y la "vielle" del viejo francés medieval, luego "viole"; el italiano "viola", y las formas españolas "viola", "vihuela", "vihuella", "vyuela", que no derivan, necesariamente, las unas de la otra. Vihuela no es un diminutivo de viola, sino una derivación de fidícula, vialla, vigela. La fidícula del viejo alto alemán adopta la forma "videl" en el medio alto alemán, "fiedel" en el nuevo alto alemán.

Vihuela, pues, en castellano es un término genérico que comenzó aplicándose a toda suerte de instrumentos de cuerdas con caja plana y mástil, fuesen tocados con los dedos, con pluma o con arco. Lo primero, por ser más general, no se especifica en relaciones del siglo XIV como la del Arcipreste de Hita, que se cuida bien de distinguir entre las "vihuelas de péñola' (pluma) y las "vihuelas de arco" ("arquo" para la viola de Luciana, en el *Libro de Apolonio*, s. XIII). Todavía se encuentran ejemplos gráficos con el nombre de "citharas" aplicado a instrumentos grandes del tipo viola,

* Por algún tiempo, para surgir más tarde en la especie del "violino piccolo", sin que, entre tanto, desaparecieren enteramente.

de caja muy alargada en forma de media bellota y tañidos con los dedos en los *Comentarios al Apocalipsis* de San Beato, en códices del siglo X, confundiendo, probablemente, la nomenclatura isidoriana, casi cuatro siglos anterior. Mientras que las pequeñas violas de arco procedentes del tipo arábigo del rabé que se encuentran en el Códice escurialense de las *Cantigas* pasan con ese nombre al Arcipreste ("el rabé gritador, con la su alta nota"), la viola de Tarsiana, contemporánea de la giga de Gonzalo de Berceo, marca el camino para las vihuelas de arco de aquél.

El laúd que tañen los músicos cristianos en las miniaturas de las *Cantigas*, había acompañado las canciones de los árabes y aun era susceptible de animadas tocatas a solo en el florecimiento de la cultura arábigo-andaluza.[36] Los trovadores y troveros franceses lo conocieron importándolo de Alemania esta vez,[37] adonde llegaba desde los países de la Europa oriental, extendiéndose por Francia principalmente en tiempos de San Luis, que organizó las dos últimas cruzadas, y de ellos viene probablemente a España bajo el nuevo aspecto de "estromento falaguero" con que lo presenta la *Crónica Rimada* poco más o menos en la época del Arcipreste, que sólo cita el bajo del laúd y que las *Cantigas* pintan.[38] Pero desde tiempo antes, a partir del siglo XI, la práctica y desarrollo de la polifonía en la zona borgoñona-franco-flamenca iba a incitar el progreso instrumental, en las violas primeramente, luego en arpas y laúdes, al hacer partícipes a aquéllas del conjunto polifónico y después al presentar el laúd la posibilidad de encargarse de las voces inferiores del conjunto, por debajo de la voz más aguda encomendada al cantante, al "soprano", al que está "sopra". El laúd cobra de este modo un nuevo, importantísimo impulso, y se hace acompañante sin dejar de ser polifónico, mientras que cuando quiere mostrar su capacidad de virtuosismo, opta por ser monódico. Este es el laúd que se apodera de la atención de la sociedad europea, en Alemania, los Países Bajos, Francia, Italia y España desde los albores del Renacimiento.

En el primero de los teóricos españoles sobre el laúd, la vihuela y el arpa, se ve que el primero queda pospuesto, por difícil y exótico, a la vernácula vihuela, sin que pueda dejar de pensarse que hubiera en España en tiempos de los Austrias un viejo recelo contra el laúd a causa de su origen musulmán. La "vihuela de mano" de Luis Milán, que es el instrumento español equivalente a la "vihuela de Flandes" de Bermudo, no se diferenciaba de la guitarra sino en el número de cuerdas y la afinación de éstas. Tenemos en Bermudo copiosa información sobre el particular,[39] mientras que, por lo que respecta a la tablatura y otros pormenores, los propios vihuelistas cuidan de instruirnos sobre ellos. La misma guitarra, a tono con los tiempos, sufre cambios de afinación, "a los viejos" y "a los nuevos";[40] mas al aplicar al instrumento vernáculo un arte y estilo profundamente dis-

tintos de lo tradicional,* se guardó el nombre de guitarra para el modo antiguo de tañerla y se generalizó el de vihuela para significar el nuevo arte polifónico que llegaba con el laúd y cuya práctica no podía ser nueva (sino constantemente acentuada), pues que todos los libros que se conservan sobre su música en España, desde Valencia a Valladolid y desde Madrid a Sevilla, se titulan libros "de vihuela", aunque algunos contengan música para guitarra y ninguno mencione, salvo Bermudo, muy circunstancialmente, el nombre de "laúd", por evitar confusiones, sin duda, y porque esta vez volvía a ser un nombre exótico. Mas no caben dudas acerca de la similitud entre guitarra y vihuela por una parte y entre laúd y vihuela por otra, no sólo porque los tratadistas muestran lo primero en sus grabados con toda claridad,** sino porque escritores del momento, como Mateo Alemán, en su curiosa *Ortografía Castellana,* impresa en México en 1609, declara textualmente que la vihuela y el laúd "son todo uno, aunque no en la hechura". Vihuela es, pues, en la España del siglo XVI, simplemente el nombre que sirve para indicar la música de laúd tocada (con su especial técnica) en la guitarra. La vihuela no es, pues, un *instrumento,* sino un *nombre,* que desde el siglo XIII al XVIII denomina instrumentos diversos.

Luis Milán, que floreció en una corte donde se mezclaba lo castellano de Fernando con lo levantino del reino de Valencia, tan sensible a las influencias italianas; con lo que Germana de Foix llevaba de Francia, y con

* Hasta el punto de que BERMUDO imaginaba haberlos especiales para tocar la música de Gombert (*Decl. de Instr.*, fol. 95) "y otras hechas aposta para el órgano".

** Por si las ilustraciones que los vihuelistas muestran en sus libros no fuesen suficientes, recordaré los siguientes pasajes de BERMUDO: "Esta manera de vihuela es buena para una guitarra grande, encordada con seis órdenes como vihuela" *(Dec. de Inst.*, fol. 93 v.). "De mayor habilidad se puede mostrar un tañedor con la inteligencia y uso de la guitarra que con el de la vihuela, por ser instrumento más corto" (fol. 96) (la guitarra, menos rica en posibilidades que la vihuela, ya que aquélla tenía cuatro cuerdas y ésta corrientemente seis, rara vez siete). "Y si la gitarra queréis hacer vihuela ponedle una sexta y una prima". "Si la vihuela quereys hacer guitarra a los nuevos quitadle la prima y la sexta y las cuatro cuerdas que le quedan son las de la guitarra" *(ibid.)*. "Andando a buscar el primero que usó la vihuela o guitarra" (fol. 96 v.), etc.

Respecto a la quinta cuerda de la guitarra que se atribuye corrientemente a Vicente Espinel, a causa de un amistoso testimonio de Lope de Vega, véanse guitarras de cinco cuerdas en el fol 96. de BERMUDO: "Suelen poner a la quarta de la guitarra otra cuerda que le llaman requinta". Ese "suelen" indica la antigüedad de la práctica que, por lo que Bermudo dice a seguida, deriva de la técnica misma del laúd: "mas forman ambas cuerdas una octava: según tiene el laúd o vihuela de Flandes". (Las cuerdas dobladas a la octava se llamaban "requintadas".) El cap. 67 de la Cuarta parte habla "De otra guitarra nueva" (por su afinación) de cinco órdenes. (Vicente Espinel nació por los años en que aparecía impreso el tratado de Bermudo). La "guitarra española", así llamada a la de cinco cuerdas, se difundió rápidamente en tiempos de Espinel, con lo que le quedó atribuída la invención.

lo que sus dos otros maridos, un napolitano y un alemán, debieron de llevar en una época en la que la música y sus tañedores eran lujo principal de la alta sociedad, recogía en su arte ese internacionalismo que, volviendo las tornas, espera a la guitarra española una vez que el auge del laúd haya disminuído (todavía lo mencionan con frecuencia los escritores del siglo XVI) cediendo el paso a ese otro instrumento. Entre las varias razones que hubo para esa decadencia del laúd, dos figuran en primer término: la posibilidad de obtener los mismos efectos, incluso mejorándolos, y con mucha mayor facilidad, en los instrumentos de teclado; la otra es que los instrumentos de cinco, seis o siete cuerdas se prestaban mejor que el laúd para el estilo de acompañamiento "armónico" adonde había venido a parar la Polifonía reducida a esquemas acordales, verticales, dados "de golpe" en la guitarra,* cosa menos favorable en el laúd a causa de la anchura del "tasto", obligada por el excesivo número de cuerdas (que, al parecer, nunca prosperó en España).**

Con el principio de diferenciación en la melodía vocal y la instrumental antes aludido y la técnica de los instrumentos en constante perfeccionamiento, los caracteres de la música directamente escrita para éstos van definiendo sus perfiles. La música de procedencia popular, en canciones y danzas cantadas, se compaginaba, especialmente en España, con el arte de elevada prestancia intelectual de la música polifónica. Antes de que el acompañamiento propiamente dicho pudiera realizarse en el laúd o en la vihuela, la simultaneidad polifónica en la música de origen popular no podía diferenciarse de la culta más que en grados de complejidad y en estilo de escritura, pues que no existía otro procedimiento; mas, después de que el acompañamiento basado en la técnica del acorde fué definiéndose, la diferencia de estilos fué asimismo acentuándose, principalmente en la música instrumental. Las danzas populares son más ricas en carácter que la primera música cultista. Esta riqueza ayudaba a la diversificación de los géneros instrumentales que los ejecutantes andaban buscando. Con ello se inicia el virtuosismo instrumental, que llega a su auge en el siglo XVII, al tiempo que la música polifónica aplicada a los instrumentos va

* "Música golpeada, que comúnmente dan todas las voces juntas" (BERMUDO: *Op. cit.*, fol. 103 v.) Lo contrario es la "música derramada" o de polifonía muy compleja, como la de Gombert, que Bermudo cita como ejemplo *(ibid.)* "Música recogida" es la que "no anda en muchos puntos ni se aparta mucho una voz de otra al dar el golpe" *(ibid.)*.

** BERMUDO se muestra constantemente preocupado por las "inovaciones de cada día" (fol. 93 v.), lo cual nos da idea de las transformaciones que sufría por su tiempo el arte instrumental en España, lo cual, añade, hace que los músicos contemporáneos suyos "o mudan la música para el instrumento o mudan el instrumento para la música" (Introducción al Libro Cuarto).

reduciéndose, principalmente en los del tipo laúd-guitarra. Las progresiones armónicas en sucesión de acordes verticales en estos instrumentos acentúan la limpieza y libertad de la línea melódica; pero la música no vuelve a la simple monodía acompañada, sino que la nueva monodía construída sobre base de los encadenamientos armónicos se llama ahora "melodía", y lo que fué antes colaboración contrapuntal o simple atmósfera sonora producida por el rasgueo o arqueo de intervalos consonantes en la música más vieja o de más bajo tipo, es, después, en la nueva época, "armonización", cuya escritura guarda divisas o fórmulas propias, distintas de las que estuvieron en vigor en los tiempos de la Polifonía.

Encontramos, pues, que al llegar el siglo XVII, el arte al que ha ido conduciendo el laúd europeo o la vihuela española vuelve a tener los caracteres típicos de la guitarra, mejoradas sus posibilidades por el ejemplo de ésta, mas con la característica del tipo tradicional de que puede dar con claridad de timbre los acordes de "golpe", que se hacían cada vez más apetecibles, y a los cuales va a quedar reducido en sustancia poco después el acompañamiento "al cembalo" del canto en estilo recitativo, de la declamación cantada. Decae, pues, el estilo que había dado su nombre a la vihuela de esta época. Vuelven los modos típicos de la guitarra, y ella, por lo tanto, vuelve a recuperar prestigiosamente su nombre auténtico, no enmascarado.

La música para guitarra que se desliza entre la de vihuela en el libro de Fuenllana es para un instrumento de cuatro órdenes, que era el tradicional, mientras que la de su vihuela es para instrumentos de cinco y seis órdenes. Ese número intermedio de cuerdas es el que acaparará el nombre de "guitarra española", y el primer tratadito de ella, el del doctor Juan Carlos (llamado Amat por Pedrell, que, al parecer, conoció en el pueblo natal del doctor, Monistrol, en Cataluña, a un cierto Félix Torres Amat, que se decía nieto de aquel hombre curioso,* el cual nunca firmó sus obras, de distinta índole, más que como doctor Juan Carlos), cuyo "imprimatur" data de 1596 (diez años después de lo que se menciona en ediciones posteriores, y Riemann llega a creerlo de 1546), es ya un tratado para *Guitarra castellana y cathalana de cinco órdenes* ("Y se hace también mención de la guitarra de quatro órdenes"). Ese tratadillo que conoció repetidísimas reimpresiones en España (alguna alcanza la fecha de 1758, y más tarde se seguía plagiando por escritores sin escrúpulos) se vió pronto imitado en Italia y Francia en el primer tercio del siglo XVII por lo que atañe a la "guitarra española" únicamente, ya que Amat conoce una "vandola de seis ór-

* PEDRELL: *Catalech de la Bib. Mus. de la Dip. de Barcelona*, p. 181, y *Diccionario biobibliog. de Mus. Esp.*, huye de dar explicaciones sobre el particular suponiéndolas conocidas del lector.

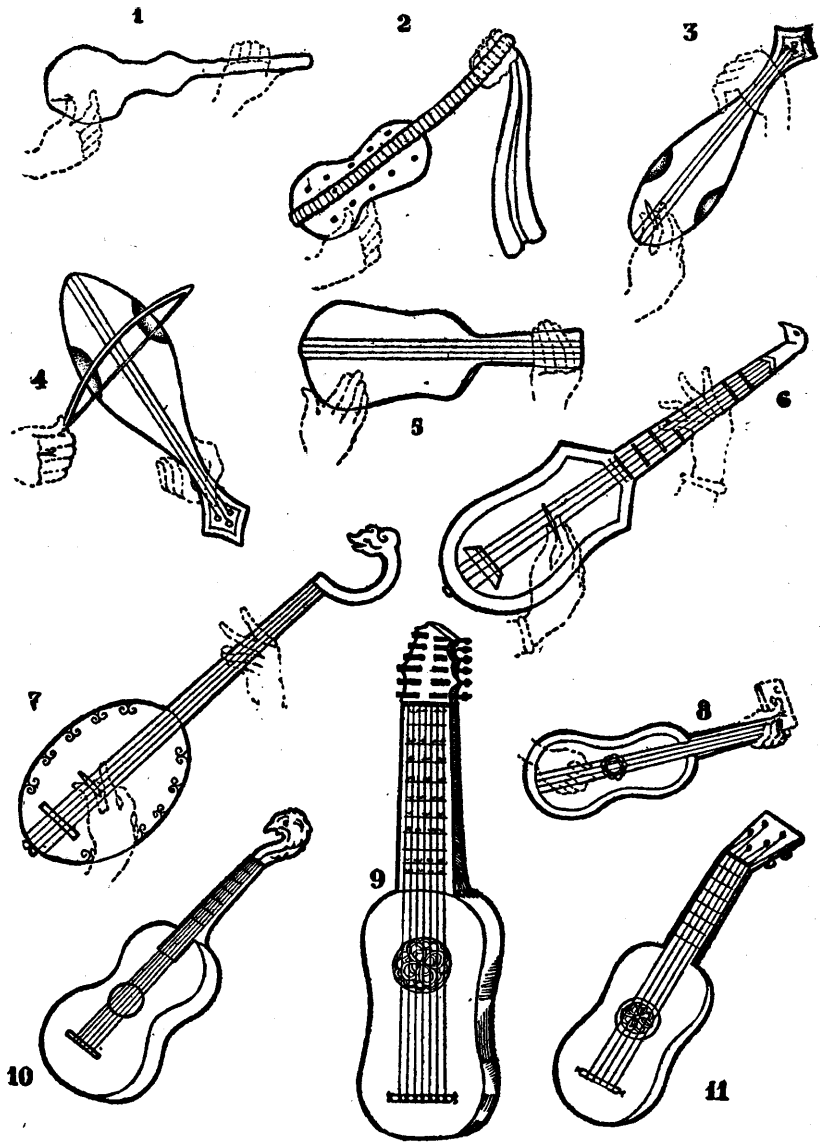
denes" que, por su descripción, es un laúd de once cuerdas, si no simplemente una vihuela con cinco cuerdas dobladas (más una sencilla).

La "guitarra española" se convierte desde el nuevo siglo en el instrumento favorito de la sociedad europea hasta que el laúd, que perdura tardíamente en Alemania, se identifica con el arte de la guitarra. En Juan Sebastián Bach la similitud de la técnica se afirma. Después, los tratadistas imprimen al frente de sus métodos, indiferentemente, los vocablos laúd y guitarra, y su simultaneidad llega en aquel país hasta nuestros días.[41] Desde que conoce este nuevo impulso, la guitarra española se emplea en Europa a solo o en concierto con otros instrumentos. El pintor Rombouts, por ejemplo, nos muestra a un guitarrista (al parecer con un instrumento de seis cuerdas) que acompaña a dos cantantes; David Teniers, a un hombre del pueblo en semejante ocupación de acompañante; y una dama elegante se solaza tocando a solo bajo el pincel del mismo artista. Abundan los ejemplos análogos y con ellos podría formarse una pinacoteca.

Luis XIV, la emperatriz María Teresa de Austria, practicaban con fruición la guitarra, que adquiere en Italia una boga incesante. La guitarra, y no la mandólina, es el instrumento de Mezzetino en la *Comedia del Arte*, y así nos lo representa Watteau. Naturalmente, Velázquez y Goya nos ofrecerán sendos tipos de guitarristas, señoriales y populares. En la Francia del Imperio, Marguéritte Gérard pone la guitarra en manos de su elegante modelo.[42]

El siglo XVII, y en gran parte el siguiente, están iluminados por los nombres de guitarristas como Brizeño, que dedicó una marcha militar a Luis XIII con motivo de su casamiento con Ana de Austria; del portugués Doizi de Velasco, músico de la corte de Felipe IV; del italiano Corbetta, que publicó un tratado sobre *La guitarra real;* sobre todo de Gaspar Sanz, aragonés de Calanda, que fué maestro del hijo de Felipe IV, Don Juan de Austria; de Ribayaz, Guerau, Ruiz de Murga, Santiago de Murcia, que enseñó a acompañar canciones a la guitarra a María Luisa de Saboya, primera mujer de Felipe V; del Padre Basilio, que no se llamaba Basilio, sino Miguel García, monje de la cofradía de los Basilios, a quien invitaba a su palacio el rey Carlos IV; del italiano Moretti, maestro de Godoy, el príncipe de la Paz; de otros más, en quienes la guitarra se iba convirtiendo cada vez más acentuadamente en el instrumento popular que había sido, que no dejó nunca de ser y que avanzado el siglo XVIII componía preferentemente su repertorio no con pavanas, gallardas y minuetes, sino con la música de las danzas típicamente españolas, algunas desvirtuadas después en su carácter al pasar al extranjero y venir de vuelta de él, como la Chacona y la Zarabanda; otras más vivas en su carácter, como las seguidillas, o en el siglo siguiente, como los boleros, tiranas, vitos, zorongos, etc., etc.

LAMINA 1ª



GUITARRA.–VIHUELA

1.–INSTRUMENTO SUMÉRICO, con caja de resonancia con escotaduras y mástil largo, tocado con los dedos; forma y disposición semejante a la guitarra tradicional. Data de mediados o fines del tercer milenio antes de Cristo. (Relieve en piedra conservado en el Museo de Pensilvania, en Filadelfia.)

2.–GUITARRA HITITA, de un relieve que perteneció a un muro que rodeaba el castillo real de Ujuk. Principios del primer milenio A. C. (Conservado en el Museo Otomano de Constantinopla.)

3 y 4.–Instrumentos pintados en el *MS* del *Libro del Apocalipsis* conservado en la Academia de la Historia, de Madrid, que data de fines del siglo X. Su forma y tamaño son los que posteriormente se encuentran en las gigas, con cuerpo más ovalado que el de éstas, tres cuerdas y clavijero romboidal. Unas veces están tocados con plectro (fig. 3) y otras con arco (fig. 4). Tienen escotaduras que, al parecer, debieron de ser análogas a las que todavía se encuentran en los rebabs musulmanes (de dos cuerdas) o sea en forma de muescas entre la tapa superior y la inferior. Otros instrumentos de esta época son los que se ven en el *MS* de *Comentarios al Apocalipsis* por el Beato de Liébana, ilustrado por el monje Obeco, del Monasterio de Valcobado en el año 970. (Valladolid, Colegio de Santa Cruz. El fol. 145 v° muestra rabeles, gigas y violas de dos y tres cuerdas, siempre tañidas con los dedos.) Otros *MS* de la misma serie muestran violas grandes, piriformes, que el propio texto denomina como "cytharas".

5.–GUITARRA o instrumento similar procedente de las esculturas del Palacio arzobispal de Santiago de Compostela (prov. de La Coruña, España). Fines del siglo XII. Se encuentra entre esas esculturas instrumentos de índole análoga, unos tañidos con los dedos y otros con arco. Los que se ven en el Pórtico de la Gloria, de la catedral compostelana, ignoran el arco, pero son de la misma época.

6 y 7.–Caballeros y juglares cristianos y moros tocan en las miniaturas del Códice escurialense de las *Cantigas* (siglo XIII) instrumentos considerados como guitarras latinas y guitarras moriscas. El dibujo n° 6 (miniatura 15) podría ser una guitarra latina. Tiene cuerpo con escotaduras, tres cuerdas, mástil con trastes y está tocado con plectro. Este instrumento tiene su clavijero en forma de cabeza de ave, pero la miniatura n° 1 del mismo códice presenta una guitarra de este tipo con cuatro cuerdas, tocada con los dedos y con clavijero recto, como los actuales. El dibujo n° 7 sería una guitarra morisca, de cinco cuerdas, cordal, tocada con plectro, de mástil largo sin trastes, cuello curvo con clavijero en cabeza de animal. Importa señalar la forma de este cuello porque persistirá largo tiempo en Europa. No se ven las clavijas, pero el dibujo n° 14 de la Lámina 2ª hace ver que se insertan lateralmente en el cuello. El adorno que rodea a la caja oval quizá no sea un adorno sino grapas de metal que sujetan una tapa de piel o pergamino. Por la postura del tañedor parece que se trata de un instrumento de dorso plano, como es general a las guitarras. La miniatura n° 12 de las *Cantigas* muestra a dúo un juglar moro y un castellano tocando con los dedos sendos instrumentos moriscos de cinco cuerdas, caja oval, orificio central y clavijero circular. Pueden ser instrumentos parientes del laúd (sin su forma típica abombada), quizá la "pandura" o "tambura" (después mandora, mandola) de procedencia árabe-persa-india.

8.–GUITARRA de cuatro cuerdas (siglos XV-XVI). Libro de coro de la catedral de Avila.

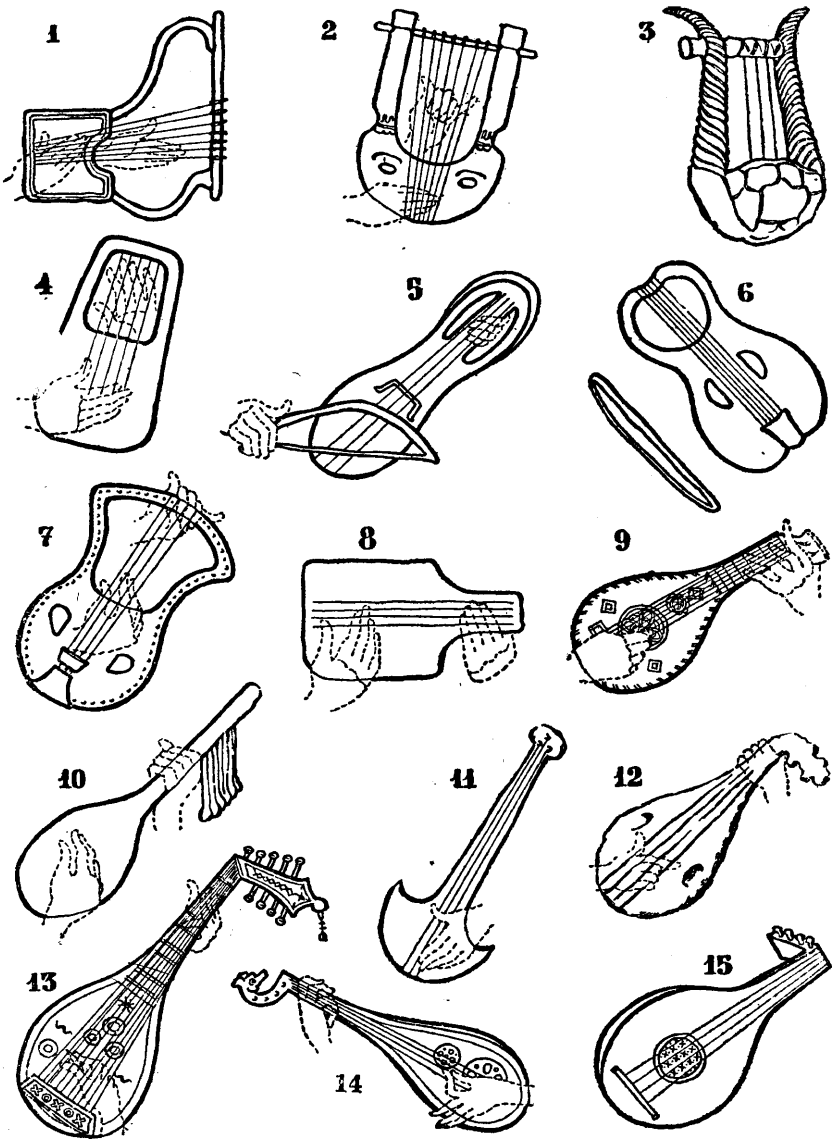
9.–VIHUELA de siete cuerdas del libro del libro del P. Juan BERMUDO, *Declaración de Instrumentos* (Osuna, 1549-55, fol. CX).

10.–GUITARRA de seis cuerdas, del siglo XVI. Dibujada en la portada de libros alemanes de tablatura de órgano e instrumentos (1583). Es interesante señalar que el remate del clavijero conserva la forma de cabeza de ave.

11.–GUITARRA común española de cinco cuerdas, del libro *Reglas y advertencias... de tañer todos los instrumentos*, por Pablo MINGUET E IROL, Madrid, 1752-54.

La posición de las manos y su tamaño indican el relativo de los instrumentos presentados en esta lámina. La vihuela n° 9 tenía, en su tiempo, la misma dimensión que las guitarras; éstas continuaron después aumentando su volumen.

LAMINA 2ª



CITARA.—ROTA.—LAUD

1.—Lira egipcia, de una pintura mural de la XVIII dinastía (en tiempos de Tutmosis IV, año 1415 A. C.). Tiene siete cuerdas, sujetas en la parte inferior del marco. La forma de los brazos anuncia las escotaduras propias de la kitara-guitarra.

2.—Citara (kitara) griega, en la época de apogeo, hacia el año 470 A. C. Tiene siete cuerdas, sujetas como la anterior. Las escotaduras se han hecho regulares.

3.—Lira romana del año 150 A. C. (Relieve en la tumba de la poetisa Petronia Musa) (Roma, Museo Borghese). Tres cuerdas, cuerpo resonante hecho con el caparazón de una tortuga (chelis) y cuernos de antílope. Mucho más rudimentaria que las anteriores, muestra, probablemente, un origen distinto, mejor que no una degeneración en el arte producido en ella.

4.—Rota procedente de un códice inglés del siglo VIII. (British Museum). Tiene cinco cuerdas que se tañen como las lira y cítara egipcia y griega, tanto sobre el cuerpo de resonancia (grande) como al aire (manos d. e iz.).

5.—Rota de un códice latino (francés?) del siglo XI. (París, Biblioteca Nacional). La aparición del arco obliga a poner un mástil (o "tasto") en la parte hueca de la rota, a fin de apoyar en él los dedos al oprimir las cuerdas. Tiene cuatro cuerdas, así como un puente (o "ponticello") para levantar estas a distinta altura, con lo que pueden tocarse separadamente. Tiene escotaduras. El arco es sumamente rudimentario.

6.—Rota (de arco) pero sin tasto y sin puente. En cambio tiene cordal y orificios ("oídos") laterales. Tiene seis cuerdas (quizá afinadas de dos en dos al unísono, esto es, "los puntos doblados") y escotaduras muy pronunciadas. De un códice latino de los siglos XI-XII (Biblioteca Nacional de Munich).

7.—La forma de la guitarra latina tiende hacia la de la viola en la parte inferior de la rota del siglo XII (Bª del Monasterio de Heiligenkreuz, Baja Austria). Es instrumento rico y en cierto modo "erudito", que quiere reproducir la kitara clásica, pero el músico tañe solo la parte inferior de las cuerdas (mano d.). Cuatro cuerdas. La mano iz. sujeta el instrumento. Los instrumentos clásicos se sujetaban con tirantes u oprimiéndolos entre el seno y el antebrazo izquierdo, si se tocaban de pie; apoyándolos sobre la parte alta de la pierna cuando el músico estaba sentado.

8.—Guiterna del siglo XIV (escultura de la Catedral de Exéter, Inglaterra, antes de 1370). Aparece tocada con los dedos, que se apoyan en un tasto. Tiene, al parecer, cuatro cuerdas. El instrumento parece demasiado rudo, debido a su escultura en piedra, pero por su forma y su manera de tañerse indican un arte avanzado sobre la rota anterior.

9.—Cítara (*cistre, cedra, cítola,* por *citole,* francés). Instrumento italiano del siglo XIV (pintura de Simone Martini en la iglesia de San Francesco, en Asís, c. 1330). Instrumento rico, de taraceas y lazos de gusto oriental; forma piriforme, dorso plano, siete cuerdas, cuello corto y con trastes y clavijero caído hacia atrás. Se tañe con púa. Es instrumento hermano del laúd oriental, pero sin la caja abombada de éste. Su nombre indica la trayectoria latina, en evolución paralela a la guiterna anterior. Esta (nº 8) parece mostrar una transición de la rota a la cítola; la segunda parece avanzar, mientras que la primera tiende a desaparecer, cuando tañida con los dedos, transformándose cuando tocada con arco.

10.—Laúd persa del siglo IV A. C. Relieve en piedra caliza del Museo de Alejandría. Los laúdes egipcios de muy largo cuello tienden a asumir la forma posterior. Como el relieve es muy poco claro no es posible deducir más detalles, sino que al parecer es de dorso convexo. Las cuerdas pendientes son un contrapeso (o adorno) que se encuentra ya en las arpas de relieves asirios entre los años 883 al 859 A. C. (British Museum). Después desaparecen, pero las cintas de la guitarra hitita (Lámina 1ª nº 2) llegan hasta nuestros días como adorno popular de la guitarra.

11.—Instrumento dibujado en el *MS* del Salterio llamado de Utrecht (siglo IX). Es como un laúd de largo cuello o tambura de tres cuerdas (al parecer), clavijero redondo (como alguna guitarra morisca de las Cantigas) y cuerpo en el cual las escotaduras han hecho que se suprima la parte superior del mismo. Instrumento de transición, desaparecido de la organografía (y cuya existencia es dudosa), pero algunos instrumentos orientales de hoy presentan cierta semejanza con él (Bengala, India superior).

12.—Probablemente es ésta la primera aparición del laúd árabe en España (a lo menos, la primera que se conserva y salvo los instrumentos que pueden considerarse así en los *MS* de los Beatos, siglo x). Procede de una pila árabe del siglo xi, encontrada en Játiva (Valencia) (Tormo: *Guía de Levante*). Es un laúd perfecto en la forma ya definitiva del instrumento. Se aprecian claramente cuatro cuerdas en la escultura. Tiene "oídos" laterales. Está tañido con los dedos y el clavijero está doblado en ángulo recto.

13.—El "corpudo laúd" del Arcipreste, según lo muestran las *Cantigas* (miniatura nº 17). Está tañido por un juglar cristiano, con plectro. Tiene diez cuerdas, dos de ellas al aire, y algunas dobladas (pudiera ser de la siguiente manera: 2-2-1-2-1-2). Tasto con trastes, aún bastante largo (más que el anterior), adornos de gusto árabe. Las miniaturas nº 3 del mismo códice muestran laúdes menores, de diez cuerdas (las clavijas casi nunca coinciden con el número de cuerdas en la mayor parte de las ilustraciones).

14.—Laúd procedente de un fresco de Antonio Sánchez (siglo xiv) en la capilla de San Martín del Aceite en la Catedral Vieja de Salamanca. La pintura, en todos sus detalles (rostro del ángel tañedor, sus alas, el laúd) muestra una clara influencia oriental (persa?). El laúd es de forma esbelta, tipo de transición hacia la forma abombada definitiva. Tiene cuatro cuerdas y está tañido con los dedos. Carece de trastes, pero tiene un cuello curvo rematado en cabeza de animal, como la supuesta guitarra morisca de la Lámina 1ª, nº 7. La cuerda parece pellizcada con dos dedos ("psallein") según la más vieja tradición hebrea relativa a esta clase de instrumentos.

15.—Laúd en su forma definitiva. Procede de un retablo catalán de la primera mitad del siglo xv (Museo Episcopal de Guardia dels Prats, Tarragona). Parece que tenga cuatro cuerdas solamente (probablemente más, pero no se aprecian bien en la pintura) y está tañido con una pluma larga como lo hacen los musulmanes. Forma piriforme, dorso abombado, cuello corto, sin trastes; clavijero cuadrado, doblado en ángulo recto, celosía morisca. En la pintura parece apreciarse las duelas del dorso combado. El laúd enriquece constantemente sus cuerdas y aumenta su tamaño que, en una hipertrofia progresiva, llega a los tipos de *archilaúd* (diecinueve cuerdas), el instrumento de mayor cuerpo; la *tiorba* (diecinueve cuerdas, ocho de ellas fuera del tasto, o sea, al aire) de cuerpo algo menor que el anterior pero de cuello más largo; por fin, el *chitarrone*, de veinte cuerdas, ocho fuera del tasto); su cuerpo es menor que en los dos instrumentos anteriores, pero el cuello es mucho más largo. Se le llama también *tiorba paduana*. Los pintores flamencos e italianos de los siglos xvi y xvii presentan multitud de ejemplos, tales como el Tintoretto (archilaúd, Galería de Brunswick), Caravaggio (chitarrone, Pinacoteca de Turín) (este tañedor parece alternar su tocata entre ese fenomenal instrumento y una guitarra corriente de cuatro cuerdas, que tiene a su lado); Van Dyck (retrato supuesto del liutista Denis Gaultier, el joven, c. 1605-72, que toca el chitarrone, pintura en el Museo del Prado, de Madrid); Puget, Luis XIV tocando el chitarrone, con otros músicos, Museo del Louvre, París; J. W. Stör, el liutista Adam Falkenhagen (1697-c. 1765) tocando la tiorba (Nuremberg). Aunque el nombre del laúd parece que haya desaparecido en España desde el siglo xvii, y que acaso se le denominase vandola o mandola (véase el texto), sigue apareciendo reiteradamente en las ilustraciones hasta el siglo xviii. De estos instrumentos existen ejemplares en la mayor parte de los museos instrumentales de Europa y Norteamérica.

NOTAS

[1] *Vid.* mi libro *Las grandes estructuras de la Música,* cap. I, México, 1939.

[2] No se habla en este capítulo más que de los instrumentos musicales en sí mismos. En el capítulo I de la V parte se habla de la reunión concertada de los instrumentos desde la Edad Media.

[3] *Vid.* SERRANO FATIGATI: *Miniaturas de Códices Españoles (siglos X y XI),* Madrid, 1901. H. ANGLÉS, en *La Música a Catalunya fins al segle XIII* (Barcelona, 1935), reproduce (figs. 11, 12, 13) algunas miniaturas con instrumentos de los "Beatos" de Gerona y la Seo de Urgell.

[4] De la misma época son los *Tractatus de Apocalipsi Johannis* y la *Explanatio Daniels Prophetae.*

[5] Th. GÉROLD: *Op. cit.,* cap. XX.

[6] Paul MEYER, editor, 1901 V. 603. Citado por GÉROLD, p. 400..

[7] ENGEL: *Researches into the early history of the violin family,* Londres, 1883, p. 59.

[8] PEDRELL: *Organografía antigua española,* Barcelona, 1901.

[9] "El *squire,* dice CHAUCER, cantaba y tocaba la flauta todo el día"; el frate mendicante "tenía una nota alegre ye podía cantar y tocar la viela"; el molinero "soplaba en su museta". G. DYSON: *Progrès de la Musique,* París, 1933.

[10] PEDRELL: *Op. cit.*

[11] ENGEL: *Op. cit.,* p. 51.

[12] En *Remèdes de Fortune,* verso 3968, cit. por Th. GÉROLD: *Op. cit.,* p. 416. Estas campanitas manuales se denominan en latín "cimbala". Los "simbales" debieron ser una especie de carillon, puesto que se los menciona junto a las "clochettes".

[13] Detalladas en PEDRELL: *Op. cit.*

[14] Y con su maestro Isah el Mosulí. *Vid.* J. RIBERA: *La Música de las Cantigas,* Madrid, 1922, caps. VI, IX y X.

[15] Julián RIBERA: *La Música de las Cantigas,* Madrid, 1923.

[16] *Vid.* (Segunda parte, cap. V).

Desta my dança sera guiador
desnude su capa, comiençe a sotar.

(La Danza de la Muerte, siglos XIV y XV)

[17] Enrico MAGNI DUFFLOCO: *Storia del Liuto,* Milano, 1931.

[18] Detalles en PEDRELL: *Op. cit.*

[19] En Arnold SCHERING: *Op. cit.* Hans Dagobert BRUGER presenta una amplia colección en su *Alte Lautenkunst aus drei Jahrh.,* del siglo XVI al XVIII, Munich, 1923.

[20] MITJANA *(op. cit.,* p. 2021) cree que Bermudo admiraba a Guzmán porque este "était capable de jouer sur un instrument non accordé". No se trata de eso. Lo que Bermudo dice es: "Tan presto puede uno poner qualquier obra cifrada en una vihuela de esta manera (destemplada para los otros y templada para sí: por ser conforme a su voluntad y sabe como está) . . . alaban por eso al claro Guzmán, que tañía en una vihuela desta manera destemplada". *(Dec. de Inst.,* Libro 4º, cap. 59.) Desde los primeros tiempos de la vihuela ("este arte de tañer vihuela antiguamente") se practicaba la "scordatura", es decir la afinación a gusto del tañedor, que es lo que Bermudo entiende por "destemplada". Todo su tratado (Libro Cuarto) está dedicado a mostrar varias clases de afinación de la

vihuela o sea lo que él denomina como varias vihuelas, tanto la vihuela común como otras que denomina más pequeñas o nuevas. Esto ha hecho creer que había tantas vihuelas como afinaciones. Aunque no hubiera un tamaño "standard" (lo cual no ha ocurrido en los instrumentos hasta que se fijó el prototipo del violín en las escuelas italianas) las dimensiones de la vihuela eran poco más o menos las mismas. Incluso es dudoso que cuando Bermudo habla de "Una vihuela nueva pequeña" (cap. 60) se trate realmente de un instrumento de dimensiones menores, sino solamente de una afinación especial que permite solamente doce puntos en lugar de veintidós o veinticinco. Bermudo llama "pintar" las vihuelas a establecer en el papel el cifrado de ellas, que el tañedor debía tener a la vista para guiarse en su digitado. Así dice a seguida: "Este es el orden que aueys de guardar en todas las vihuelas, guitarras, bandurrias y rabeles que pintaredes" (Fol. xciiij).

21 *Tentos,* en Luis MILÁN, porque "el arte della es *tentar* la vihuela". Después vulgarizado:

mientras que para cantar
doy un tiento a la guitarra.

(La noche de toros en Madrid, Entremés de 1660 cit. por COTARELO: *Colección de Entremeses,* etc., p. CXXXIV.)

22 "Este romance (Durandarte) que se sigue de la manera que está sonado, el cantor ha de cantar llano y la vihuela ni ha de ir muy appriesa ni muy a espacio". Nota al romance *Durandarte* (Milán).

23 G. MORPHY: *Les luthistes espagnols du XVIe. siècle,* Leipzig, 1902.

24 Juan BERMUDO, en su *Declaración de Instrumentos* (Osuna, 1549, incompleta; 2ª edición, 1555), dice del "notable músico Guzmán", que se encuentran ya en él tablaturas para vihuelas de siete órdenes.

25 *Libro de Música de vihuela de mano intitulado El Maestro, compuesto por Luys Milán.* Edic. moderna de Leo SCHRADE, Leipzig, 1927.

26 Reedición moderna por Max SCHNEIDER, Berlín, 1913. *Música, Liber I* (música religiosa), Venecia, 1565. Varias de estas piezas han sido reimpresas por PROSKE, ESLAVA y PEDRELL.

27 Paul BEKKER: *Op. cit.,* cap. VII.

28 G. KINSKY: *A History of Music in Pictures,* Londres, 1929, p. 1 ej. 5 y p. 5 ejs. 1 y 2.

29 *Vid.* I parte, cap. I.

30 Curt SACHS: *Op. cit.,* p. 9 ej. 1.

31 J. RIBERA: *La Música de las Cantigas,* pp. 23 *ss.*

32 *Vid.* I parte, cap. I.

33 SCHLESINGER, Cathleen: *The Precursors of the violin family,* Londres, 1914.

34 Th. GÉROLD: *Op. cit.,* cap. XX.

35 Curt SACHS: *Geist und Werden des Musikinstrumente,* Berlín, 1929; *Handbuch der Musikinstrumentenkunde,* Leipzig, 1920; *Real Lexikon der Musikinstrumente,* Berlín. ENGEL: *The violin family,* Londres, 1883.

36 J. RIBERA: *Op. cit.,* cap. IX.

37 *Vid.* más adelante. Es de recordar en este punto que a fines del siglo VIII Haroun el Raschid enviaba desde Damasco a Carlomagno instrumentos musicales.

38 En RIAÑO: *Notes on early Spanish Music,* pp. 114 y 117.

39 Juan BERMUDO: *Declaración de Instrumentos,* Osuna, 1549-1555.

40 BERMUDO: *Op. cit.,* cap. XXXII.

[41] Existe una abundante bibliografía sobre el particular. Citaré solamente: KOCZIRZ, Adolf, "Eine Gitarren und Lautenhandschrift aus der zweiten Häfte des 17 Jh." *(Archiv. fuer M. W.*, Leipzig, 1927); Hermann SOMMER, *Laute und Gitarre* (1922); HAYDN, *Cuarteto para guitarra o laúd, v. v. y c.);* BRONDI, U. R., *Il liuto e la chitarra* (Torino, 1925); WOBERSIN, W., *Schule fuer die Laute oder Bass-gitarre* (Leipzig, 1911).

[42] Se encuentra numerosa iconografía en Hermann SOMMER: *Die Laute,* Berlín, 1920 y en G. KINSKY: *Op. cit.*

[43] Discos gramofónicos relativos a este capítulo: Canto (francés) acompañado al laúd. Aires de corte del siglo XVI de Nicolás de la Grotte, Clemens non Papa y Anónimo, *Anthologie Sonore,* nº 36. Música francesa para laúd solo, del siglo XVI (Jean-Baptiste BESARD), *ibid.* Canto (inglés), laúd y viola (DOWLAND), Columbia, 5715. Música inglesa para laúd con viola (NORCOME), *Divisions on a ground,* Columbia, 5714. Música española para tecla: CABEZÓN (Tiento) y Tomás de SANTA MARÍA (Fantasía), D. A., 5207. Romances y villancicos españoles acompañados a la vihuela (siglo XVI): MILÁN: *Durandarte, A. S.*, nº 17 A; *Idem:* Pavanas para vihuela sola, *A. S.*, nº 40; Romances y villancicos de FUENLLANA, VÁZQUEZ y PISADOR, *A. S.*, nº 17 B; Romances de VALDERRÁBANO y MUDARRA, Víctor 15164. Música española para violas de Diego ORTIZ, *A. S.*, nº 40. Música inglesa para un "chest of viols" (WEELKES, Fantasía), *Columbia H. of M.*, Primera parte, nº 40.

CAPITULO II

Diferente sentido de la "cultura" en la Edad Media y en la nuestra. Actitud ante el Mundo y conciencia. El concepto "pueblo". Diferentes formas de conciencia en el área popular y en la culta, en la época moderna. Identidad de ambas en la Edad Media. Clase clerical y pueblo. Tradición no "culta" en el pueblo. Su influjo en la cultura medieval. Formas religiosas debidas a la influencia de lo popular. Formas menores de arte en el pueblo y en la sociedad medieval. El espíritu organizador de la alegría. Persistencia durante toda la Edad Media de las costumbres paganas. El teatro clásico y el teatro litúrgico. Analogía mecánica pero diferencia esencial. Desvinculación de la música y la danza del teatro litúrgico. La pantomima. El mimo. Apogeo y decadencia del mimo. Su fusión con el "scop" germánico. Teatro clásico en los monasterios. El "joculator" en la Iglesia. Prácticas paganas en las fiestas populares. Su persistencia y su transformación. Las máscaras. El "stupidus" clásico y el "sot" medieval. El "bobo". La piedad popular. Sus formas líricas. El teatro religioso-popular. Quiénes trasmiten al área religiosa el espíritu profano. Primeras formas del teatro litúrgico medieval. Intrusión de lo cómico. Formas del teatro profano medieval. El "dit", los "ludi" y los "jeux". Los "puys" o ágonos poéticos. Cofradías alegres. Los "fous" y los "momos". Sermones trovados y juegos de escarnio. Las "libertati Decembri" y la fiesta de los sub-diáconos. Las fiestas del "obispillo". Su extensión en Francia, España, Italia, e Inglaterra. Las fiestas del asno y del buey. Disputas, farsas y "sotties". Formas escenificadas de los Momos. Danzas de momos y de otras clases en las fiestas religiosas. La danza pública en las solemnidades y fiestas oficiales. La danza en los salones aristocráticos. Otras formas suntuarias: palios, carros, "triomphi", procesiones, cabalgatas, monstruos. Las fiestas del Corpus. Corporeidad de la piedad popular. Formas plásticas y líricas. Los flagelantes y las laudas. Las "Sacre Rappresentazioni". Autos y entremeses en las fiestas del Corpus en España. Influencia de Francia e Italia en las formas populares españolas. Las danzas de las canónigos y la "procesión negra" en Francia. Mascaradas y cantos carnavalescos. Formas procesionales y escenificadas. Su importancia en lo suntuario oficial. La mascarada en las cortes, especialmente en la francesa. El "ballet". Continuación de la monodia en las formas religioso-populares de la Edad Media. Tipos monódicos en la Baja Edad Media. La transformación de sus prácticas modales en sentido tonal. Decaimiento de algunos modos y favor creciente hacia los que constituyen después la escala tonal-armónica. Mecanismo interno de esta transformación. La influencia de los instrumentos. Prosas. Timbres. Canciones trovadorescas. Cantigas. Las formas danzables. Las danzas cantadas.

"Hacia el final de la Edad Media, dos factores dominan en la vida religiosa: la extrema saturación de la atmósfera religiosa y una marcada tendencia del pensamiento por incorporarse en forma de imágenes".

Huizinga: *El Otoño de la Edad Media.* cap. XII.

NUESTRO TIEMPO SE diferencia fundamentalmente de las épocas pasadas en un hecho espiritual producido por el cambio de sentido de la "cultura", que, de su manera inicial de difusión radiada a todas las capas sociales desde un centro único, en los tiempos anteriores a la sistematización de los conocimientos, ha tomado desde ese momento otra forma de transmisión: muchos centros especializados paulatinamente en su saber lo transmiten aisladamente, sin contacto entre sí, y en un sentido de profundidad. La "intensidad" en las formas del saber ha sucedido a la "extensión" de las anteriores culturas; la especialidad a la generalización. Esta diferencia acarrea no sólo un proceso mecánico en la distribución del caudal del saber en la sociedad sino, además, otro hecho más importante. La repartición, por decirlo así, del saber, fué en todo momento desigual e irregular; pero la cultura antigua tenía, en comparación con la nuestra, un sentido de totalidad, que paulatinamente ha ido perdiendo al especializarse. Integrada por conocimientos menos concretos, ordenados menos metódicamente que los nuestros, la cultura primitiva era, más que una suma de hechos coordinados, un modo de disponer el espíritu humano frente al Universo y, con él, cuanto se refiere a las fuerzas superiores y misteriosas. Más que "ciencia", la cultura antigua era "conciencia". No era *solamente* la suma de conocimientos lo que hacía superior al "sabio" antiguo respecto del ignaro, sino su "actitud" ante el problema formidable de lo "conocido" y de lo "desconocido". Un mismo plano de conciencia cimentaba la cultura de todos: sus diferencias eran de cantidad de saber, no de sustancia.

Más que de cultura, nuestra época es tiempo de "culturas". La sociedad se divide en una vastísima variedad de zonas culturales cuya unidad se basa exclusivamente en la objetividad de los hechos y su sistematización; no, como antaño, sobre una unidad de conciencia. Cada zona cultural de nuestra época se forma un complejo de conciencia especial, que deriva en parte del género de conocimientos cultivados en esa zona. Otra parte de esa conciencia está integrada por residuos de las conciencias formadas por las culturas anteriores por donde pasó históricamente el complejo social de que se trate. Cualquiera que sea el grado de intensidad de la cultura de un europeo, entran en la formación de su conciencia residuos de las culturas mediterrá-

nea, griega, romana, semítica y bárbara por las que han atravesado sus antecesores. Conciencia, pues, podría definirse, como una actitud espontánea (heredada) de la voluntad y de la mente hacia los motivos que el Mundo presenta al individuo: reacciones que interfiere y modifica paulatinamente la cultura.

Un primer aspecto de esta diferenciación esencial aparece tan pronto como nuestro lenguaje traslada a una determinada zona social el concepto "pueblo", no ya en un sentido etnológico, sino en una acepción distinta que entiende por "pueblo" un sector dentro de nuestra propia zona cultural en el que se encuentran estos aspectos principales: *1º*, el pueblo es una zona social que contrasta con otra que a sí misma se denomina "culta" ("intelectual"). Distinta no sólo por poseer en un grado inferior los conocimientos que integran la cultura, sino porque: *2º*, las reminiscencias de las culturas ancestrales persisten con mayor intensidad o vivencia que en el área "culta". Esta zona especial posee, por su parte, un género de cultura especial, tradicional, fuera del sistema general de conocimientos culturales, que en algunas partes se denomina como "folklore". *3º*, el "pueblo" tiene ante la Vida y el Mundo una actitud "distinta" que la zona "culta". Es *otra cosa distinta* de ésta, otro complejo social distinto, aunque nada impida las emigraciones de una a otra zona. Un hombre-pueblo puede convertirse con aplicación y estudio en un "sabio". Un hombre de la zona "culta" puede ser más ignorante que un papúe o un botocudo. Sin embargo, en ambos casos su tipo de conciencia mantendrá al sabio en su cualidad primigenia; por ejemplo, las conocidas rusticidades de los "eruditos" y "académicos" (como Filelfo, en pleno Renacimiento italiano). Por eso ha sido preciso crear hoy un nuevo vocablo que distinga entre el "pueblo" —que como se ve es una entidad de perfiles culturales idóneos y de larga tradición— respecto de la simple indiferenciada "masa", o rebaño político-zoológico. Aquel rústico "académico" o patán de las letras será un "hombre-pueblo", pero no un "hombre-masa", una simple unidad biológica con derecho a votar al Presidente de la República. El cual, sobre todo si está bien nutrido de teorías políticas acerca de la violencia, puede aspirar, como cualquier condotiero o mesnadero de antaño, a esa regencia, al paso que decretará el exterminio de la clase "intelectual", inquieta, subversiva, indeseable. Por otra parte, y en el otro mundo de la sociedad "culta" —por antonomasia la "sociedad"—, el más zafio de los señoritos puede carecer de los rudimentos de las ciencias, de las letras y de las artes, pero hablará quizá un inglés refinado, con adorables acentos de Oxford, y reaccionará inequívocamente ante un conflicto de "preseánce" y aun de ciertos aspectos de "gusto", puntillo de honor, etiqueta, etc.

Esta separación de nuestra sociedad en "pueblo" y "clases cultas" es reciente, y es a su vez la transformación "cultista" de la división inmediata-

mente anterior entre "hombre del campo" y "hombre de la ciudad". La unificación de los elementos culturales de la civilización actual proporciona una semejanza exterior en el llamado "pensamiento", parejamente con la semejanza en los modos de vida, sensiblemente igualados por el "progreso". Pero bajo esa unidad aparente, la "cultura" tiende a la individualización. Los tres hombres más cultos —en todos los sentidos que pueda contener el vocablo— son, en cada país, los tres hombres más diversos entre sí que puedan encontrarse en ese país y en ese momento.

El pasaje espiritual que presentan las conciencias del hombre de la Antigüedad en el próximo Oriente, en Grecia, en Roma o en la Europa Medieval es opuesto al nuestro. Detenernos ahora en averiguar cuándo comienza a delimitarse este cambio nos llevaría demasiado lejos del propósito de este libro, pero puede decirse que aproximadamente comienza en la época barroca y en el aspecto intelectual conocido por época del Racionalismo. Lo que nos importa ahora consiste en comprender que el estado de conciencia del hombre antiguo y medieval eran enteramente distintos del nuestro, a fin de darnos cuenta del proceso de la creación artística. En nuestro tiempo, la creación de obras de arte es fruto de individuos geniales, aislados, que son los "autores" de esas obras. En aquellos otros, el individuo existe como simple agente de una voluntad de arte plural, colectiva, de lo que demasiado rápidamente denominamos "pueblo". El inventor o autor de obras de arte habla hoy en nombre propio; antaño hablaba en nombre de una conciencia general, "popular".[1] En este sentido, el señor castellano, el abad de su monasterio, el buhonero que iba con su hatillo de villa en villa, el juglar, el fraile vagabundo y mendicante, los estudiantes en sus Universidades, el patrón artesano y sus obreros, constituían otros tantos aspectos de un mismo y único estado de conciencia social, de un único concepto del hombre, del mundo y del más allá. Podemos, pues, decir sin equívoco que todos ellos, magnates, prelados, menestrales, eran, todos y cada uno, "pueblo". Castañas, bellotas, cebollas y olivas fueron el rústico manjar de los altísimos espíritus (pero no "eminentes intelectuales") reunidos en el *Banquete*, de Platón. Esopo y más de un filósofo antiguo fueron esclavos. Las sátiras y epístolas de Horacio nos muestran cuán hombre "del pueblo" era el admirable poeta. Algún emperador romano en desgracia vagabundeaba por los caminos del Lacio implorando el "victus" y el "amictus". Arrieros y albéitares recitaban pasajes de la *Commedia*, del Dante. Ivan el Terrible y sus bárbaros boyardos eran tan rudos como el último de los mujiks de su tiempo y no más ilustrados. Los cantos carnavalescos de la muchedumbre florentina estaban confeccionados por Poliziano y Lorenzo de Médicis. Las bromas de salón de Luis XIV fueron famosas por su ordinariez, y su ilustre parienta, la princesa Palatina, era, en sus modales una dama versallesca, en sus gustos una al-

deana rolliza y de goliardesco apetito. Uno de los grandes reyes prusianos, en los albores de la nacionalidad alemana, el padre de Federico II, "el grande", fué llamado merecidamente "el rey sargento". En los más viejos tiempos había, en el fondo de los monasterios, hombres de estudio, conocedores minuciosos y profundos de cuanto había perdurado en las artes y en las letras; pero su latín clásico se iba transformando incesantemente, y no por ellos, sino por la profana gente: así su lengua se convertía de erudita en vulgar. La música del menestral y del clérigo se basaba, como su idioma, en la misma gramática y a veces, como en nuestro buen Arcipreste, ambos eran la misma cosa en la misma persona. La mayor diferencia consistía en que uno sabía "sotar a cualquier muedo" y no le empachaba "sotar con bellaco" mientras que el otro quemaba sus pestañas miniando pergaminos con santos y juglares bien avenidos, y rimaba por "la cuaderna via" contando las sílabas. Escolares y juglares tocaban en los mismos instrumentos, que se diferenciaban tan sólo en que los de aquéllos eran más finos, "de maior precio".

Durante toda la Edad Media el "pueblo" es simplemente el "laico", frente a la clase clerical.* Solamente al extenderse la fundación de las villas nace una clase "burguesa", mas no era menos "pueblo" que el artesanado y aun que los caballeros, en sus reacciones frente a la vida, fuera de lo propio a su especialidad, burguesa o caballeresca: pero también juglares y menestrales tenían su moral peculiar, desenfadada y burlona, ésta. Todos ellos se reunían en el ágora, la plaza del mercado, para exhibir su prestancia exterior y la identidad de sus apetitos. Su arte se dice ser un arte "profano" por oposición al "sagrado". Textos del siglo VIII advierten ya la diferencia y, demasiado timoratos, sus peligros. Pero en aquéllos ninguna idea de profanidad, salvo algunas facecias que ocultaban bajo la manga y que les venían de muy remotos antecedentes. Los juglares cantaban las *Vidas de Santos* por villas y castillos.** Un santo hubo, San Aybert, que se convirtió

* MENÉNDEZ PIDAL, en *Poesía juglaresca y juglares*, pp. 23 *ss.*, expone las diferentes ideas de los especialistas acerca del vocablo "segrier" empleado por el trovador narbonense Giraldo Riquier, "segrer" o "segrel" en los textos gallegos y portugueses. La señora Michaelis de Vasconcellos ve en ese término "ome de segre", hombre del siglo o "seglar". Esta acepción parece justa en el sentido de que diferencia al primitivo músico o poeta "laico" respecto de sus modelos eclesiásticos, y conviene recordar que la educación poético-musical de los trovadores procede de fuentes monásticas.

** El autor de una *Somme de pénitence* del siglo XIII exime de las penas decretadas innumerables veces contra los juglares a los de carácter serio que recitaban las vidas de los santos o las hazañas de los caballeros, salmodiando sus canciones al son de su primitiva viola (vièle). "Hay tres géneros de histriones —dice esa "Summa"—; unos, cambian la forma y la figura de su cuerpo con danzas y gestos indecentes o poniendo desnudo su cuerpo de una manera vergonzosa o revistiéndose de horribles máscaras... Otros

al misticismo por haber escuchado cantar a un juglar la *Conversión de San Teobaldo*. Para sus momentos de espiritualidad, el templo abría sus puertas a todos, incluso a juglares y danzadores. Dios estaba en el sentir de todas las conciencias, el mismo Dios: caballeros de Dios, peregrinos de Dios, juglares de Dios y titiriteros de la Virgen. Pero en ese juglar, ¡cuántos ecos de vidas pasadas, de maneras de vivir desaparecidas, de creencias extirpadas, mas no sin que dejaran viva alguna raicilla! Es esa raicilla rebelde, tenazmente agarrada a la conciencia del pueblo la que va a actuar como la especie aromática, capaz de dar sabor y perfume a todo el caldero; sabrosa acedera entre la alfalfa espiritual de los corderos de Crişto.

Mimos, juglares e histriones son a la vez la esencia del pueblo y la imagen viva de la tradición: no "culta", pero latente en todas las conciencias. Aristóteles y Terencio, Séneca y Boecio, refranes o "exiemplos", cuentos con su moraleja procedentes de un Oriente remoto se conservaron diez, doce siglos en pergaminos enranciados o en memorias frescas; en la mente de clérigos mansuetos que nos han transmitido su sapiencia sin apenas modificaciones, lo mismo que la variedad de cosas que guardaban en su memoria los juglares, los *giullari*, los hombres que esparcían el júbilo. Y nos las transmitieron, unos y otros, sin apenas enmiendas, porque aquéllos y éstos no fueron sino hombres del pueblo en quienes las cosas aprendidas estaban como suspendidas en su ánimo, en su conciencia, sin penetrar más adentro, en una total oposición de concepto a lo que hoy denominamos como un hombre "intelectual".

Esta distinción es necesaria para comprender dos cosas: *1º*, quiénes fueron los creadores de las manifestaciones artísticas del pasado y cuál era

histriones no tienen domicilio fijo y merodean en torno de las casas de los grandes para expeler oprobios e ignominias a cuenta de los ausentes.... Un tercer género de histriones está provisto de instrumentos de música *ac delectandum homines*, pero los hay de dos especies: unos frecuentan las tabernas públicas ("potaciones") y las asambleas licenciosas para cantar allí canciones lascivas; otros, llamados "jongleurs", cantan las gestas de los príncipes y las vidas de los santos y consuelan a los hombres en sus tristezas y sus angustias. Estos no hacen todas las indecencias de los danzantes y las bailadoras, ni como los que exhiben imágenes deshonestas y hacen aparecer especies de fantasmas por medio de encantamientos o de otra suerte... Aquellos pueden ser tolerados, dice el Papa Alejandro". (PETIT DE JULLEVILLE: *Les Comédiens en F. au M. A.*, 20-21).

Del siglo siguiente es el *De Planctu Ecclesiae* del obispo de Silves, en Portugal, Alvaro Peláez, que define así las diferentes clases de mimos y juglares que se habían filtrado dentro de la Iglesia: *Mimi, rerum humanarum mutatores .. Joculatores, quocumque joco in publico... Buffones, vulgare Tuscorum... Scurra, leccator vaniloquus.., Tragediatores, mendicante fauces ad cantandum in publico... Histriones, gesticulatores... Trajectatores, cum manibus in ludis dicipientes... Tornatrices, que volountur in ludo ut torni... Scenici, scenos umbra... in theatro cortinis coopertus.* (Citado con mayor amplitud por MENÉNDEZ PIDAL: *Op. cit.*, p. 111, nota.)

la función que realizaban en su medio social. 2º, cuál fué la aportación del pueblo en el arte europeo desde los tiempos de la decadencia pagana hasta el Renacimiento; aportación que, como hemos visto en capítulos anteriores de este libro, fué decisiva para cada cambio sensible en la continuidad artística y que, en cierto punto de la Edad Media, asume una importancia capital, porque a partir de ella el arte de la música y de las letras tomará rumbos especialísimos que van a conducir hasta nuestros días.

Dicho momento fué aquel en el que determinadas prácticas litúrgicas, como los "tropos", van a tomar cuerpo sensible en el llamado teatro religioso medieval. A partir de este instante el viejo arte del teatro clásico, que no había muerto enteramente, va a revivir; la música va a tomar acentos especiales que terminarán, por un lado, en la adaptación del modo mayor, o *tonalidad* mayor con sus funciones armónicas, desterrando los seculares modos eclesiásticos; mientras que por otro lado acarrearán toda la rama profana del arte de la Melodía. Finalmente, bajo el influjo de un cierto sesgo en la inspiración popular, a saber: el espíritu cómico, el espíritu de la comedia —que se filtra hasta en los aspectos más solemnes y severos de la vida social como es el culto religioso; espíritu albergado en las capas más humildes de la sociedad medieval—, va a crear, a partir de ese instante, una porción de géneros menores de teatro y de música que desordenadamente, pero gustosamente, se extenderán por el mundo medieval para llegar a adquirir una importancia esencial en la época barroca.

Vamos a ver cuáles fueron esas formas menores de la música profana, incorporadas a un aspecto plástico, o sea teatral, y veremos asimismo cuáles fueron las transformaciones que la estructura musical experimenta bajo la constante presión del espíritu popular, dicho de otro modo: bajo el influjo de la alegría.

Multitud de hechos hacen ver que algunas costumbres propias y características de los tiempos paganos ni desaparecieron completamente en el enorme lapso de tiempo que constituye el primer milenio de la Era Cristiana, ni se borraron de una manera radical (como lo hubieran deseado los estructuradores más insignes de la nueva época) hechuras que derivaban del teatro clásico. Es lógico que esas reminiscencias de la gran cultura heleno-romana se mantuviesen sobre todo en su propia área, en el suelo romano, pero de hecho esa persistencia, con rasgos más o menos desfigurados y empalidecidos, ocurrió en los países limítrofes a donde llegaba la cultura romana.[2] A todos ellos se extendía la persecución religiosa; mas en Italia porque la reiterada tradición se conservaría más viva, sea porque en los demás países de la naciente Europa la influencia eclesiástica fuese menos operante, esas reliquias de la vieja cultura no enteramente fosilizadas, sino

con un germen de vida latente en su interior, se mantuvieron alimentadas por el espíritu popular y no en secreto, sino pública y abiertamente en la mayor parte de los casos, hasta que parecen cobrar una fuerza nueva al entrar el nuevo milenio, cuando la Iglesia, cediendo a un impulso natural del sentimiento humano comienza a admitir la "demostración" en forma plástica, a lo vivo, de los hechos sobresalientes del repertorio sagrado en el llamado "teatro litúrgico", rápidamente extendido en sucesivas transformaciones.

La aparición de este "teatro litúrgico" muestra por lo que se refiere a la psicología humana un proceso comparable al que dió nacimiento en la antigüedad helénica a las dos formas, tragedia y comedia, en que se desdobla el rito religioso: la historia de la vida del dios (Dionysos), su trágica muerte y su resurrección. El vocablo "tragedia" se refiere directamente a ese despedazamiento o sacrificio *(sparagmos)* del dios mismo o del animal que lo simboliza (el chivo de Dionysos, como el Cordero Pascual), lo conmovedor de sus sufrimientos *(pátea)* que estremece a los espectadores, bien a lo vivo, por largo tiempo después, en cermonias simbólicas de las cuales la Misa es una continuación. En seguida, las divinas sustancias ingeridas por los fieles-espectadores promueven en ellos un renacer *(Komos,* de donde "comedia") y finalmente, el dios mismo resucitará de entre los muertos y ascenderá al seno de Zeus o al del Dios Padre.[3]

Mas aunque la receptividad de la muchedumbre pagana y cristiana pueda presentar analogías, por decirlo así, mecánicas, el contenido del símbolo cristiano se ha transformado profundamente respecto de sus antecedentes paganos. En los aspectos exteriores de ambas simbolizaciones es posible encontrar un paralelismo, pero la conciencia moral es enteramente diferente en el cristiano respecto de la del hombre clásico. Su sentido y comprensión de la vida y del mundo, de la relación entre hombre y hombre, de la estimación del hombre como "valor", del nuevo punto de vista que acarrea la igualdad humana ante Cristo[4] y, sobre todo, el nuevo concepto del Mundo como mera existencia transitoria que coloca los valores más sublimes de la Humanidad en un "más allá", en un otro mundo "post-mortem", en fin, la idea de un juicio final y definitivo que clasificará a los hombres por sus obras, y que con sus consecuencias de Paraíso e Infierno entretienen toda la capacidad imaginativa del hombre medieval, son factores esenciales que acarrean esa honda diferenciación entre el teatro religioso de la Antigüedad y el de la alta Edad Media. Una cosa esencial guardan ambos: el hecho de que uno y otro sean creación de la conciencia colectiva, popular, a través de las disciplinas jerárquicas de ambas instituciones religiosas; instituciones, una y otra, de poderoso carácter "estatal", de ambición de totalidad, que en Grecia no sobrepasa unos límites municipales y en la Iglesia romana

aspira a una dominación del Universo. Se ha dicho, justamente, al comprobar la penetración de las reminiscencias paganas en el teatro litúrgico medieval, que, el teatro pagano "no influyó" sobre el cristiano. Naturalmente, no: el alma del hombre medieval es enteramente distinta de la del clásico; pero ambos obedecen a instintos elementales idénticos que dan lugar a "hechos" sensiblemente semejantes cuya concatenación puede seguirse desde el crepúsculo de la paganía a todo lo largo de doce, trece, catorce siglos.

En su lugar oportuno mencioné algunos hechos concretos de aquellas persistencias que ahora ampliaré para mostrar el origen de las formas menores de la música "escenificada" o corporeizada en un "actor", personaje que se diferencia del simple ejecutante o recitante en que toma parte sentimental en el episodio que describe, bien contagiándose de la "pátea", el "pathos" propio del caso, bien encarnando en sí mismo el personaje cuya peripecia transmite al auditor. Esta identificación existía ya en el sacerdote dionisíaco y persiste en el cristiano de una manera cuyo simbolismo crecientemente abstracto llegará por la época del nacimiento del teatro litúrgico a oscurecer es sentido trágico-simbólico.

El punto crítico donde el teatro clásico comienza a perder su sentido tradicionalmente religioso, latente incluso en las obras griegas y latinas que nosotros entendemos como netamente teatrales, se halla en el momento en que los dos elementos litúrgicos de ese teatro, la música y la danza (por limitada que fuese su área de acción, reducida finalmente a un esquematismo casi inoperante, pero cuya simple presencia acreditaba la ligazón de ese teatro con sus orígenes religiosos) comienzan a recabar libertad en la tragedia romana, separándose del diálogo, con el cual no habían mantenido nunca una unión estrecha, sino más bien un compromiso. En los últimos años de la vieja Era, o sea los contiguos con lo que hoy denominamos Era Cristiana (porque tomamos un punto de partida arbitrario, el del año supuesto al nacimiento de Jesucristo, en tiempos de una paganía que continúa viviendo por varios siglos después de esa fecha, simbólica hoy, pero ignorada por la inmensa parte de la sociedad de la época), la tragedia romana había periclitado de tal forma que sólo era un espectáculo sostenido por auditores escogidos, "arte selecto", que mantenían grupos sociales pequeños más por un sentimiento de prestigio literario que por verdadero placer. El gusto de la muchedumbre estaba por la música y la danza y no por la letra, de manera que, al acentuarse su divorcio, la letra terminaría por eclipsarse, como ocurre en la "pantomima". Todavía en tiempos de Augusto o poco antes, la pantomima guardaba su conexión con la tradición litúrgica merced a la presencia del coro, que comentaba, con cierto parecido a su papel en la tragedia griega, lo sustancial de tal tragedia. Los nombres de Pílades y de Batilo representan la gloria del género, "fabulae salticae", o sea una histo-

rieta (mitológica, romanesca, amorosa o pastoril) danzada, justamente lo que el arte de la época barroca iba a denominar como un "ballet". Incluso un "ballet comique", como el de la corte francesa del siglo XVI, a través de entretenimientos musicales, alguno de los cuales, como los "Momos", las "Momêries" (de los que se hablará en seguida) guardan la proximidad del vocablo con el género que siguió como consecuencia a aquellas fábulas danzadas cuando se acentúa la parte pantomímica, la parte cómica, y se retrae la musical: ésta es la obra del "mimus", "pantomimus", a donde había ido a parar la comedia clásica en todo un proceso de degeneraciones y decadencias.

Mimos e histriones disfrutan el favor del público en el primer siglo cristiano. Los escritores latinos de la época dan de ello abundantes testimonios, uno de ellos el aragonés Marco Fabio Quintiliano [5] y con él Séneca, el filósofo, que se extiende sobre los mimos en su *Brevitate vitae*. Petronio, en su *Satyricon*, informa tanto sobre las farsas atelanas como sobre los cantores esclavos procedentes del Egipto; de danzas y saltaciones y de los histriones "de cámara", por decirlo así, de los histriones al servicio de particulares. Plinio el Viejo, a quien se deben importantes escritos sobre los músicos antiguos en su tiempo y sobre el primer órgano hidráulico de Ctesibius, así como la importancia de la música en la medicina, que estaba entendida como puras prácticas mágicas, habla asimismo de la unión de sonidos en la "symphonia", de varios instrumentos y de los histriones.

Instrumentistas y cómicos estaban considerados como gentes infamantes, por más que alguno de ellos despertase el entusiasmo de las multitudes, que sabían demostrárselo. Con su infamia a cuestas, sabían echarse el alma a la espalda, pues que mimo hubo, según Plinio atestigua, que apareció durante cien años en la escena, y una actriz cómica, Galería, tomó parte en los juegos oficiales, en tiempos de Augusto, a los 104 años de su edad. La rivalidad entre ellos, atizada por los apasionados respectivos, llegaba en ocasiones a asumir aspectos graves, según Tácito lo narra. Desde los primeros años del primer siglo cristiano, los histriones están ya perseguidos, azotados, expulsados de tierras romanas. Pero desde ese instante mismo vuelven a reaparecer "ipso facto", protegidos por el entusiasmo popular, al que se unían de tal modo los nacientes cristianos,* que se comprende el gesto severo de los primeros Padres, en cuya severidad se les une el propio Tá-

* *Carum nostrum, istum civitatis manifestam laetitiam* se decía de ellos en tiempos de Diocleciano, avanzado el siglo III, época por la que un mimo famoso, Filemón, abraza el cristianismo y logra penetrar en el Santoral. (BOLLANDUS: *Acta Sanctorum*, 1856.) San Juan Crisóstomo, en alguno de sus escritos, dice tristemente que "si se pide a un joven que cante un salmo, lo más frecuente es que no lo sepa, pero todos conocen y tararean las melodías de los mimos" (*Vid.* Th. GÉROLD: *Op. cit.*, p. 139).

cito, que considera la pasión por los histriones como un vicio de la juventud romana. Poco antes, en tiempos de Nerón, se les prohibe tomar parte en los juegos sagrados, pero el público responde dando poca atención a los juegos, de ilustre abolengo apolíneo, que reaparecerán, siglos después, tras de haber entrado en las Galias, por Lyon, con Calígula, según Suetonio, quien escribió la vida del sucesor de Nerón, tan amante de la danza y de la música como su ilustre predecesor. La predisposición le venía de familia, pues Domicio, su abuelo, fué un notorio protector de las pantomimas, en las que hacía participar a damas y caballeros de la más elevada sociedad imperial.

El apogeo del mimo y su inmediata decadencia es de tiempos de Justiniano y de la emperatriz Teodora, que había sido meretriz y mima tan famosa como luego lo fué en el otro papel de reina que le quiso reservar la fantasía de la Historia. Pero ya en su siglo, en el sexto después de Cristo, cuando el arte de la Monodía litúrgica va a alcanzar su aspecto definitivo, ese teatro capitidisminuído, lo mismo que toda forma de "Spectacula" (como Tertuliano los denomina, en el siglo III), va a desaparecer, por lo menos a la vista del gran público. Bajo esa denominación, el teatro romano se encontraba con uno de sus peores adversarios, los "spectacula" del circo, en los que, como se sabe, no siempre fueron las fieras los protagonistas, sino los tiernos cristianos.[6] La Iglesia primeramente, desde que Constantino (en 312) reconoció al Cristianismo como religión de Estado, es su principal enemiga; después, con las incontenibles invasiones bárbaras procedentes del norte, y más tarde del sur, los "spectacula" de toda índole quedaron desterrados. La última mención de "spectacula" en Roma parece que haya ocurrido en la primera mitad del siglo VI, cuando los Ostrogodos llegaron a la capital del Imperio, en cuyas provincias, especialmente en las orientales, se mantuvieron por algún tiempo más, así como en las bizantinas. La aparición de los Omeyas, en el siglo VII, completó la obra devastadora: no se dirá, pues, que cristianos, bárbaros y sarracenos no iban guiados por un mismo punto de vista. Esta triple enemistad, sin embargo, al serlo también entre sus tres componentes, sirvió al "mimus" para escapar por entre las rendijas del edificio en ruinas. Caído en el último límite de la humildad social, el mimo logra pervivir adaptándose a las circunstancias; ya será histrión, monologuista bufo, juglar en sus variadísimos aspectos, ya será disciplinante que va cantando laudas a los santos por las calles de Italia, piadosas poesías donde un eco pagano revive en la adoración al héroe que, de caballero, va a pasar a la santidad.* Cuando el "mimus" romano comienza su

* Su nombre cambió frecuentemente a través del tiempo y de la diversidad de lugares. Entre los que los denominaron, unos son populares; otros proceden directamente de la época pagana. Los mencionados por los especialistas son: *Aemiliani, Balatrones,*

vagabundaje, se encuentra, hacia el siglo VI, con su pariente teutónico, el *scop*,* y ambos mezclan sus repertorios tradicionales, al decir de algunos eruditos, en los cinco siglos que van de esa fecha aproximada hasta el siglo XI. Entre sí, estos "joculatores" mejor o peor adaptados al tiempo y al país por donde merodeaban, no perdían un contacto estrecho, que terminó formando cofradías, confraternidades que encontraremos pronto cuando su arte aparece con cierta forma más ó menos cuajada dentro de su aspecto jubiloso, hilarante, en la alta Edad Media. Mientras tanto, los santos varones refugiados en el claustro de sus conventos, tanto para alabar a Dios como para escapar a las contingencias tan ásperas de la vida seglar, habían ido haciendo acopio de textos manuscritos en rollos e "infolios" de pergamino, donde se conservaba buena cantidad de la literatura clásica.** Hacia el siglo X esa sabiduría erudita que transforma la herencia pagana en ejemplaridad cristiana va a salir a la superficie.

Quintiliano advierte ya que la comedia latina apenas era en su época, en la segunda mitad del siglo I, una leve sombra de la griega.[7] Respecto de la tragedia, parece que su erudición la conoce mejor que su experiencia, pues que las representaciones de éstas habían cedido el sitio a las pantomimas y sólo se celebraban en contadas ocasiones. De los autores cómicos, Plauto y Terencio son los que sobreviven y los que siguen leyéndose en la soledad claustral. Silvestre II (el "scriptor" Gerbertus) menciona repetidas veces a Terencio, pero los viejos letrados como San Isidoro de Sevilla y el mismo Gerberto tienen ideas arbitarias acerca del teatro latino, que proceden de haber entendido mal a autores como Tito Livio y Valerio Máximo. No es raro, pues, que al escribir Averroes en el siglo XII sobre dicho teatro anduviese por las nubes. La famosa monja sajona Roswitha sigue más de cerca a Terencio [8] en la división de unas comedias dialogadas en latín (con argumentos de carácter piadoso) que escribe, al parecer,

Choraules, Delusores, Garciones, Gignadii, Histriones, Joculatores, Mimi o *Mimici, Nebulones, Palaestritae, Prestigiatores, Salii, Saliares, Scenici, Scurrae, Thymelici, Travalgiatores;* denominaciones en las que es fácil apreciar, en ciertos casos, la "especialidad" escénica, prestímana, ilusionista, etc., del juglar. Recuérdese la nota anterior del obispo de Silves, en el siglo XIV.

Jean de SALISBURY, en su *Polycraticus*, dice que en su época no quedaban ya más que comediantes y trágicos, tales como los había conocido la Antigüedad. (P. DE J.: *Les C. en F. au M. A.*, p. 22.) (J. de Salisbury vivió entre 1115-80.)

* *Scopas*, en MENÉNDEZ PIDAL: *Op. cit.*, p. 9.

** La historia, en parte, de su vuelta a la luz, en el Renacimiento, puede seguirse en R. SABBADINI: *Le scoperte dei codici latini e greci ne' secoli XIV e XV* (Florencia, 1914, 2 vols.). En términos más generales, en W. KROLL: *Historia de la Filología Clásica* (Barcelona, 1928).

para el uso privado de su convento, por vía didáctica, y que hace "representar" a títeres, breves e impasibles actores de antiquísima procedencia que ya actuaban en las ceremonias religiosas egipcias; en el ditirambo dionisíaco; que fueron la pasión de los bizantinos y romanos; que todavía utilizó la Iglesia medieval y que aún tenían su sala especial en los palacios residenciales de los señores del XVIII, como el príncipe de Esterhazy, el patrón de Haydn, en su magnífica posesión de ese nombre.[9]

Esta monja célebre es de la segunda mitad del siglo X. Al siguiente (o algo más tarde) Vidal de Blois, en plena época trovadoresca, sigue el modelo de Plauto en su *Amphitrion*, cuyos episodios conocen al dedillo nuestros poetas castellanos hasta el siglo XV, mientras que el Arcipreste todavía recuerda otra comedia no menos famosa, el *Pamphilus*, aquel Panfilo por quien doña Venus *non pudo más fazer*. Bien dentro del terreno erudito, de los "escolares", bien en el profano, se ve, pues, que el hilo de la tradición pagana se ha podido adelgazar extremadamente, pero no se ha roto.* Los flecos de la tradición consisten en las prácticas de juglares, histriones y mimos. Las reminiscencias paganas abundan en ellas.

El "joculator" o el mimo eran, calificadamente "profesionales"; pero el pueblo entero se vertía en las fiestas profanas en mil excesos que los buenos obispos anatematizaban sin cesar y sin fruto. Por contraste, era el hombre del pueblo, no contaminado con la infamia del histrionismo, quien actuaba

* "Pastiches laboriosos —dice P. de JULLEVILLE *(Les Comédiens*, p. 16)— redactados en latín en la sombra de los monasterios por letrados curiosos de lo pasado, que nunca se produjeron ante el público en forma representada. El pueblo los ignoraba, y si se hubiera intentado dárselos a conocer no habría comprendido mejor su espíritu que su idioma."

Sin embargo, alguno de esos "pastiches" gozaron de gran predicamento entre ciertas gentes de algunas letras y recio espíritu popular, como nuestro Arcipreste. Los más conocidos son el *Pamphilus, Geta, Aululariа, Babio, Miles gloriosus, Milo, Lydia, Tobias, Alda, Flora*, cuyos autores, tales como Vital de Blois, Mathieu de Vendôme o Guillermo de Blois, vivieron entre los siglos XII y XIII.

Las comedias de los escolares, a medias entre el teatro letrado latinista y el popular, transmitido del mismo al juglar, tienen mayor importancia por lo que se refiere al sentido de este capítulo. "En todo tiempo (P. DE J.: *Op. cit.*, p. 291) se ha representado la comedia en el colegio. Pero la primera condición de la comedia en el colegio actual, que es la de ser inofensiva, no era la de la Edad Media, ni la del siglo XVI: entonces, todas las maledicencias, todas las cóleras, todas las iras que apasionan en el mundo exterior tenían eco entre los escolares, y el teatro escolar se inspiraba en las más ardientes emociones que agitaban entonces al espíritu público." Un ejemplo conocido del teatro universitario en España a fines del siglo XV y comienzos del XVI es el *Auto del Repelón*, de Juan del ENCINA, broma o novatada que todavía se practica en alguna universidad mexicana con los novicios.

en los dramas litúrgicos,* y las cuentas de los cabildos catedrales, como el de Salamanca por los primeros años del siglo XVI, con Lucas Fernández, nos proveen de abundantes datos sobre las fiestas religioso-populares en los mismos instantes en que Juan del Encina, su colega y rival, organizaba las suyas en las señoriales salas del palacio de Alba de Tormes. Pero estas fiestas en las que la Iglesia se echa a la calle son relativamente tardías y, en cambio, las profanas se enlazaban sin interrupción con las antiquísimas prácticas mágicas y de los primeros tiempos de la paganía. Según Milá y Fontanals, la tradición helénica se había desdoblado, por el tiempo en que se profesaban los Evangelios en los países occidentales, en dos formas, una de las cuales era la histriónica, mientras que la otra, en donde la plebe se enmascaraba y disfrazaba de animales, retrocedía a los tiempos de las danzas mágicas y totémicas. A principios del siglo IV había aún, según ese polígrafo catalán, adoradores de los ídolos en Barcelona y un cierto obispo Paciano escribió un tratado reprobando los excesos y supersticiones gentílicas en las que el pueblo incurría al celebrar las calendas de enero y disfrazándose de ciervos o de fieras.[10] Los que corrían estas "Hennula Cervula" entraban en las iglesias pidiendo aguinaldos, como en Oriente, según testimonio de otro santo varón, Esterio. Hasta el siglo VII por lo menos, la religión céltica y la cristiana se observaban paralelamente en Francia,[11] y aun cuando la Iglesia persiguiese esas reminiscencias druídicas en el mediodía de Francia, hasta desarraigarlas casi definitivamente tras la Cruzada contra los Albigenses,[12] algunas de ellas pasaron a los trovadores, como, quizá, su propio nombre "trobaire", que acaso no provenga del verbo "trobar" (pues que parece que "trouver" venga de él y no al revés),[13] sino de la calificación de "privairds", los bardos druídicos, sacerdotes, médicos, hechiceros y poetas-cantores, según la más añeja tradición pagana.[14] El

* La Edad Media no conoció otros *cómicos* profesionales. Este vocablo mismo es muy posterior y llega de Italia en los albores del Barroco. "El término de *actor* era muy usado en esa época, pero designaba al *autor* y no al comediante. Esta palabra no pertenece al vocabulario francés antes del Renacimiento. Llegó de Italia juntamente con la profesión que denomina. El 28 de septiembre de 1548 el cardenal de Ferrara, arzobispo de Lyon, hizo (según la crónica de Brantôme) representar en esta ciudad, en presencia del rey Enrique II y de la reina Catalina de Médicis, una "tragicomedia" al gusto clásico italiano, que dicho prelado, nacido en la familia de Este, poseía por su origen y su país. (Esta "tragicomedia" era *La Calandria* del cardenal Bibiena, representada en Venecia en 1508 por primera vez.) La representación fué magnífica y costó más de diez mil escudos. El cardenal había traído "à grands cousts et depens de plus excellens *comediens* et *comedientes*" de Italia, cosa que no se había visto todavía y era rara en Francia, porque anteriormente no se hablaba sino de "farceurs", de los "conardz" de Rouen, de los "joueurs de la Basoche" y de otras clases de "badins et joueurs de badinages, farces, mommeries et sotteries". (BRANTÔME, *cit.* por P. de JULLEVILLE: *Les Comédiens en France au Moyen Age*, París, 1885, Introduction.)

culto de los árboles y de las fuentes, típico de los druidas, lo fué también de los primeros mahometanos,[15] y en el siglo VI Cesáreo de Arlés lucha contra este género de supersticiones que perduran hoy todavía en el árbol de Navidad y en el trébole, en la noche de San Juan, cuyas hogueras no son sino pura reminiscencia pagana, al paso que San Lorenzo une ambas cosas, la brasa y la hoja de su árbol patronímico, el laurel.[16] Todavía vió aquellos fuegos en su primigenio sentido el patrón de Irlanda, San Patricio. Por el siglo VII, el culto idolátrico vencía al cristianismo en el noroeste de Francia. En Arras, por ejemplo, los templos estaban en ruinas y llenos de malezas. En 1032 los anglosajones adoraban al sol y a la luna, símbolos que, al decir de algún comentarista, tenían lugar importante en el primitivo cristianismo. Algunos evangelizadores como Gregorio, en las Galias, eran de opinión de proceder despacio, transformando las viejas y arraigadas supersticiones mejor que no extirpándolas, a fin de no provocar reacciones violentas. La transmutación de las hogueras del *nied fir* druídico (fuegos de alegría) en homenaje a San Juan Bautista, el 24 de junio, es un testimonio. Otro es el de la fiesta de la Circuncisión que sustituye a las tributadas a Jano en las calendas de enero. Asímismo, la fiesta de la Purificación sustituye a las Lupercales,[17] cuando las saturnales, las brumales, supervivencia de las fiestas dionisíacas, las matronales, en las calendas de marzo, eran practicadas todavía por los cristianos en tiempo de Tertuliano, no sin indignación de éste y la de otros, como Prudencio, en el siglo IV. Concilios como el segundo de Braga, en el siglo VI, se ven precisados a prohibir las ofrendas a los muertos en forma de alimentos, que son prácticas gentílicas, así como la de poner en las casas ramos de laurel o de otras hojas verdes, como todavía se sigue haciendo en Europa y América por las Pascuas de Navidad, mientras que en el país vasco perdura la costumbre de desfilar antes de la fiesta de los Reyes Magos por debajo de una rama de muérdago, reminiscencia druídica, al paso que el "joli muguet" primaveril es una graciosa persistencia de los mitos de Adonis e Hylas.

La decisión de conmemorar el nacimiento de Cristo el día 25 de diciembre tiene varias razones: una de ellas consiste en sustituir de este modo la antiquísima fiesta en honor de Mithra. Muchas fiestas de este género, como la que aún se conmemora en los huevos de Pascua, proceden de los mitos mediterráneos en la sucesión de las estaciones, la muerte del año y la resurrección vegetal en la Primavera *(Pascua: pastum, pascere)*. En algunas de ellas, como en la "Hennula Cervula", era factor importante la organización de procesiones, donde intervenían en mayor o menor proporción la música y la danza: ahora bien, las procesiones, en sus varios aspectos, son una fuente riquísima que desde sus orígenes paganos perdura

durante toda la Edad Media en formas religioso-populares para ir a parar, en su punto de mayor esplendor religioso, en las fiestas del Corpus Christi, instituídas en el siglo XIII, mientras que en su aspecto profano se mantienen a través de los *Canti Carnascialeschi,* de donde van a salir formas menores, de vivo interés, dentro de la Música.

En las procesiones de aquel género hay dos puntos importantes que recalcar: los disfraces, bien con máscaras, bien con ramos de flores o ramajes, bien imitando animales. El otro punto consiste en las danzas que, lo más corrientemente, consisten en carreras de hombres y mujeres enlazados entre sí por las manos o por ramos vegetales, cintas, etc. *(Vid.* la nota 5 del cap. VI de la I Parte.) Palos floridos y "may poles" tienen un significado simbólico de renacimiento vegetal, conforme los ritos fálicos simbolizaban la fecundidad en todos sus aspectos. Las "mayas" o "marzas", como se llaman en España, van unidas a canciones y danzas especiales, pero de confección relativamente moderna.[18] Otros autores creen encontrar la genealogía de las fiestas de los locos, de las que se hablará en seguida, en las calendas de enero, a través de las "hennula cervula" mencionadas en los países mediterráneos. Los "fous" jugaron un papel importante en las fiestas profanas dentro del ámbito de la iglesia hasta el siglo XVI.* Personajes de su calaña son los "momos" medievales, enmascarados que representan diferentes figuras simbólicas, y los gesticuladores, llamados *viseres* en algunos países, foxos, truhanes y chocarreros entre la juglaría, y que degeneraron después en los enanos, jorobados y bufones de las cortes como las de los Austrias en España.[19] El "stupidus" de las farsas atelanas, que exhibía un gran falo, divertía a los rústicos con sus ruidosas ventosidades y recibía las bofetadas de los demás actores, constituyendo uno de los más gustados caracteres del mimo, después del momo o remedador, en seguida de *sot* francés, del *clown* en Shakespeare y del *bobo* en nuestro teatro desde los últimos años del siglo XV. Si allí toma un disfraz de aldeano, rústico o pastor es por razones relativas a la evolución de los géneros de la comedia como es el pastoril, muy fecundo, y que a la postre irá a parar al género lírico por excelencia de la época barroca: a la *Opera in musica.***

* P. SEBILLOT: *Le Paganisme contemporain chez les peuples celto-latins* (París, 1908). Sobre la persistencia de costumbres paganas en el templo, véase el apéndice "Le paganisme dans les églises", pp. 317 *ss.*

** Respecto a la historia del "stupidus" greco-romano, incluso en su indumentaria, *vid.* Allardyce NICOLL: *Masks Mimes and Miracles* (Londres, 1931), y Enid WELSFORD: *The fool* (Londres, 1935). "Payaso", de "payés", hombre del país, es el "clown" —"coarse rustic"— de Shakespeare. Algunos nombres, en su calidad de "jesters", son célebres desde Grammiani, Asbury, Dan Léno a Grock, y hoy a Charlot.

Tanto la reiteración en las prohibiciones que ilustres Prelados y magnos Concilios hacían para extirpar las reminiscencias paganas no solamente en el pueblo, sino incluso en los alrededores de la Iglesia misma, como su relativa ineficacia, demuestran un estado de cosas que es menester subrayar para tomar cabal idea del fenómeno social que supone la resurrección del teatro en las representaciones religioso-profanas de la alta Edad Media. Este estado de cosas consiste en la existencia de una ancha zona donde lo eclesiástico y lo seglar se mezclaban de un modo que hace difícil delimitar dónde acababa lo uno y dónde comenzaba lo otro. Una cosa era lo puramente litúrgico, lo que constituía materia de dogma y era pragmático en la vida eclesiástica, y otra cosa era la prolongación de lo eclesiástico al resto de la vida social. En esta zona "de extensión" se mezclaba todo en la Edad Media: cultura, moral, sentimiento romancesco de los episodios de la historia sagrada, sentimiento poético-popular inspirado por esos episodios o por el amor que encendían en las almas líricas Cristo, la "Madona", "Nuestra Señora", tal o cual santo. Este linaje de sentimientos, mezclado a los residuos de los tiempos paganos que pervivían en el uso o la memoria de las gentes, va a crear aquel tipo de arte religioso-popular del que hemos descrito el aspecto consistente en Dramas litúrgicos, Milagros, Misterios y Moralidades. Lo que nos importa encontrar en este capítulo es lo que no procede de lo litúrgico, sino de la colaboración del pueblo, porque es ese espíritu popular lo que informará ciertos tipos menores de formas en las que interviene la música de un modo muy peculiar y que, por varios siglos, constituyeron la vida sonora de la sociedad profana.

En este terreno es donde ambas corrientes se confunden: la que va desde el sentimiento del pueblo a lo religioso, arrastrando consigo sus reminiscencias de otras épocas, y la que va desde el seno de la Iglesia hacia el pueblo, en busca de su sensibilidad, para captarla por la virtud del sentimiento. En la creación del teatro religioso-popular ambas corrientes se encuentran: el pueblo encarna las santas figuras, tanto en lo corpóreo como en lo espiritual, que interpreta a su modo: la Iglesia da plasticidad a sus pasajes míticos más susceptibles de tomar esa forma y de ser comprendidos de ese modo por el pueblo. Dos aspectos eminentes, en este sentido, serán los de la Natividad y la Pasión y Muerte de Cristo, con su posterior resurrección, es decir, los que constituyeron el teatro religioso de los griegos en las fiestas dionisias. Todavía entre los últimos años del siglo xv y comienzos del siguiente, ambos temas, con el título genérico de "autos" y "representaciones", son los que llenan los de Juan del Encina, al paso que los de carácter netamente profano, como las églogas de Carnaval o de Antruejo muestran netas reminiscencias paganas. Hemos indicado en el capítulo vi de la i parte cómo se inició la plasmación de las escenas relativas al nacimiento y re-

surrección del Mesías al representar o encarnar los clérigos los tropos dialogados relativos a esas fiestas y cómo desde las gradas del altar la "acción" sale al del pueblo, alejándose, por lo tanto, de la severidad litúrgica.

Ciertos clérigos menores, como los mendicantes y goliardos, se ajuglarabán; otros juglares penetraban dentro del templo y eran utilizados por los clérigos principalmente como ministriles de instrumentos, naturalmente como gente útil para la organización de las fiestas.* Agustín de Rojas cuenta cómo el llamado "bululú" o cómico solitario y trashumante, directo heredero del histrión y mimo y aun del juglar cazurro o remedador, era protegido por el cura, sacristán y barbero (entre hechicero, charlatán y médico, al modo horaciano) de los pueblos por donde pasaba. En los "autos" que se representaban en Salamanca en tiempos de Lucas Fernández bajo la dirección de éste (por los años iniciales del siglo XVI) los "racioneros", mozos de coro y gentes del pueblo se mezclaban en su organización y representación (que ya consistía en danzas con figuras, como "ballets" callejeros), entre ellos el que hacía de bobo y los que bailaban las danzas de momos. Uno de esos clérigos andariegos, medio escolar medio juglar fué Juan Ruiz, el Arcipreste de Hita, que bailaba, tañía, improvisaba música y componía admirables estrofas, a las veces llenas de misticismo, otras rebosantes de sensualidad y, en otros casos, transcripción fidedigna de fábulas y moralidades ya viejas en Castilla y procedentes de un Oriente indio, persa y arábigo.[20]

La aportación popular en el primitivo teatro litúrgico se echa de ver en varias maneras. Una de ellas es la ingerencia del elemento cómico. Entre los trovadores de la primera época este elemento jocoso estaba ya bastante desarrollado, como en los versos citados por Milá y Fontanals de un trovador provenzal del siglo XI, sin duda por su contacto con juglares e histriones. Como los géneros del teatro religioso-popular fueron creciendo incesantemente hasta asumir una forma hipertrófica en los Misterios, el elemento cómico fué asimismo tomando mayor importancia, de manera que en la época de su apogeo y subsiguiente decadencia en Francia (por el tiempo de Lucas Fernández) lo cómico llegó a predominar. El tema era siempre religioso, pero el área de acción se ensanchaba tanto más cuanto que la escenificación

* Como los bufones, más tarde, en las cortes austríacas de España, los juglares tuvieron cierta significación en lo suntuario oficial durante la Edad Media. "Los reyes, aun los más hostiles a los juglares, debían acceder a verlos y oírlos, y los sostenían sin gustar de ellos. Sus bufonadas no podían arrancar una sonrisa al austero Luis "le Débonnaire", pero les pagaba. San Luis inclusive, a la par que castigaba sus excesos, no les negó subsidios. A pesar de los anatemas de los Concilios, habían entrado hasta en los claustros. Poetas del tiempo, como Jean de Hautville (siglo XII), se lamentaban de que los ricos proveyesen largamente a los histriones mientras que dejaban morir de hambre a los "lógicos". P. de JULLEVILLE: *Les Comédiens*, p. 19; MENÉNDEZ PIDAL: *Op. cit.*

sumaria permitía todo, en colaboración con la fantasía popular; lo maravilloso tomaba constante incremento y llegó en España en derechura hasta el teatro de Calderón; la duración de los Misterios llegó a alcanzar días enteros; los personajes se contaban por centenas: doscientos, trescientos, quinientos, sin contar los figurantes;[21] hasta sesenta mil versos varias veces repetidos componían la trama. Se comprende que para aliviar tan dilatado armatoste lo cómico y lo serio alternasen, que lo grotesco se mezclase con lo trágico y el aire familiar, pedestre, chocarrero, con lo de estilo más elevado. Lo poco que quedaba en ellos de su procedencia eclesiástica se veía mezclado a un realismo a veces soez. El gusto popular de las más bajas zonas arrollaba, por el número y el dinamismo de sus chanzas, a todo lo que anteriormente significó este teatro. Si tal mescolanza dió muerte al Misterio, iba a dar vida a otros géneros, que aunque nada tuviesen que ver ya con la Iglesia lo tenían en cambio con el espíritu popular de más tenaz raigambre. "*Le fou*, dice M. Petit de Julleville, *a compromis, et finalement a tué le Mystère*". Veamos al *fou*.

Con los tropos, que dieron origen a toda la variedad del teatro religioso-popular medieval, otra práctica litúrgica semejante, que consistía en rellenar, trufar, "farcir" en francés, "farcire" en latín, un texto sagrado,[22] hizo nacer una especie teatral de un carácter netamente burlesco, la cual, a veces, se injertaba en los Misterios. El término de "representación" llega a España en los albores del Renacimiento. Gómez Manrique y Juan del Encina lo recogen. Lucas Fernández a seguida, titula ya Farsas a ciertas piezas suyas y ambos unen esas denominaciones con la de Eglogas, que les llega de Italia. En ellos, los géneros cómicos tienen un aire todavía rústico, como en su origen, pero en seguida ascienden de categoría, a lo que contribuyen los estudiantes universitarios, que gozan largamente en hacer funciones de teatro. Músicos y poetas, ni Encina ni Fernández eran ya juglares, como los autores de las piezas cómicas francesas en las que se inicia este teatro y cuyos ingenios, juglares como el "jorobado de Arras" a mediados del siglo XIII, eran auténticos hombres del pueblo. Sus antecesores, los juglares del tiempo de los trovadores y troveros ¿habían practicado algún tipo de poesía musicada y representada? Es materia en la que discrepan los especialistas, pero la existencia de especies trovadorescas llamadas *dits, tensós* y *jeux partis (jocx partitz)* hace pensar que pudieran ser el traslado al ambiente caballeresco del trovador, de recitaciones dramatizadas, a veces dialogadas, que el juglar guardaba de sus antepasados, los mimos e histriones.* [23] El joro-

* "En otro tiempo había histriones que por sus gestos, por el artificio de las palabras y las modulaciones de la voz representaban públicamente historias fingidas: los

bado de Arras, Adam de la Halle o Adan del mercado, llama "jeux", juegos, a piececitas como el de la *Feuillée* y el de Robin y Marion de los cuales se habló anteriormente. Este título de "juegos" tiene, como se ha visto, un abolengo clásico en los *ludi,* mas estos mismos *ludi* derivaban de los ágonos o concursos en honor de Apolo que se celebraban en Esparta desde el siglo VII (676, A. C.).[24] Los torneos poéticos fueron favorecidos por los trovadores, que, cuando resurgieron más tarde, ya muy de vencida, en el siglo XIV (1324),[25] instauraron otros concursos análogos que aún se cultivan en los países de habla provenzal (Rosellon y Cataluña) con el nombre de *jocs florals,* juegos florales. Una forma medieval de estos concursos en plena época de los troveros son los entonces denominados *puys,* concursos musicales y poéticos donde se distribuían premios a las mejores composiciones, y, además, a las que, como los *jeux* de Adam de la Halle, tenían forma representable.* El *jeu d'Adam ou de la Feuillée,* fué representado en Arras en 1262 en uno de estos *puys* (que en rosellonés significa colina, montañita prominente y aislada).[26] En esos "puys" se representaban Misterios en el siglo XIV por la razón principal de que al seleccionar a su personal, iban creando un profesionalismo. Es tradicional el hecho de que los autores teatrales, hasta muy entrado el Renacimiento, fuesen intérpretes de sus propias obras, así Adam de la Halle, con su familia, Juan del Encina, Lope de Rueda, Shakespeare y Molière mismo. Antes de los *puys,* sólo los juglares tenían un carácter profesional. Los eclesiásticos contrataban a quienes mejor les parecía para sus fiestas; pero se ve en las cuentas de la catedral salmantina la tendencia a volver a contratar un año y otro a los que en años anteriores se habían distinguido mejor. El profesionalismo nace con la práctica. El corporativismo, que es un hecho típico de la Edad Media desde poco

encontrarás en Plauto y Menandro, y es gracias a ellos por lo que nuestro Terencio es célebre. Pero cuando los poetas cómicos y trágicos desaparecieron, la frivolidad *(levitas)* lo invadió todo y los comediantes y trágicos, que eran como sus clientes, desaparecieron también". Jean de SALISBURY *(Polycraticus. De nugis curialum,* cit. por P. DE J.: *Les C. en F. au M. Ai,* p. 22).

* Hasta el siglo XIII la Iglesia fué la única institución capaz de poner en movimiento y sufragar el material costoso del teatro religioso-popular. "Esto dejó de ocurrir desde el siglo XIII por la institución de los "puys", que no es sino un aspecto del gran movimiento comunal que, comenzado desde fines del siglo XI, alcanzó su realización dos siglos después" (P. DE J., *Les Comédiens,* p. 43). *Puy* vale por eminencia, estrado donde se colocaba al jurado distribuidor de los premios que, en un principio, se destinaban a las poesías en honor de la Virgen, como nuestras *Cantigas.* En el siglo XV los *puys* renunciaron a seguir haciendo representaciones religioso-populares, que fueron continuadas por las cofradías y corporaciones instituídas al efecto; unas de carácter serio para presentar los Misterios; otras de carácter alegre o *confréries joyeuses* (antes aludidas) para representar las *sotties* y *farces.*

después de la creación de las villas y de la reglamentación de los oficios, se extiende a los menestrales, sucesores de los juglares. Cofradías de alegres gentes que se reúnen para dar rienda suelta (aunque no sin un conato de organización que asume tonos paródicos) a su grueso buen humor, aparecen por todas partes en Francia, y en el siglo XV existen ya centenares de ellas, con distintos nombres pero con idéntico propósito.[27] De los *Basochiens* y de los *Enfants sans souci* se ha hecho mención anteriormente (Parte I, capítulo VI). Clement Marot, el músico de los Salmos en lengua vulgar, músico también de los exquisitos poetas de la Pléyade, fué cofrade de ambas. Su modelo venía de algunos siglos atrás y estaba en la cofradía de los locos, los *fous* y los *sots* cuyo origen desde las Saturnales romanas puede seguirse por toda la Edad Media y cuya actividad más especial consistía en remedar, en un punto frecuentemente sacrílego, las ceremonias religiosas, inclusive el Santo Sacrificio de la Misa.[28] Los *fous* fueron una institución netamente francesa que tuvo repercusiones en España. Los "momos", cuya procedencia juglaresca se ha apuntado, pasan también a nuestro país. Unos y otros crean tipos literario-musicales, *sotties,* en Francia; "momos", así llamados, en Castilla, tanto como encontramos entre nosotros los sermones burlescos, o *sermons joyeux* que proceden directamente de la fiesta de los *fous* y de los que hay un reflejo en los "sermones trobados", aunque en serio, de Fray Iñigo de Mendoza, hacia 1480.[29] Si los "juegos de escarnio" que ya estaban prohibidos a los eclesiásticos en el reinado de Alfonso X tuvieron algún parecido con las burlas de aquéllos, es una suposición bastante verosímil. La llamada *Fiesta de los sub-diáconos,* en Francia, es anterior, según Tilliot,[30] al siglo VII y en ella estas gentes menores parodiaban las costumbres eclesiásticas en todos sus aspectos en el interior del templo, subían al altar donde comían salchichas ante el Divino Sacramento, metían zapatos viejos en los incensarios para que despidiesen mal olor y desde el púlpito decían toda clase de sandeces. Bien provistos de vino, danzaban en la iglesia cometiendo todo género de irreverencias y llegaban a desnudarse y a danzar poco más o menos como los coribantes de Dionysos. El Concilio de Toledo del año 633 no tiene mayores armas para condenar esos disparates sino recomendar ayunos, oraciones y procesiones expiatorias o en señal de desagravio. San Agustín, en su sermón "de tempore" pide su castigo. Un cierto beato Augustus que cita Tilliot, al condenar esos desmanes declara explícitamente su procedencia: *De kalendis Januari, et reverendae Sorbonae Decreta in Epistola contra Festum Fatuorum,* procedencia que se advierte al comparar en qué consistían esas fiestas irreverentes con la descripción que de las Saturnales hacen Macrobio, Marcial y Luciano: *libertati Decembri,* como Horacio las denomina (Sátira 7, libro segundo).

La costumbre debió estar tan arraigada, que un patriarca de Constantinopla, Teofilacto, introduce la fiesta de los sub-diáconos en su iglesia, en el siglo x y el historiador que las reseña, Cedrenus, cita el testimonio de un contemporáneo: *Satanicas saltationes, indecoros clamores et cantica ex triviis atque fornicibus percepta.* En el siglo xii el patriarca Balsamon, al comentar los cánones del Concilio *in Trullo,* en Constantinopla, sigue lamentándose de esas abominaciones que culminan en la iglesia de Oriente, cuya descripción, por lo que se refiere a la de Occidente, se encuentra ya en el *Glossarium ad scriptores mediae et infimae Latinitates,* en el vocablo *Abbas Cornadorum*[31] el abate de los cornudos, así como había un *Papa fatuorum,* un papa de los locos, que era su autoridad suprema, fiesta análoga a la de la elección del "obispillo" o "episcopus puerorum" (de los niños de coro) en España y en Italia. Como en aquellas fiestas romanas, los subdiáconos aparecían enmascarados, o por lo menos con la cara tiznada. A fines del siglo xii la fiesta de los locos se verificaba en Francia el día de la Epifanía o el de la Circuncisión o durante su octava, y no sólo los locos, sino los obispos y arzobispos jugaban en los monasterios y palacios episcopales a los dados, a la pelota y otros juegos y bailaban con sus clérigos menores. Los diáconos bailaban en el templo el día de Navidad, al paso que cantaban una antífona en honor del joven San Esteban, protomártir, y los infantillos de coro hacían otro tanto el día de San Juan Evangelista en memoria de los santos Inocentes. Estos "juegos de escarnio" (y no quiero decir que no hubiese otros) en los que tomaban parte gentes de sotana, pudieron venir a España, y su nombre de "juegos", con la influencia francesa y el rito galo-romano en el siglo xi. Más probable es esto que no que fuese obra de los histriones, aunque diesen ya que hacer en 1229 a los doctos conciliarios de Lérida, pero que existían en España desde tiempo antes: bien los de procedencia bárbara como los que trajeron consigo los godos,[32] que acompañaban sus canciones o gestas heroicas al son de instrumentos (¿cítara?), bien de procedencia latina como el llamado Palla o Pallea que aparece como testigo en el *Fuero de los Francos* dado por Alfonso VII en 1136. La fiesta de Inocentes, con características semejantes a la francesa, pasó a España, pero ya Covarrubias en su *Tesoro de la lengua castellana* (1611) la da como costumbre vieja desaparecida en aquellos años.[33]

Todavía en 1444 la Universidad de París se dirige a los Prelados en son de queja, porque los *fous,* no contentos con hacer sus sandeces dentro del templo, salen a la calle en cueros (como todavía lo hacen hoy día en París los socios de la cofradía de las *Quatr'zarts*), suben a los teatros y a los tinglados, donde se exhiben en posturas indecentes, profiriendo discursos grotescos a fin de hacer reír al pueblo ignaro. De estos discursos, el más famoso entre los de los locos —que conserva la denominación eclesiástica

de "prosa" (sílabas "farcidas" en una secuencia, o *pro sequentia,* abreviado en *pro sa,* género semejante a los *tropos,* según se ha explicado)— fué la *Prose de l'Ane* que se cantaba en la iglesia Metropolitana de París el día de San Esteban, así como había una *Prose du Boeuf* correspondiente al día de San Juan Evangelista: el asno y el buey, los dos animales que daban guarda al pesebre del niño Dios, pues que si en autos y representaciones se festejaba a las divinas personas, a ángeles, santos y reyes magos, ¿por qué no iban a tener su parte reverencial aquellas mansas animalias? En medio de su locura, el pueblo desmandado cumplía un acto de piedad hacia los seres inferiores, acto de justicia que, acaso, en un acto de intuitiva ironía, derivaba hacia sí mismo: pueblo manso, paciente, al que solamente en esas "libertades decembrinas" se le permitía rebuznar... El asno, vestido de ceremonial, era introducido en el templo, al son de un "conductus" entonado por los clericillos:

Orientis partibus — Adventavit asinus
Pulcher et fortissimus — Sarcinus aptissimus,

y el coro respondía como un "amen":

Hez!, sire Asne, hez!



entre grandes rebuznadas en la sílaba "hez", que terminaba el estribillo.*

Tras de un *Amen dicas Asine,* venían los sermones, que el asno escucharía pacientemente, y luego sucedían las procesiones. Volveremos a encontrar a estos inocentes, bien que sucísimos amigos, al hablar de ellas. Nos detendremos un momento en lo que se refiere a los "sermones burlescos" posiblemente coreados con *timbres* o canciones populares como las que Adam de la Halle empleaba en sus *jeux.* Expulsado de la Iglesia, el predicar bufo se refugió en el teatro, donde debió de cambiar el argumento por otros más divertidos y de ahí los monólogos y las sátiras políticas que ya tenían

* Nótese el carácter que hoy entendemos por "popular" en los giros de esta monodía, que todavía se utiliza en el *Liber Usualis* con el texto "Concordia Laetitia". Su historia ha sido descrita por el Dom. BEYSSAC en *Rassegna Gregoriana,* vol. VII (cit. por L. ELLINWOOD: *The Conductus,* pues que se trata de un "Conductus ad tabulam"...).

un modelo acreditado en los serventesios de la época trovadoresca. Estos sermones, *derisorii sermones* como los denomina el Concilio de Aranda de 1473, se practicaban en España filtrados, como se dice, a través de la frontera francesa. Las representaciones teatrales *(ludi theatrales)*, mascaradas *(larvae)*, otras representaciones de varia índole *(spectacula)*, danzas y cánticos bufos *(tumultuationes, turpia carmina)* se verificaban en nuestras iglesias juntamente con aquéllos, según la buena tradición asnal y foleta[34] todavía vigente en Sevilla entrado el siglo XVI. Por estas épocas hay ejemplos de sermones burlescos en Gil Vicente y oraciones glosadas en Fernando de Yanguas. Las *farces* y las *sotties* toman color agresivo y unas veces se dirigen a determinados aspectos sociales (de lo que hay abundante repertorio en España) como las de Clement Marot y otras. La reina Margarita de Navarra y autores menos conocidos o anónimos se lanzan contra las mujeres, lo cual se produce con fruición en España, como por ejemplo, por aquel Fray Yñigo de Mendoça, "flayre menor" que hacía "sermones trobados" a fines del siglo XV y cuyas "coplas" equivalen entre nosotros a los "monólogos" que en Francia derivan del sermón en verso. Las que Mendoza escribe "en vituperio de las malas hembras"[35] son coetáneas de las de Juan Alvarez Gato, que provocan la respuesta de Hernan Mexia, buen entendedor en la materia, el cual había escrito otras coplas descubriendo "los defectos de las condiciones de las mugeres". Estos debates en verso son muy del gusto de la época y se truecan en "disputas" o "disputaciones", en diálogos y controversias que cuando toman un aire elevado y místico preludian el género que más tarde va a llevar a uno de los géneros líricos del Barroco: al *Oratorio*. Tal misoginia, que en Francia pudo encontrar su origen en los sermones de los *fous*, tenía en España un viejo modelo en el *Libro de los engaños y asayamientos de las mujeres*, traducción del árabe mandada hacer en 1253 por Don Fadrique, hermano de Alfonso el Sabio, del *Dolopathos*, según es fama (con otras como las historias de Sindibad y de los Siete sabios) pero cuyas traducciones existían ya en versión francesa desde cerca de un siglo antes,[36] dicterios antifeministas sobre los que el Arcipreste de Talavera, Alonso Martínez de Toledo, insiste en *El Corbacho*, entrado ya el siglo XV.

Es ésta la época en la que los "momos", derivados de las "momêries" francesas, entran en España con un cortejo de análogas jocosidades. No es por casualidad por lo que la primera mención de los "momos" que conozcamos en España provenga de un autor que como Gómez Manrique (1415?-1490) había escrito unas *Lamentaciones para Semana Santa*, título cuyo entronque con el teatro litúrgico está claro y que en su *Representación del Nacimiento* deja ver, por lo menos como género, su procedencia. De los momos de Gómez Manrique se conoce poca cosa: unas coplas de pie quebrado trovadas (los poetas de esta época se denominaban a sí mismos como "trobadores" y

a sus versos como "compusiciones"),[37] dice el autor, "En nombre de las virtudes que yuan momos al nascimiento de vn sobrino suyo", es decir, que las virtudes, Justicia, Prudencia, Templanza, Fortaleza, Fe, Esperanza y Caridad, iban (seguramente en un carro, según se verá) con sendas máscaras que las representaban en los susodichos papeles, cada cual de ellas proclamando: "Yo te fago justiciero", "Yo te otorgo que seas sabio", "Yo te fago muy temprado", "Yo te do que seas fuerte", etc. ¿Cómo eran, pues, estas momerías en una época en que Juan del Encina (Juan de Fermoselle, 1468-1529 ó 30) y Lucas Fernández (Lucas González de Cantalapiedra, 1474-1542) exhibían sus "autos" y "representaciones" bien en la catedral y en las plazas salmantinas bien en el palacio de los duques de Alba? No es difícil saberlo, con más o menos puntualidad, pues que eruditos como el señor Espinosa y Maeso se han tomado la molestia de transcribirnos las ya mencionadas cuentas de la Catedral de Salamanca[38] relativas a "fiestas y regocijos", por lo menos desde 1501 a 1546. Muchos de los datos que allí se consignan se refieren a las fiestas del Corpus, sobre la que se hablará más adelante, pero hay otras que se refieren a los momos. Por ejemplo, en el año 1505, cuando unos humildes menestrales, correero el uno, espadero el otro, se especializaron de tal manera en su papel de danzantes que se les conocía ya por el nombre de esas danzas, como el turdión. Así se dice que se dió a "Christoval de Rueda e Christoval Tordión [se llamaba Cristóbal Sánchez] quatro mill e quinientos maravedís porque hiziesen los momos y el tordión el grande e el pequeño e las serranas e el Auto del Dios de Amor", auto éste que pudiera muy bien haber sido la *Representatio Amoris* de Encina, escrita para que fuese exhibida ante el príncipe de Don Juan, y que tan rica es en la nomenclatura de los instrumentos musicales de la época. Las ropas de los momos "eran de vitre y de harpilleras amerillas" convenientemente teñidas y pintadas. Se bailó la danza de espadas, con otras más, primero en la iglesia y luego en la ciudad: "los juegos... son tres momos e una danza de ropas e bien adreçados e tres personajes e una dama e diez serranas con sus Arcos de cascabeles bien adreçados e unos çoyços (zoizos, suizos) que han de ser diez e syete e tres negros e una negra que dançen e baylen e quatro portogueses que baylen a son de unas sonajas* e tres labradores jugando al avejon con tres tamborinos..." Para unos danzantes se asignan ropas variadas de vizcaínos, indios, negros, serranos y zagales bailadores. Para otros, entre los que estarían

* Merece apuntarse que *sonajas* no eran solo, por esos tiempos, los sonajeros de lata o piedrecillas; por lo menos *sonajas* no son solamente eso, sino que es el vocablo que denomina genéricamente a las músicas instrumentales sin distinción de forma. Así lo vemos en varias ocasiones en *El Crótalon*, unas veces en sentido de crótalos o terreñuelas (*Prólogo*), otras como música de instrumentos: "sonajas muy graciosas y apacibles" (*Canto quinto*).

quienes hiciesen los momos, se asignan "maxcaras", así como para la "representación en carretones, figurándose el paraíso con grandes papelones y sábanas blancas, el infierno con paramentos viejos colorados, gastando los que fueron diablos no menos de dos reales en pólvora y saliendo un muchacho representando la sierpe, que pintó Juan de Flandes". Un cierto Francisco Candamo, tañedor, figura en una "dança de momos" mientras que otro llamado Gerónimo de Torres figura en la "dança de hermitaños".

Si hubo un género de representaciones denominadas "momos" por extensión de los personajes enmascarados que las interpretaban, estos mismos personajes llevaban, como se ve, ese nombre solamente por el hecho de danzar y bailar hasta entrado el siglo XVI. A fines del XV, Diego de San Pedro habla de "como la hora de momear llegada fuesse", de lo que se deduce que esa hora era ya por la noche, cuando el rey con sus damas se fué a su posada, saliendo luego "los momos a la sala, cada vno con la dama que seruia" comenzando a danzar.[39] Mas una descripción detallada de estas representaciones es del propio Gómez Manrique con motivo de los que hizo "a mandamiento de la muy ylustre señora ynfante doña Isabel" y que debieron de representarse en Arévalo a fines de 1467.[40] Las damas, con "fermosas plumas" y una de ellas (la infanta) cubierta de "vedijas de blanchete" (¿armiño?)* representan a las nueve Musas, que descienden del monte Helicón "ynabitable e santo", y le ofrecen, entre varios discursos, unos "fados" o pronósticos de buena ventura, como los anteriormente mencionados en el caso de las virtudes. Estas, con la Verdad, la Paz y la Misericordia aparecen en una representación en Zaragoza, con motivo de la coronación de Don Fernando el de Antequera en 1414, "comedia" titulada esta vez, pero cuyo "escenario" hace ver que era a modo de los momos, con un torreón en donde una plataforma giratoria hace aparecer a los diversos personajes que cantan, ante un niño que representa al monarca, cada cual su copla con su cantiga.

El nombre de "momos" debió de caer pronto al pueblo mientras que la cosa, o sea la danza de personajes enmascarados, siguió siendo de un uso cada vez más elegante y complicado en la alta sociedad. Hemos visto que en Salamanca se siguen llamando "momos" las danzas que se celebran con máscaras en las fiestas del Corpus, entrado el siglo XVI. Pero las *Relaciones de Festividades y Fiestas Públicas de España*, redactadas por don Genaro de Alenda y que comienzan en 1402, no contienen ni una sola mención de "momos", al paso que la presencia de danzas de máscaras es constante en todos los festejos aristocráticos, bien para recibir a personas reales o principescas, bien para conmemorar bodas y natalicios. En esta forma de danzas "vestidas", la "máscara" tiene una gran importancia en los siglos XV y XVI y lleva

* Se denominaba también *blanchetes* a perrillos falderos de lanas.

de la mano al *ballet*. Antes de considerar de cerca este género musical tan importante en las postrimerías del Renacimiento y dentro del período barroco, veremos otros aspectos comunes a las fiestas religiosas o profanas como son los *palios, carros, cars, triomphi* y *pageants,* las procesiones y los monstruos.

Las fiestas mandadas hacer en el año 1264 por el Papa Urbano IV para toda la Cristiandad de allí en adelante al instituir la Festividad del Santísimo Corpus Christi, en anual conmemoración del sacramento de la Eucaristía, son coetáneas del teatro litúrgico; un tanto posteriores a sus primeras apariciones en el recinto de los templos, pero anteriores a los Milagros y Misterios. No parece que se usase aún en España, en las calles o en las plazas, un teatro religioso-profano de esta índole; pero las piezas que se representaron desde la mayor antigüedad del género dentro de las iglesias salieron fuera, por lo menos, desde fines del siglo xv, como se ha dicho para el caso de los salmantinos. Nuestras fiestas del Corpus ofrecían al aire libre las especies menores de representaciones con escenas de la Pasión o pastoriles; otras, próximas parientes al teatro religioso francés, como la descrita de Paraíso e Infierno; momos, carros, procesiones, monstruos y gigantes. Estos festejos debieron de bastar para el caso, mientras que a partir de los dramaturgos del siglo xvi, en cuyas obras intervenía activamente la música, el canto y la danza,[41] el teatro derivó por cauces propiamente tales, dentro del terreno profano, con una tendencia a disminuir la colaboración musical desde Lope de Vega y sus discípulos en las comedias y dramas, mientras que comenzaba a introducirse en España la comedia con música a imitación de Italia bajo varios aspectos. Por otra parte, el "auto" sacramental, en su pristino significado, va tomando considerable volumen e importancia para llegar a un punto de esplendor en Calderón de la Barca.

La corriente que trae a España las fiestas para el Corpus Christi parte, esta vez, de Italia y entra por Cataluña. Las primeras ceremonias representadas dentro de la iglesia habían entrado asimismo por Gerona y Tarragona, según se dijo, pero procedían de Francia, arrastradas en el flujo de la corriente románica nacida en los monasterios benedictinos. El espíritu, ahora, es muy otro y apela más a la vista que al corazón del pueblo; más a deslumbrarlo que a edificarlo. Contribuye a ello la temporada del año en que el Corpus se celebra, al punto del verano, cuando el pueblo español en todas las regiones de la Península se echa a la calle a gozar de la temperatura ambiente, perfumada de flores.

La institución del Corpus Christi por Urbano IV no fué un hecho aislado ni circunstancial, sino que respondía a un hondo movimiento religioso que comenzó a mostrar caracteres inconfundibles hacia la terminación del

primer milenio y que culminó en los siglos XIII y XIV. Ese movimiento de las conciencias totalmente sometidas al absolutismo de la Iglesia durante la alta Edad Media puede definirse muy a grandes rasgos diciendo que consistía ya en una emancipación, en un deseo de ella, a lo menos. La religión católica había terminado por convertirse en una metafísica teológica, toda símbolos y abstracciones que terminaron no sólo por hacerse incomprensibles al pueblo en general (al que la Iglesia no le pedía que "comprendiera", sino simplemente que los aceptase tal como se les presentaban; o sea, que "creyese" en los dogmas), sino que, aunque se los tragase *a fortiori*, los sentía indigestibles, lejos cada vez más de su sensibilidad, esto es: de su "piedad", del principio del temor y del amor que sustentaba en el alma del pueblo su fe cristiana. Ese movimiento, que parte del hondo sentimiento humano del pueblo, se estimula con el "terror milenario", el terror que la humanidad sintió al aproximarse el año 1000, al que se suponía ser el fin del mundo. Poco a poco la grey, humilde y confusa, comenzó a respirar; a volver a creer en la vida y en cuanto ella encierra. Necesitaba amar y trasladar su amor a un plano trascendente al que la fe, ya milenaria, la había acostumbrado. Su amor, puesto en un más allá —como su terror a ese más allá, en términos que acercan el hombre medieval al hombre primitivo con su "terror pánico"— su miedo ante lo desconocido, le llevan a dar forma plástica, tangible y amable o temerosa a ambos movimientos opuestos del alma. Se pinta un infierno lleno de monstruos que exhalan llamas por sus bocazas, a donde arrojan unos demonios cornudos, rabudos y peludos a los condenados. El teatro litúrgico medieval se inspira sobre todo en estas visiones "dantescas" (y el Dante nació en 1265, al año siguiente de la institución del Corpus) mientras que no logra llevar tanto realismo a sus representaciones del Paraíso, cuya más dulce figura consiste en las arpas y laúdes que la madre de Villon oponía a la idea de un gran guisado de pecadores en las calderas de Satanás. *Paradis peint*, decía aquella humilde mujer. Infiernos y paraísos se pintaban por doquier en templos y cementerios, siquiera, por paradoja, éstos, llenos de flores silvestres, circundados por las elegantes columnatas de un gótico delicado, como los italianos, tuviesen, más que un gesto de horror para la muerte, una sonrisa amable para la vida.

Amor y dolor se concretan en las divinas personas; "personas", es menester subrayar: personas como el Cristo sufriente en el Calvario, en la calle de la Amargura, dulce en el pesebre, o en la casa de José el carpintero. La imagen de Cristo vivo sobrepasa en el corazón de las gentes a la idea mística de la Eucaristía, por un proceso psicológico paralelo a aquel que en el drama litúrgico dionisíaco, con su comunión en las especies divinas, lleva a la plasticidad de la tragedia y de la comedia que la seguía indisolublemente. El culto a la Virgen, que brota por esa época en una expansión

e intensidad desconocida a la alta Edad Media, es una consecuencia de esa necesidad de amor y de consuelo. Otro tanto es el culto a los pequeños santitos locales, que conservan, algunos, rasgos fisonómicos de diosecillos paganos.* El amor del pobrecillo de Asís por todas las criaturas, desde el Sol al lobo y al piojo, es una manifestación clara de este movimiento de religiosidad en formas concretas. Mas ese amor se estimula sobre todo (puesto que no puede tener otra salida sino las ofrendas a las imágenes, los besuqueos a los pies y a las manos de las estatuas que las representan, el contacto con la propia carne de los objetos donde se les supone encerrados o donde se guarda algún efluvio de su santidad, es decir, por un acto de conciencia fetichista) por la contemplación del dolor de los santos, por la piedad, la *pietà,* que es el nombre mismo de la Madre al pie de la Cruz.

La piedad toma varias formas en esta nueva época de conciencia religiosa, humana y no teológica (lo cual no quiere decir que la Teología hubiera fenecido, sino que la piedad popular le tomaba la delantera). Una de ellas es la procesional, de disciplinantes que van por los caminos plañiendo el dolor divino, en un compuesto de dolor-amor que tiene en la psicología definiciones netas. El caso de Jacopone de Todi, entrado el siglo XIV, muestra un caso de perversión del sentimiento en su grado máximo, clínico, como hoy se diría, perversión que en grados menores estaba en los "flagelantes" del siglo anterior.[42] La misma Iglesia se ve en la necesidad de prohibir algunos extremos, como el de los *fraticelli,* los hermanitos del *poverello* de Asís, a quienes les parecía poco el modelo y querían superarlo. Los mendicantes, los que habían renunciado a todo por el amor de Dios, cantan. Una procesión muda no se concibe. Amor y dolor, "amore e dolore sacrum", han necesitado constantemente una forma de expresión en términos musicales. Los compañeros de San Francisco, y él mismo al parecer, compusieron algunas melodías de gran belleza cuya intensidad guardan hasta nuestros días, como el *Dies Irae,* de Tomás de Célano, su más claro ejemplo. Otras melodías análogas, aunque nazcan en el seno de los claustros, tienen su origen en el alma popular, y la Iglesia terminará por consagrarlas. Mas sobre todo la piedad popular que se vierte en formas poéticas, a veces admirables,[43] toma aspectos musicales de perfecta forma, como sus laudas, *laudi,* que los hermanos franciscos ("francesitos") iban cantando por las vías toscanas. El *Himno al Sol* es una de esas laudas (o "loas", propiamente, vocablo que se extenderá por Castilla por toda la época barroca en adelante), cuyo origen está en una de las salmodias que los monjes cantan a la hora de "laudes", cuando, de madrugada, comienza la vida monástica, en una primera acción de gracias al Creador. Sólo que estos cánticos litúr-

* *Vid.* Ernest RENAN: *Souvenirs d'enfance et de jeunesse* (Saint-Renan).

gicos se hacían sobre textos sacados de los libros santos, y aquellas "laudas" tenían por base la inspiración popular, tanto en la poesía como en la música. Si ésta presenta analogías indudables con las litúrgicas es por la razón bien simple de que ambas se basaban en la misma gramática musical, pues que no había otra; pero conforme el latín vulgar tenía la misma gramática que el latín eclesiástico, aquella música, como este lenguaje, fueron separándose poco a poco, pero irremisiblemente, de su origen primigenio, bajo la presión del espíritu popular hasta crear lenguajes nuevos.

Las laudas, siguiendo el movimiento exteriorizador, de dentro a fuera, de la religiosidad popular, o sea el movimiento opuesto, dinámicamente al teologismo eclesiástico, no se contentó con ser cantada. Conforme la piedad popular necesitaba volver a crear, a "representar" las escenas de la Pasión en formaciones estatuarias que desfilaban por las calles en la época oportuna del año, creando así las procesiones con "pasos", la lauda tendió a ser representada tan pronto el monólogo tomó caracteres suficientemente dramáticos, "objetivos", e introdujo el diálogo. Hemos hablado de este proceso hacia el exterior que crea el teatro litúrgico: en la creación del teatro religioso-popular en Italia la lauda tiene una importancia predominante que engendra en seguida la *rappresentazione.*[44] Nuestros Autos, que se representan en España en las fiestas del Corpus, y cuyo origen francés se discute aun cuando en sus primeros casos "dentro del templo" sea evidente, debieron de reflejar mejor la influencia italiana una vez en la calle, y no ya la francesa solamente.

La obra de Urbano IV creando esa exaltación de la Eucaristía que suponen las fiestas del Corpus puede, pues, describirse diciendo que fué inspirada por el deseo contemporáneo de "corporizar" una idea litúrgica. En este caso, no una "imagen", sino un "símbolo", un dogma, una idea teológica. Se ve con toda claridad que el propósito era de un clérigo, no de un seglar. La consecuencia estuvo lejos del propósito. Todo lo que el pueblo pudo hacer fué construir preciosas custodias, extasiarse ante el brillo solar de la "patena", es decir, contemplar un nuevo fetiche (empleo este término, por decirlo así, en un sentido "científico", sin ánimo de irreverencia) y... aceptar con gran regocijo todos aquellos aspectos festivales que la Iglesia incorporó a su manera de celebrar esas fiestas. Procesiones, carros, palios, desfile de tarascas y monstruos fieros, de enanos y gigantes, "gigantes y cabezudos", a los que el odio al infiel añadió algún mascarón musulmán, de grandes barbas y tocado con la media luna, cuya imagen cuelga todavía (a lo menos hasta su bombardeo... católico) en la catedral de Barcelona; toda esa parafernalia religioso-popular se entronca con unos antecedentes que establecen sin interrupción la permanencia "folklórica" de las costumbres paganas.

España parece haber sido la nación católica que haya cultivado con más constancia las festividades del Corpus. Ocurre como si, inadvertida por el pueblo en un principio, su celebración fuera extendiéndose paulatinamente al paso que iba incorporándose aquellos elementos festivales conservados en el pueblo y trasladados a tan pío motivo. En España, a lo menos, no parece que se haya celebrado tal festividad hasta el año 1322,[45] y esto solamente por medio de procesiones, en la ciudad de Barcelona. En 1394 se añadían ya "representaciones" como las que hemos visto ser habituales en la primera mitad del XVI en Salamanca, pero ya en esta época se tendía a suprimirlas, según se ve en los debates mantenidos por el cabildo salmantino y reflejados en sus libros de cuentas. Mediando el siglo XV, en 1453, las representaciones que los castellanos llaman "autos" tienen en Barcelona el nombre afrancesado de "entremeses". Hablaremos en el siguiente capítulo de esta forma lírico-musical tan importante en el Renacmiento y en el Barroco; pero importa recoger ahora el hecho de que los tres que aquel año se representan lo fuesen en lengua catalana: *La Creació del Mon, La Nativitat de Jhus. xpst* y *La Anunciació.* Estos tres muestran otras tantas cosas dentro del espíritu creativo religioso-popular: el primero, la influencia del teatro religioso francés, donde ambiciones letradas procedentes de la erudición clerical se mezclaban con el sentido realista popular; el segundo, la persistencia de los temas litúrgicos de donde nació este género de teatro incipiente; el tercero, un tema nuevo, netamente medieval, en la nueva época de conciencia religiosa que quiere dar plasticidad a episodios tan importantes en la vida de los santos como es el nacimiento, muerte y ascensión al cielo de la virgen María; tema, éste, que ha perdurado en el Levante español, especialmente en la llamada "festa", fiesta de Elche.

Otros ejemplos de la nueva clase de representaciones han sido detallados ya en el último capítulo de la primera parte de este libro. Hemos visto que el llamado *Auto de la Sibīla Casandra* es uno de los más antiguos. La idea de elevación, la dirección del espíritu hacia lo alto, que es un tema de simbolización católica (puede decirse que únicamente suyo, porque la idea de un Olimpo griego ni la de un Edén musulmán, ni el más allá de las religiones orientales presupone necesariamente un lugar en el "cielo", confundiendo la idea de firmamento planetario con la de un "paraíso" teológico, al paso que la idea de un "infierno" supone etimológicamente, una región "inferior", como el Hades helénico, pues que esta región es el interior de la Tierra donde fecundan las semillas, cuya resurrección se verifica en la superficie vegetal, no más arriba), tiene formas populares en la "Palometa" que descendía del cimborrio catedralicio en las fiestas de Pentecostés, en las provincias de Levante, por los siglos XIV y XV, así como en la "mangrana" o granada que al bajar de la cúpula en el interior del templo se abría a

medio camino, derramando dádivas y mostrando en su interior la imagen de la Virgen, según quedó descrito. En las *Relaciones* de Alenda se ven aparecer estas fiestas, así como las de *moros y cristianos*, para las que se construyen castillos de madera en las plazas, en el año 1533. En forma de simples danzas de tablado, muy rigurosas en sus pasos, y con una transformación de su simbolismo en "conquistadores" e "indígenas", se siguen celebrando en varios lugares de México; los "moros" sustituídos por los "indios" con el consiguiente simbolismo en sus atavíos; los "cristianos", por los "conquistadores", naturalmente, que a más de casco, loriga y adarga, llevan un pequeño crucifijo en una mano y un gran cáliz con la Hostia bordado en el capotillo.[46]

Veamos sucintamente lo que se refiere a los carros y desfile de monstruos, etc., en las fiestas del Corpus. Lo más importante que destacar en este aspecto es su utilización con fines distintos de los religiosos, pues que se los ve aparecer en las fiestas que se hacen para la entrada de soberanos o magnates y acontecimientos reales o de varia índole para celebrar los cuales se convoca al pueblo. Unos y otros, carros y procesiones grotescas, tienen su origen en lo que anteriormente se ha apuntado: en las fiestas carnavalescas y en las romanas *libertati Decembri*. La imaginación popular, se ve, tiene pocos recursos y prefiere repetirlos cambiando más o menos su intención y su aspecto exterior a crear motivos nuevos (porque éstos no hallarían arraigo, ni convicción, en la conciencia popular, que es esencialmente tradicional, reminiscente y se construye por superposiciones, no evolutivamente, como es lo propio del conocimiento "cultural", inductivo).

En la iglesia, la procesión grotesca es como una supervivencia de los cortejos de Dionysos. Naturalmente, la procesión, más o menos tumultuosa, sería uno de los elementos de las fiestas carnavalescas. Hemos visto la significación pagana de las fiestas en honor de San Juan. Así dice Mario D'Ancona en sus *Orígenes del drama italiano* que las *Sacre Rappresentazioni* fueron el resultado de unir las *Divozioni* o formas representables de la lauda en la Umbría con los desfiles populares de la fiesta de San Juan, en Florencia. La procesión dentro del claustro o en las calles tenía dos aspectos: las insignias y los cánticos. Procesiones cívicas con insignias eran ya viejas en Italia y las fraternidades de "laudesi" en Perugia desfilaban mientras cantaban exhibiendo sus estandartes con imágenes o sin ellas. Su nombre de *Gonfaloni* o *Stendardi* coexiste en los desfiles de las kalendas de Mayo. Los versos de Poliziano: *Ben venga il Maggio | E il gonfalon selvaggio*, el portaestandarte que auncia la libertad sin trabas en esas fiestas, son conocidos. En las procesiones litúrgicas se cantan himnos, salmos y letanías, a veces alternando, o conjuntamente, los clérigos y los fieles; su uso parece haber sido uno de los primeros adoptados por los cristianos, en contacto todavía

con las costumbres paganas. Tal paganismo resucita con toda su fuerza en las parodias procesionales de la "fête des fous". Si la procesión eclesiástica es austera y desfila a paso lento, la de los locos, como la de los coribantes dionisíacos, está agitada por toda clase de danzas cuya exaltación degenera en la lubricidad. En la fiesta que se hacía en Rheims equivalente al "episcopello" italiano y al "obispillo" español, su complemento consistía en una procesión o "cavalcade" por la ciudad. Suprimida, sin duda, por algún tiempo, se volvió a conceder autorización eclesiástica en 1479, pero con la condición de que no se verificase la cabalgata, que, por lo visto, era más dañosa que la fiesta misma. Otra prohibición análoga y por el mismo tiempo está mencionada por el jesuíta P. Perry, en la iglesia de Chalons sur Marne. Terminada la hora de "complies" en el día de Pentecostés, el deán, los canónigos y los feligreses *(les habitués)* salían de la iglesia en procesión, dirigiéndose al campillo, cogidos por la sobrepelliz y cantando morigeradamente; acaso bailando, pues que el pueblo llamaba a esa procesión "la danza de los canónigos",[47] la cual, en su forma, no parece ser sino una especie de "carola". Los vicarios de la iglesia de Dijon salían a la calle con linternas y corrían por ellas tocando pífanos, tambores y otros instrumentos. Entrado el siglo XVIII, los canónigos de Lisieux hacían todavía una *cavalcade ecclésiastique* en honor de San Ursino, "semejante, dice la *lettre* publicada en el *Mercure de France,* en julio de 1725, a la que se hace en Autun el 31 de agosto y que, en imitación de estos Paraninfos eclesiásticos, hacían los seglares en los suyos en un gusto muy diferente". Por la misma época era tradicional en la catedral de Evreux la *Procession noire,* en la cual los mozos de coro, precedidos de los infantes y de los bedeles, salían en formación, con sus sotanas y bonetes, a cortar ramas (que les daban de buen grado las gentes de la ciudad) para adornar las imágenes el día primero de mayo. Un campaneo desenfrenado anunciaba el comienzo de estas fiestas, que duraban cuatro días, y en ellas la gente menor era la dueña del templo. Arrojaban salvado a los ojos de los feligreses, les hacían pasar debajo de arcos de escobas y bailaban, la cara cubierta con caretas o tiznada. Los canónigos, entre tanto, jugaban a los bolos en el claustro, hacían representaciones, danzas y conciertos, *Ludunt ad quillas super voltas Ecclesiae, faciunt podia, choreas et choros,* como en las fiestas de Navidad, *et reliquia sicut in Natalibus.* La procesión de los ramos existía ya en el siglo XIII, y un canónigo apellidado Botella (Bouteille) dejó mandas para que se comenzase la fiesta el 28 de abril acompañándolas de varias botellas de vino para los chantres. Esta fiesta se denominaba, por ese motivo, *le bois de la Bouteille.* Tan numerosa era la procesión que el Obispo tuvo que ingeniárselas para que no quedase pelado el bosque a donde se dirigía en busca de ramas. En los franciscanos de Antibes, la procesión de *frères Laics, les frères Coupe-Chou, les Marmi-*

tons, los que trabajaban en las cocinas, en el jardín, etc., era netamente una mascarada, y en 1530 se veían todavía cosas análogas en Inglaterra, en la catedral de York.[48] Era, en efecto, el tiempo en que mayor despliegue o fastuosidad habían adquirido las procesiones laicas, que en Italia se celebraban principalmente en los Carnavales florentinos y en España con motivo de festividades oficiales. Todos estos aspectos de la jocosidad profana o semiprofana aparecen detallados en el canon XIC del Concilio de Aranda (1473) ya mencionado, con sus sermones grotescos *(derisorii sermones)*, máscaras *(larvae)*, monstruos *(monstra)*, etc. Nuestras fiestas del Corpus no admitieron, al parecer, sino el desfile de dragones y tarascas, en alusión a las bestias infernales; gigantones y enanos, quizá en símbolo de conversión a la Fe de descomunales gentes extranjeras, así como moros y el diablo, representado en Cataluña por una figura grotesca denominada el "mascaró", denominación que el diablo tiene ya en el *Libro de Apolonio*, "mostrógelo al diablo, vn bestion mascoriento".[49] Gigantes y monstruos figuraban asimismo en las fiestas italianas de San Juan, según informa Vasari en su *Vita de Il Cecca.*[50]

Hechura característica de las procesiones del Corpus fueron los carros (imitando a veces castillos y fortalezas, por lo que eran llamados en Valencia, como en algunos puntos de Italia, "rocas").* Estos carros, fastuosamente adornados durante el Renacimiento, aparecen con diversos motivos, fáciles de comprender, bien en el viejo teatro romano (el carro de Tespis"),[51] en el teatro histriónico y en el de España e Inglaterra en el Renacimiento, cuando ese carro era morada de los cómicos, escenario y medio natural para el transporte de todos ellos de villa en villa. Ya mencionamos la existencia de carros como "mansiones" transportables en el teatro religioso-profano en la mejor época de los Misterios. En una de las "rocas" se representaba en el Corpus, en Valencia, el *Entremés de Paradis terrenal*, en 1435, y escenas de semejante índole, como la llegada de los Reyes Magos, la persecución de Herodes y la fuga a Egipto. La costumbre continuó hasta entrado el siglo siguiente, pero el nombre de "rocas" parece persistir todavía en esta región española. Las "rocas" ambulantes se detenían ante las casas principales, como los "pageants" ingleses.[52]

La historia de *Tutti i Trionfi, Carri, Mascherate o Canti Carnascialeschi* fué hecha en 1559 por el historiador florentino Antonfrancesco Grazzini, llamado "il Lasca" y, recientemente, Federico Ghisi ha estudiado el aspecto musical de los cantos carnavalescos en los siglos xv y xvi. Aunque el esplendor de unos y otros date de la época de los Médicis, éstos no

* *Roques* se llaman los *castillos* del juego de ajedrez en el libro de Alfonso el Sabio (SOLALINDE: *Antología de Alfonso* X, p. 174). Así también en Francia, *roc* o *tour*, en el mismo juego.

hicieron sino amplificar los "edifici" o construcciones, como las plataformas del teatro medieval francés y los "cadafalchs" o pabellones españoles, que se utilizaban en las fiestas florentinas de San Juan.[53] Como en el caso de los franceses y las "rocas" transportables valencianas, esos "edificios" fueron hechos más tarde sobre carros adornados, que se denominaron "trionfi", a semejanza de los arcos triunfales con que se engalanaban las ciudades para la entrada de algún gran personaje y de cuya construcción y ornamentación hay plétora de detalles en la obra mencionada de don Genaro Alenda por lo que se refiere a España, pero que, por su "clasicismo" en los motivos decorativos (columnas, pirámides) parecen derivados del estilo barroco incipiente. Festejos de esta clase en Italia aparecen reseñados, por la misma época que los españoles, o sea en el siglo XV, por John Addington Symonds en su vasta obra sobre *The Renaissance*. Arcos triunfales y carros se engalanaban fastuosamente, así como calles y plazas, con objetos que prestaban los señores, tales las colgaduras, reposteros, armas, mantas de pared y tapices que el Duque de Alba concedía para adornar la capilla mayor de la catedral salmantina, mientras que los particulares adornaban sus balcones con cuanto tenían a mano, se enarenaban las calles y se cubrían de espadañas para el paso de la procesión, que se componía [54] "de verdaderos cuadros plásticos ejecutados por hombres, en la mayor parte de humilde condición, que, convenientemente caracterizados y vestidos, representaban diversas escenas bíblicas o momentos culminantes de la vida de mártires y santos (San Sebastián, los Apóstoles, Santos Padres, el rey David tocando el arpa, etc.) y, finalmente, de muy bizarras cuadrillas caprichosamente ataviadas, encargadas de bailar en sitios fijos y determinados las danzas, ejecutar los juegos e invenciones y representar los autos que constituían el mayor atractivo de las fiestas". Las representaciones se hacían asimismo en carros, a fin de que pudieran presenciarlas todas las gentes de la ciudad; pero como se comprende que se perdería el hilo de una acción algo complicada, ésta se simplificaba en episodios o cuadros plásticos, cada uno de los cuales representaba un determinado pasaje en la historia del Santo o de la Pasión. La fastuosidad que los italianos pusieron en el adorno de los carros llegaba a un extremo que hoy nos parece incomprensible, pues estaban pintados por los grandes artistas de la época, con un primor que parece que debería pasar inadvertido; pero también es cierto que los "libretti" de las representaciones estaban escritos por los mejores poetas del momento, y Lorenzo de Médicis, que dió un esplendor maravilloso a fiestas como las *Maggiolate* o *Calèndimaggio*, fué el autor del libro para la primera mascarada de esta época, que era de vendedores ambulantes, *gli uomini che vendevano bericuocoli e confortini*, con música de Arrigo Tedesco, es decir, de Heinrich

Isaac.[55] Estamos a las puertas del espectáculo favorito del Renacimiento, la "mascarada", tan del gusto de la época barroca, que lo formaliza en formas de más amplia dimensión e importancia.

Algunos carros fueron famosos, como el de la Muerte, *il carro della Morte,* y algún *trionfo,* como el titulado *il Broncone,* con que se recibió a León X, lleno de estatuas mitológicas y otras deidades. Lorenzo, Pulci y otros de su talla escribieron asimismo los argumentos para las representaciones, como la de *San Giovanni e Paolo* (1489)[56] del primero y la *Santa Teodora* del segundo. Si el argumento es mitológico, tan al gusto renacentista, hallaremos el *Orfeo (La Favola di Orfeo)* del joven Poliziano (1471 o 72), que en ese año cumplía diecisiete, y que en su primera forma se ajustaba a la de las *sacre rappresentazioni,* mientras que en la segunda redacción (después de 1474), titulada *Orphei, tragoedia* (preámbulo, cuatro actos y epílogo o bacanal), el teatro del Renacimiento habrá dado un gran paso.[57]

Encontramos por la misma época en España las mascaradas y los carros en sus dos formas, procesional y representativa o escénica. Las mascaradas son a pie y a caballo (cabalgatas), diurnas y nocturnas. En éstas, los enmascarados corren las calles y danzan mientras llevan hachas encendidas en las manos, lo cual fué origen de las que, llevadas después al salón, fueron tituladas "danzas del hacha". Pero otras mascaradas tienen un argumento más o menos rudimentario, como ocurrió con los Momos, que fueron simples danzas enmascaradas o pequeñas piezas alegóricas. Los primeros carros y palios (baldaquínos que cubren a las personas más señaladas y que asumen un papel decorativo importante en las festividades)[58] se encuentran descritos en las *Relaciones* de Alenda con motivo de la entrada de Alfonso V de Aragón en Nápoles, en febrero de 1443. Todavía tardan en venir a España algún tiempo. Lo tradicional son las fiestas de cañas, torneos con sus "motes" y bohordos, juegos como el del estafermo y la sortija y las coplas que ya vimos aparecer en los Momos de Gómez Manrique y semejantes. En los grandes salones, danzas hasta de setenta personas y, como atractivo poco común (creemos), el achicharramiento de trece herejes con que Carlos V y su esposa son obsequiados en Valencia el 14 de mayo de 1528. El rey emperador es recibido en Bolonia (1530) con cabalgatas que no tardarán en figurar en las fiestas de mayor importancia en España, si no habían figurado antes. Carros representando el martirio de Santa Engracia, la Ascensión del Señor y el Juicio Final, constan entre los festejos que organiza la ciudad de Zaragoza para recibir entre arcos triunfales y bajo palio a la Emperatriz Isabel el 5 de mayo de 1533. El emperador desembarca en Barcelona el 22 de abril y varias ciudades festejan el acontecimiento. Entre las alegrías que

se organizan en la imperial Toledo aparece ya todo el repertorio: palios (o *polia),* carros triunfales con música de "menestriles altos y baxos de chirimias e sacabuches e dulçaynas y trompetas y atabales y otros mynistriles que nunca tal se bio y salieron en la proçesion todos los ofiçios que ay en la çibdad cada uno con su ynbençion la mejor que pudo sacar porque mando la çibdad que el ofiçio que saliese mas galan y mejor ynbençion y mas nueba le diesen una pieça de seda y entre ellos salieron los fruteros con un carro triunfal cubierto de brocado y telas de oro e plata y encima una silla muy rrica y en ella asentado el emperador e abaxo la emperatriz acompañada de todos los grandes prelados todos muy rricamente atabiados que parescia que sojuzgaba todo el mundo y encima del carro yba una dança de los mas lucidos gentiles honbres". Siguen los toritos, y al día siguiente "salieron los del ofiçio del obrage de la seda que fueron mas de seteçientas personas muy rricamente atabiados todos de seda de color y dellos disfraçados con maxcaras todos con hachas de çera en las manos con mucha música e andubieron por toda la çibdad regozijándola con mucha música hasta mucha parte de la noche". En la plaza de Zocodover se celebran justas de moros y cristianos y, por fin, las fiestas se terminan con toros de fuego, "seis toros en cada uno dellos seis hachas ençendidas", "ynbención" que produjo extraordinario regocijo "a tanta gente que no cabían por las calles".

En 1540 va Carlos V a París a visitar a Francisco I. La mascarada, que había entrado en Francia en la época de Carlos VI (en 1393),* tiene ya caracteres propios. El recibimiento que se hace al monarca austríaco-español es de los que dejan memoria. A la altura de Fontainebleau, poetas como Claude Chappuys le endilgan sus versos, y Clement Marot un epigrama musicado. El rey emperador es albergado en "el lubre", y allí "acauada la cena, ouo en la mesma sala muchas danças de maxcaras de damas las mas principales del reyno". La plebeya mascarada de locos y ebrios se entroniza en los palacios donde ya había entrado hacía dos siglos con los "momos". Naturalmente va a ser disciplinada, reglamentada, "compuesta". Es el *Ballet de cour.*

En formas plásticas donde el influjo popular es tan sensible, la música intervenía activamente. Aquél influyó de una manera poderosa en la evolución de ésta; es decir, en su acercamiento a nuestro concepto del arte, modelando nuestra sensibilidad. Mas no solamente la música empleada en el teatro religioso-profano y en los actos netamente profanos acusaba

* *Vid.* cap. IV.

esa presión del espíritu popular, sino toda la música coetánea. Detallar cómo y en virtud de qué proceso técnico se fué verificando este movimiento es asunto por demás complejo que implicaría el conocimiento detallado de la técnica y de la teoría de la música medieval, lo que hace imposible ese detalle dado el carácter de este libro. Pero, a lo menos una mención somera es indispensable.

El movimiento evolutivo que separa la música litúrgica del arte musical profano, a partir de los primeros dramas litúrgicos y prácticas eclesiásticas de donde nació, como fueron los tropos, secuencias y "farcituras", es aproximadamente contemporáneo de los primeros esfuerzos de la Música por organizarse polifónicamente. El arte de la Polifonía sigue rumbos propios en los que el espíritu popular, aunque no enteramente ausente, tiene poco que hacer, dada la importancia que desde ese instante asume la técnica de la composición. Donde se acusa con más claridad ese espíritu es en aquellas zonas musicales que siguieron practicando la Monodía, la cual fué tomando caracteres especiales cada vez más alejados de la gramática gregoriana y más próximos a nuestro concepto melódico. Este modelado de la melodía se basa en dos principios fundamentales: la afirmación de una tonalidad predominante y la estructuración rítmica. Tal proceso se verifica en dichas zonas monódicas a consecuencia de dos hechos que corresponden a aquellos principios: la selección de determinados modos eclesiásticos que se acercan al sentido de nuestra tonalidad llamada *mayor* y el influjo rítmico de la danza sobre la melodía.

Frente a la Polifonía naciente, la Monodía sigue practicándose aún: 1º, en las formas posteriores del canto llano, como las secuencias, tropos, farcituras y prosas, de las cuales las más elocuentes en el sentido que nos ocupa son las Prosas de Adam de Saint Victor (m. en 1192).[59] 2º, en la música de los dramas litúrgicos. 3º, en las canciones, lais, etc., de los trovadores, troveros y minnesaenger, o sea de la música con que se cantaba la poesía caballeresca de inspiración profana. 4º, en las canciones en lengua vulgar cuya procedencia original fué la inspiración religiosa, como las Cantigas en España y las Laudas en Italia; y 5º, en la música de danza, cantada y tocada en instrumentos, como las baladas y rondeles.

Este proceso de transformación de la monodía en melodía es muy largo. La melodía, en su acepción moderna de una línea melódica concebida armónicamente, no alcanza su completa formación hasta avanzado el siglo XVIII. Pero hay una época intermedia en la que aquellas monodías comienzan a estar apoyadas en armonías más o menos sencillas, como resultado de aplicarles un acompañamiento instrumental derivado de las prácticas polifónicas. Esta época de la "monodía acompañada" madura hacia el siglo XVI. La primera parte, pues, del movimiento transformador de la

monodía profana cantollanística duró cinco siglos largos: desde antes del siglo XI al siglo XVI ya entrado.

Veamos sucintamente los caracteres generales de tan larga elaboración. Recordemos que el sistema modal de la Iglesia (modificación del griego) se componía de cuatro modos auténticos (dórico, frigio, lidio y mixolidio) que estaban formados por las notas "diatónicas" (esto es, las que daba la cítara sin ninguna alteración) de las escalas que comenzaban y terminaban por *re, mi, fa* y *sol.* Otros cuatro modos "plagales" se formaban con las escalas que comenzando por la cuarta inferior guardaban las mismas finales que los auténticos. Pero una nota *central* muy importante en las escalas era la "recitante" o "dominante", que es distinta, por lo tanto, en el modo auténtico y su plagal. Estos se denominaban hipodórico, hipofrigio, hipolidio e hipomixolidio. Así obtenemos un conjunto de ocho tonos donde se alterna cada auténtico con su plagal correspondiente: 1º, *re.* 2º, *la.* 3º, *mi.* 4º, *si.* 5º, *fa.* 6º, *do.* 7º, *sol.* 8º, *re.* Este nuevo *re* hipomixolidio se diferenciaba del *re* dórico en que la nota final de aquél corresponde a su auténtico respectivo, que es el modo de *sol,* mientras que su dominante es *do* en lugar de *la,* como en el dórico.

Sólo una de estas escalas corresponde en su sucesión diatónica a nuestra tonalidad llamada *mayor:* el sexto tono o hipolidio; pero sus notas modales (final *fa,* dominante *la)* no coinciden con la tónica y dominante de nuestro sistema, basado en la relación de los acordes consonantes *(do-sol).* La coincidencia de las notas tonales de nuestro sistema con las notas modales del antiguo ocurre en los modos auténticos (salvo el frigio: tónica *mi,* dominante *do*), pero es muy importante y característico de nuestras costumbres auditivas que la nota final vaya precedida de la séptima a distancia de semitono. Esto no ocurre en los modos eclesiásticos más que en el sexto tono o hipolidio (final *do,* precedido de *si),* según se acaba de decir, y en el quinto tono o lidio (final *fa,* precedida de *mi).* El lidio, como todos los "authentes", tiene la dominante a distancia de quinta de la tónica, igual que en el sistema armónico; pero, en cambio, la escala del lidio se diferencia de la armonía "mayor" en la sucesión interior *si* natural (B dur)-*do.* Esta sucesión, como su nombre indica, sonaba duramente con relación a otras de la escala. Mas si se la suaviza, se la "molifica", bajando medio tono el *si* y haciéndole B moll, nos encontraremos con una escala diferente de todas las anteriores porque se parece en la sucesión de su intervalos al hipolidio, aunque tiene las notas modales del lidio. Este nuevo modo, que procede del juego de bemolizar o no la nota *si,* va a acarrear cosas muy importantes en la monodía posterior, como es la de las formas monódicas que acabamos de mencionar. Por lo pronto, el sistema modal eclesiástico se ensanchará añadiéndole cuatro tonos más: el eolio (tónica *la,* dominante *mi)* y su plagal hipoeolio, más el jónico

(tónica *do,* dominante *sol)* y su plagal hipojónico. El tal modo nuevo, cuya *autenticidad* no es cuestión de un día, es justamente aquél que encontramos al bemolizar el *si* en el lidio y, como se ve, es exactamente el que concuerda tanto en su sucesión escalística, como en el sitio de sus notas tónica y dominante, como la final por semitono, con nuestra escala "mayor". El modo jónico, el último llegado a la práctica de la Música, se irá identificando de tal manera con la evolución del sentido armónico que, cuando éste se haya definido completamente, ambas cosas: sentido armónico y escala mayor, parecerán fenómenos parejos e indisolubles (así algún teórico ingenuo, como Cerone, en el siglo XVII, cree que el tono *Do mayor* fué creado por Dios en el Paraíso Terrenal, es decir, que es tan natural y tan antiguo como la Naturaleza misma, creada en los famosos seís días).

Ambas cosas, sentido armónico y escala mayor, constituyen la base de nuestra idea de la Tonalidad. Puede, pues, decirse con una exageración, sin embargo cierta, que la evolución de la Música en la historia secular de Europa consiste en descubrir el "tono de *Do Mayor*". En descubrirlo y hacerlo omnipotente tirano de toda la música posterior, llamada "moderna" (hasta que otro sentido de lo "moderno" venga a deshacer lo andado). Dicho de otra manera y apurando la ironía: la formación de la entidad política y cultural llamada "Europa" es solidaria de la formación de la tonalidad armónica de *Do Mayor;* ambas son parejas y han tardado el mismo número de años. De siglos. Pero pasará mucho tiempo todavía antes de que las fuerzas armónicas de la escala se supediten jerárquicamente al "totalitarismo" de la tónica.

Los autores de secuencias, como Notker, el monje de Saint Gall, a quien se atribuyó la que se canta sobre las palabras *Media vita in morte summus,* acudían al repertorio popular de "timbres" para construir sus melodías secuenciales. No siempre estos "timbres" populares se amoldaban a las dominantes o recitantes y a las tónicas o finales de la teoría eclesiástica, con lo cual parece que aquellos "melodos" alteraban convenientemente esas melodías, especialmente en sus fórmulas cadenciales. Hasta el siglo XI la Iglesia romana, triunfante sobre sus hermanas, no se decide a legalizar el empleo de himnos, más o menos procedentes de la inspiración popular, que estaban utilizándose "extraoficialmente" desde hacía cuatro o cinco siglos en el rito ambrosiano o milanés y en el español o visigótico o mozárabe. Esa inspiración popular, precisa añadir, no es sino el resultado de acoplar a ciertas predisposiciones intuitivas de la gente no letrada las enseñanzas que los escolares (desde los monasterios) transmitían a algunas, relativamente selectas, entre aquéllas. Estas lo hacían a otras sucesivamente, hasta que lo propiamente eclesiástico sufre una deformación especial en la cual entra en parte predominante una aportación creativa de la colectividad. En la alta Edad Media no había otra fuente de enseñanza sino la eclesiástica. El primer fondo

en esta inspiración popular es, pues, el de la gramática gregoriana, al que habrá que añadir, como levadura que hace fermentar la masa, los residuos transmitidos tradicionalmente desde la antigüedad pagana y conservados en la conciencia del pueblo. Más tarde, cuando la colectividad civil cree sus propios centros de enseñanza, el proceso de la creación popular o colectiva cambiará de aspecto. Por lo que se refiere a la época anterior al siglo XI, nuestros conocimientos sobre la aportación popular en las formas monódicas antes mencionadas son puramente inductivos. Las primeras canciones de un carácter lírico-épico datan de la época inmediatamente posterior a la llamada reforma gregoriana, por los siglos V y VI, y los especialistas piensan que eran a modo de cantinelas entonadas por el pueblo en general, mientras que en el género que sigue, las canciones de gesta debieron cantarse hacia el siglo IX, no ya por el pueblo reunido, sino por juglares. Lo germánico y lo romano se mezclaban en ellas (Gaston Paris) en un momento en que bajo el influjo cristiano se formaba un tipo de civilización francesa.[60] Parece demostrada la existencia de unas *carmina gentilia* en tiempos de Luis el Piadoso, que serían herencia de los clásicos paganos, mientras que las *vulgaria carmina* sobre los personajes carolingios habrían de ser cantinelas, rondas y *complaintes* en una forma tudesca en los países más al oeste y en forma romanizada en las Galias, a las que habría hecho alusión el *scriptor* Ermolus Niger en su verso: *Plus populo resonant quam canat arte melos.* Era la época en que desde San Leandro y San Isidoro a San Alvaro, San Eulogio, que había estado en Francia; Romano, prior de San Millán; Salvo y otros "melodos" componían himnos con fines litúrgicos en las iglesias españolas. Es natural que cantares como el de Mio Cid, en el siglo XI, el de los Infantes de Salas y los primeros romances, se cantasen al estilo de los tipos franceses; pero no existe en España ningún documento musical sobre ellos. En Francia existen algunos fragmentos de una Oda de Horacio y versos de Boecio, con texto latino y una especie de notación alfabética que demuestra a lo menos que la tradición clásica no se había perdido completamente, según se indicó.[61] Música profana, pero en lengua latina, existe en códices españoles de los siglos IX y X, consistente en plantos a personajes visigóticos que, puede suponerse, serían asaz semejantes a los anteriormente mencionados. Entre esas canciones de endechas, de tan ilustre abolengo, se desliza una asaz curiosa, un *Disticon Filomelaicum* que describe el cantar del ruiseñor, pero todas esas canciones nos llegan con signos todavía no interpretados con suficiente justeza.[62] En códices del siglo X al XII y posteriores, procedentes de monasterios catalanes, comienzan a aparecer y van tomando forma los tropos a los trozos que componen el Ordinario de la Misa y otros semilitúrgicos como el *Canto de la Sibila,* por el tiempo en que comienzan las prosas y secuencias que llevan al teatro litúrgico, ya practicado en Ripoll

en el siglo x. En una de las piezas más tempranas que aparecen en Francia en el monasterio de Limoges (el *Jeu des Vierges Folles et des Vierges Sages)* comienza a mezclarse el latín con la lengua vulgar, para lo cual el mejor vehículo fueron las *epístolas farcidas* que precedieron a estas piececitas ya mencionadas; una de ellas, en dialecto provenzal, se dedicaba a cantar el martirio de San Esteban en su fiesta, día que, como se ha visto, honraban especialmente las cofradías de los *fous.* En estas piezas la disposición silábica se separa ya de la norma litúrgica y se aproxima a la que iban a utilizar después los trovadores.[63] En manuscritos españoles de esta índole de los siglos xi y xii comienza a observarse una inclinación hacia la tonalidad de *fa* en uno; el empleo del bemol, en otro, acerca su modalidad dórica al *re menor,* y las finales se aproximan por segunda inferior. La simetría de estas cadencias, la regularidad de las fórmas y su semejanza no son ya las del arte gregoriano,[64] y, dice A. Machabey, "confirman que la intervención del canto colectivo popular ha impreso a la fórmula melódica un dibujo claro, una simetría rigurosa que hace pensar en la música de danza o, más exactamente, en las danzas cantadas: doscientos años más tarde, una "cantilena de chorea" sobre palabras latinas está construída sobre los mismos principios generales".[65] El empleo de instrumentos como la viela, la rota o la chifonía intervenían en la plasmación de la monodía profana, y ya hemos visto que en la época de Alfonso el Sabio, en España, el repertorio de instrumentos, en parte europeos, en parte árabes, alcanzaba una cantidad y variedad grandes. Concilios contemporáneos y anteriores [66] prohiben la danza en los templos; pero los juglares entraban en ellos con sus instrumentos, lo cual, y sobre todo el empleo del órgano, por rudimentario que fuese, contribuyó a formar un tipo de melodía divergente del canto llano tradicional. Un punto muy importante a este respecto es el que se refiere a la entonación de algunos sonidos fluctuantes entre las notas modales; entonación imprecisa (como en la monodía de los países de Oriente),[67] que se resolvía "temblando" las notas, como en el neuma llamado *quilisma,* y que es lo que significa la mención de "temblantes semitones" en el *Libro de Apolonio* (estrofa 189, *b*)* juntamente con las "doblas" y "debayladas" que indican esa regularidad en la formación melódica aludida y el "devallare" o melisma descendente en las cadencias, en "dulçes sones" cuya tonalidad en las músicas de "duenyas", con aquella tan notable tocadora de "vihuela, vihuella, vihuela o viola" *(vièle),* buscaba de preferencia el *fa mayor* y el *re menor,* su relativo. Para que éste tuviese la cadencia semitonal, temblando el intervalo del *do* al *re,* así como para regularizar el empleo de alteraciones por semitono en este y otros casos, sin que la alteración figurase en el códice

* "Plorant semiton" en el *Libro de Alexandre* (2118 *b*).

manuscrito (por pudoroso resquemor del clérigo respetuoso con la teoría, pero realista en la ejecución musical) la Edad Media inventó el compromiso conocido como *Música ficta,* que consistía en cantar lo que no estaba escrito, alterando el texto legal, según las prácticas populares y licenciosas. El tema de la *Música ficta* es sumamente interesante; sobre él se han tejido grandes fantasías cuando convenía aplicarlo arbitrariamente para transcribir músicas medievales al gusto del transcriptor, pero su práctica estaba por demás sistematizada y basta con remitirnos al Apéndice del volumen de introducción a la *Oxford History of Music,* donde se detallan estas reglas según las explica Jean de Garlande (1190-1240).

Las Prosas de Adam de Saint-Victor son de esta época[68]; él, como Notker, utiliza los *timbres* populares. Los nombres de los autores de los *timbres* notkerianos son conocidos (Frigdola, Romana), pero esta mención no hace al caso por lo que a su sentido popular se refiere: mencionar aquí al autor es puramente accidental y tanto Romana como Frigdola o los demás autores de *timbres* no proceden en un sentido personal, sino social, colectivo. El hecho del anonimato en la creación artística de esta época no desaparece porque se conozca, incidentalmente, el nombre del "agente", del "manoeuvre". La creación sigue siendo tan anónima y tan colectiva como si el apellido de tan simpáticos "hacedores" (más que "autores") permaneciese en la oscuridad. Adam de Saint-Victor tomó algunos de estos timbres o los inventó a su vez: el caso es igual por lo que a la "originalidad" se refiere; pero tiene un aspecto importante, a saber, que Adam no sigue la propensión tonal de aquéllos, antes indicada, como tampoco la escolástica preconizada por Guido de Arezzo, que se inclinaba por los modos 5º y 6º *(fa* y *do)* los cuales rechaza Adam tanto como los 3º y 4º *(mi* y *si,* que conservamos en algunos ejemplos de música andaluza, así la cadencia *la-sol-fa-mi),* prefiriendo los 1º y 2º *(re* y *la)* y los 7º y 8º *(sol* y *re).* En esta preferencia hay sin embargo una razón que parece dictada por el mismo principio que en los otros llevaba hacia los tonos de *fa mayor* y *re menor;* es, a saber: la tercera menor en el primer modo y la tercera mayor en el séptimo. La propensión a acusar estos dos géneros de terceras, que es capital en nuestro sistema melódico-armónico, queda patente asimismo en Saint-Victor.

El *ambitus* de las melodías de Adam es de una extensión popular desconocida al canto gregoriano, pero sus cadencias carecen de sensible. Parece como si este original melodista estuviese a mitad del camino entre la tradición monástica y la práctica popular, lo cual se observa en algunas canciones trovadorescas, como los *lais* del siglo XIII. Se recordará que en el arte de los trovadores ambas influencias se mezclan.[69] Por una parte había las enseñanzas clericales y, frente a a ellas, sólo lo transmitido por tradición oral. Ahora bien, esta mezcla era lo propio de los juglares, entre cuyas he-

churas más significativas estaba el empleo del tritono (como en los griegos y en el mismo Adam de San Victor) que era el *diabolus in música* de los eclesiásticos; la cadencia por semitono, las gamas vocalizadas en toda su extensión (sin las "precauciones" cantollanistas de los tetracordios) y las sucesiones en terceras, o como si dijéramos, de acordes arpegiados. La inclinación hacia el mayor es muy aparente en los trovadores y la famosa *estampida* de Rambaut de Vaqueiras está en *fa* o en quinto modo según el empleo del *B moll*. Ahora bien, esta danza cantada procede melódicamente de la viela; es una melodía instrumental cuyas cadencias melódicas, con las que la estampida termina, van a parar seis veces a una final *do*. Este empleo de la gama de *do* mayor era tradicional entre los juglares violeros y a los sones de este tono debieron de escucharse las deliciosas coblas y debayladas de Tarsiana, así como las canciones y danzas que ejecutaban en plazas y salones. En trovadores como el castellano de Coucy, Quesnes de Bethune, Gace Brûlé, Gauthier d'Argies, en canciones de cruzada como las de Huon d'Oisy, en minnesaenger como Spervogel "el viejo" y Walter de la Vogelweide se encuentra aplicado ya conscientemente el tono de *do mayor* o jónico desde el siglo XII, lo cual implica la influencia juglaresca, puesto que las enseñanzas monásticas no admitían la final *do*, ya que este modo, el sexto, era el plagal del quinto y su final era, por lo tanto, *fa*. El establecimiento de cofradías de menestrales con sus escuelas desde el siglo XIV (quizá antes) confirmó la tendencia que iba a llegar a la universalidad.

La propensión hacia el mayor existe tanto en la música de los dramas litúrgicos del siglo XII como en las canciones en lengua profana de inspiración religiosa. En aquéllos, los tonos preferidos son los de *re, fa* y *sol*. Unicamente *fa* tiene cadencia semitonada, pero es probable que a los otros se les aplicase el procedimiento ficticio, aunque los transcriptores de esa música, como Coussemaker, no se hayan decidido a hacerlo así, pensando sin duda que las reglas de Jean de Garlande no estarían admitidas plenamente. En las melodías piadosas en lengua vulgar, procedentes de autores eclesiásticos, no aparece el tono de *do*, lo cual se comprende por las razones apuntadas, pero sí el quinto o lidio con *si bemol*, lo cual es lo mismo desde el punto de vista modal (este *fa* con *si bemol* no es sino el hipolidio transpuesto). Al mismo tiempo hace su aparición el tono de *la menor*, que, al transponerse sobre el anteriormente usado de *re*, le obliga a adoptar el *B moll*. Sucesiones en terceras, anchura del ámbito melódico, melismas en escalas y cuadratura en las fórmulas confirman la colaboración popular.[70] A este género pertenecen nuestras *Cantigas*, como las compuestas y mandadas recoger por Alfonso el Sabio. En ellas es muy significativa la presencia del estribillo, de tan neta estirpe popular. La tonalidad de las *Cantigas* parece más conservadora que la de sus coetáneos trovadores, pues que según Pierre

Aubry *(Iter Hispanicum)* están, en su mayoría, en los tonos 1º, 2º y 7º *(re, la* y *sol)* este último con *B moll* frecuente. Esta música, tan importante en nuestra historia, está actualmente en estudio y es preciso esperar conclusiones definitivas. La tonalidad de las *Cantigas* hace pensar en una influencia monástica, pues que cuando las canciones de inspiración piadosa proceden de autores laicos, como las contenidas en el manuscrito francés *Le Bestiaire d'Amour*[71] están, a más de los "viejos" tonos 1º, 5º y 7º en los "nuevos" de *la menor* con final *la* y en *do mayor* con indicación clara de la sensible o séptima mayor *B dur* o *B carré (si* becuadro), mientras que cuando se emplea el lidio es con *B moll.*

Por lo que se refiere a las danzas cantadas y tocadas en instrumentos apenas haremos sino alguna observación sobre su tonalidad, pues que quedó explicado oportunamente lo que se refiere a sus demás aspectos. Autores como Machabey explican su formación melódica, más atrasada que la de las canciones coetáneas, por dos razones: por su origen instrumental y por su parentesco con los *lais,* que prefieren los ritmos cuadrados y la estructura periódica, ambas cosas idóneas a la danza. Pero su tonalidad es siempre clara, en fórmulas concisas.[72] *Fa, do* y *sol* predominan en las *estampidas,* las cuales se danzan a seguida de los *lais,* con un intercambio de ritmos. Canciones danzadas como alguna *cantilena de chorea* (antes aludida) están construídas sobre un solo timbre repetido varias veces con cierta elasticidad, según lo exige el texto literario. ¿Por qué en latín esta danza y por qué sobre un timbre popular? Si los monasterios habían influído largamente en la canción trovadoresca, vemos aquí la revancha del espíritu popular que se cuela dentro del claustro para hacer danzar a canónigos y abadesas, según estampas y grabados nos lo muestran y según hemos visto antes en los casos folastres en que el alma del pueblo se hace paso arrollando todo el agobiante tinglado de los formalismos clericales.

Si las mascaradas de momos y danzantes con disfraces "de carácter" y de fantasía llevan al "ballet", los carros y rocas, los *intermezzi* o *entremese* de las fiestas cortesanas conducen, al introducirse en ellos músicas de canto e instrumentos (más una *acción,* como en el caso anterior), a un nuevo espectáculo lírico que bebe su inspiración en la ilusión helenista de los artistas del Renacimiento. Así nace la *Opera* florentina: indirectamente, como espectáculo nacido de las fiestas suntuarias barrocas; directamente, por la necesidad de encontrar un tipo de lirismo monódico, expresivo, por debajo del cual el sentido armónico creciente proveyese de un nuevo elemento: la armonía instrumental, como fuente de expresión dramática, ambiente poético y colorido.

NOTAS

[1] Acerca del proceso de creación artística en el "hombre del pueblo" y en el "autor" de nuestros días, he disertado ampliamente en el tercer capítulo de mi libro *Las grandes estructuras de la Música* (México, 1940).

[2] Mario APOLLONIO: *Storia del Teatro Italiano* (Sansoni, Florencia, 1938), p. 73.

[3] *Vid.* mi libro *Las grandes estructuras de la Música,* donde he expuesto ese proceso con la amplitud necesaria.

[4] Esta "trasmutación de valores" no se opera en un momento. Al contrario, es un proceso lento que puede seguirse desde los tiempos de los Apóstoles en la obra de H. LIETZMANN: *Histoire de l'Eglise ancienne* (París, 1936).

[5] *Vid.* Armand MACHABEY: "Etudes de Musicologie Prémédiévale" *(Revue de Musicologie,* París, mayo 1935), donde el autor presenta los fragmentos de las *Instituciones Oratorias,* de QUINTILIANO, referentes a la Música, con otros más de autores coetáneos. Estos autores latinos son como sigue, según el mayor interés de sus comentarios:

a) Marco Fabio Quintiliano, n. Calatayud, año 42, m. hacia 118.
b) Suetonio, n. hacia el año 69, m. hacia 135.
c) Séneca, n. Córdoba año 2 ó 3, m. en el 66.
d) Tácito, n. 54 ó 55, m. hacia 117.
e) Silvio Itálico, vivió entre 25 y 100.
f) Petronio, murió bajo Nerón.
g) Plinio el antiguo, murió en el 74.
h) Plinio el joven.
i) Stacio, Marcial, Juvenal.
j) Cicerón, *Orator* (46 antes J. C.), *Brutus* (posterior), *De Oratore* (55 antes J. C.).
k) Plutarco, *De Musica.*

[6] Hay textos griegos y latinos contemporáneos de las persecuciones, desde Antonino Pío (siglo II) hasta Galerio, Maximino y Lucinio (siglo IV). *Vid.* el interesante estudio del jesuíta P. Pierre HANOZIN: *La Geste des Martyrs* (París, 1935). Sobre la emperatriz Teodora, *vid.* K. DIETRICH: *Figuras bizantinas,* III (Madrid, 1927); Ch. DIEHL: *Theodore, imperatrice de Bizance* (París, 1906); John MASEFIELD: *Basilisa. A tale of the Empress Theodora* (Nueva York, 1940).

[7] Adolfo BONILLA Y SAN MARTÍN: *Las Bacantes o del origen del Teatro* (Madrid, 1921), p. 40.

[8] *Vid.* la nota nº 15 al cap. V de la I parte.

[9] Michel BRENET: *Haydn* (París, 1909), p. 38.

[10] MILÁ Y FONTANALS: *Obras Completas,* tomo VI: "Orígenes del Teatro Catalán" (Barcelona, 1895). P. SEBILLOT: *Le paganisme contemporain chez les peuples celto-latins,* París, 1908.

[11] A. MACHABEY: *Histoire et évolution des formules musicales* (París, Payot, 1928), p. 25, así como los siguientes: V. BERTRAND, *La religion des Gaulois* (París, 1897), p. 113. DUCHESNE, *Origines du culte chrétien avant Charlemagne* (París, 1902), p. 250. E. LE BLANT, *Inscriptions chrétiennes de la Gaule anterieures au VIIIe siècle* (París, 1856-65, reedición de 1926). BORETIUS: "Capitularia regum francorum", t. I, p. 26, en el *Dictionnaire*

d'Archeologie Chrétienne. San Eloy, *Patrologiae cursus completus,* de MIGNE (vol. 87, columnas 528-29), "pide que no se crea en adivinas ni se las frecuente para escuchar sus cantos, ni en San Juan ni en otras fiestas de Santos ni de Solsticios, ni se practiquen danzas, saltaciones, rondas y cantos diabólicos" (según A. MACHABEY: *Op. cit.*).

[12] Sobre la cruzada contra los Albigenses, *vid.* Otto RAHN: *La Croisade contre le Graal* (París, 1934); Jean de RUMILLY: *Le massacre des Purs (E. Figuière, ibid.),* y mi artículo "Parsifal in Romanic Lands", *Musical Quarterly* (Nueva York, enero 1939).

[13] Sobre la etimología de *trovar* y *trovador, vid.* la nota correspondiente en el cap. III de la II parte. Asimismo *rimeor* en *La Prise de Defur* (siglo XIII) y *rimère.*

[14] Otto RAHN: *Op. cit.*

[15] Tor ANDRAE: *Mahoma* (Madrid, *R. de O.*); J. G. FRAZER: *The Golden Bough (A Study in Magic and Religion)* (Nueva York, 1935), caps. I, IX y XV y especialmente, en el sentido que nos ocupa en este libro, el cap. XXVIII ("The whitsuntide Mummers, Buring the Carnival, Carrying out Death, Bringing in Summer").

[16] J. G. FRAZER: *Op. cit.,* cap. LXII, "The Fire Festivals of Europe". Recuérdese la lauda a San Lorenzo anteriormente mencionada.

[17] J. G. FRAZER: *Op. cit.,* cap. LXII, "The Lenten Fires, The Midsummer Fires, The Need Fire" y los caps. LXIII y LXIV. Sobre la sustitución de las fiestas paganas por la Iglesia, *vid.* A. BONILLA: *Op. cit.,* p. 48 y Mario APOLLONIO: *Op. cit.,* cap. II, nota 4.

[18] *Vid.* Federico OLMEDA: *Folklore de Castilla o Cancionero popular de Burgos* (Sevilla, 1903), p. 71. Las "mayas" figuran ya en las *Cantigas* y en el *L. de Alex.*

[19] J. MORENO VILLA: *Locos, enanos, negros y niños palaciegos de la corte española de los Austrias* (México, 1939); Enid WELSFORD: *The Fool, his Social and Literary History* (Londres, 1935).

[20] Las ediciones más recientes de *El Libro de Buen Humor,* del Arcipreste de Hita son las de J. CEJADOR *(La Lectura,* Madrid), Alfonso REYES (Calleja, *id.*) y María Rosa LIRA (Losada, Buenos Aires).

[21] PETIT DE JULLEVILLE: "Le Théâtre", en *Histoire de la Langue et de la Littérature française* (París, 1896), tomo II: "Moyen Age", cap. VIII, p. 44.

[22] *Vid.* I parte, cap. V.

[23] A. BONILLA: *Op. cit.,* pp. 66-67. COTARELO: *Estudios de Historia Literaria de España,* cap. I; PETIT DE JULLEVILLE: *Les Comédiens en France au Moyen Age* (París, 1885), pp. 22-23.

[24] J. COMBARIEU: *Histoire de la Musique* (París, 1913), vol. I, cap. X: "La Musique Socialisée pour Apollon et les autres divinités", p. 139.

[25] Armand PRAVIEL y J. R. de BROUSSE: *L'Anthologie des Jeux Floraux (1324-1924)* (París, 1924).

[26] Sobre los "puys", *vid.* PETIT DE JULLEVILLE: *Op. cit. (Hist. de la L. et L. F.),* p. 438, y *Les C. en F. au M. A.,* cap. III; Michel BRENET: *Les Concerts en France sous l'ancien régime* (París, 1900), cap. II.

[27] *Vid.* PETIT DE JULLEVILLE: *Op. cit. (Hist. de la L. et L. F.),* p. 438 (*Confréries joyeuses: Enfants sans souci),* p. 440 (*Les Basochiens*), p. 441 (*Les Ecoliers*), p. 442 *(Les Comédiens),* así como *Les C. en F. au M. A.,* caps. IV al X. Para los *fous* véase el cap. II, así como la abundante bibliografía.

[28] Mr. DU TILLIOT: *Mémoires pour servir à l'Histoire de la Fête des Foux, qui se faisoit autrefois dans plusieurs Eglises,* Lausanne y Génève, 1751.

[29] PETIT DE JULLEVILLE: *Op. cit. (H. de la L. et L. F.),* p. 421: *La Comédie en France au Moyen Age,* p. 422: *Origines du théâtre comique. Les jongleurs,* p. 424: *Moralités,*

p. 427: *Farces*, p. 428: *Sotties*, p. 429: *Monologues, sermons joyeux*, p. 429: *Farces et sotties politiques*, p. 432: *Farces satiriques contre les divers états*, p. 435: *Farces satiriques contre les femmes*. Para los *jongleurs, vid. id., Les C. en F. au M. H.*, cap. I. R. MENÉNDEZ PIDAL: *P. J. y J.* (Madrid, 1924). R. FOULCHÉ DELBOSC, *Cancionero Castellano del siglo xv* (Madrid, 1912), tomo I.

30 *Op. cit.*, p. 6.

31 Sobre la curiosa *festa della Cornomannia, vid.* Mario APOLLONIO: *Op. cit.*, cap. II, nº 4, p. 60. Del cuerno que agitaban los bufones, lleno de cascabeles *quidam caulus creus, concavus, unices brachii longitudo, a medietate e supla plenus tintinnabulis*, proviene el *phinobolum* o *marotte* que agitaban los locos. DU TILLIOT reproduce (plancha 10, *op cit.*) la que llevaba como insignia la reina de los locos, o la *Mère-Folle*, en Dijon, como remedo del hisopo *(vid.* la nota final). Los clerizones de la *Schola Cantorum*, cantaban a su prior, *coroneti cornibus:*

Hac ludat Papa Romanus in Albis Pascalibus
Quando venit coronatus Scholae Prior cornibus
Ut silenus cum asello derisus cantantibus
Quo sacerdotalis lusus designet misterium.

Estos cantorcillos practicaban otra especie de juego del asno. Los arciprestes les hacían dádivas y ellos, tras de una procesión que recorría la diaconía, ofrecían ramos de laurel, que se quemaban mientras pronunciaban palabras incomprensibles de sentido:

Jaritan, Jaritan, Jarariosti
Raphain, Jercoyn, Jarariosti, etc.

¿Por qué el cuerno? ¿Por qué el laurel? ¿Por qué estas palabras? Todo ello tiene una procedencia mágica que he procurado explicar en mi obra *Las G. E. de la M.*, II y III partes.

32 "Jordanes siguiendo a Ablabio, afirma que los godos tenían antiquísimos cantos populares". A. BONILLA: *Op. cit.*, p. 57.

33 *Ibid.*, p. 73. Sobre el juglar Palla, *vid.* MENÉNDEZ PIDAL: *Poesía J. y J.*, pp. 147-48.

34 *Ibid.*, p. 74.

35 FOULCHÉ DELBOSC: *Op. cit.*, tomo I, nº 3.

36 PETIT DE JULLEVILLE: *Op. cit.*, p. 329.

37 FOULCHÉ DELBOSC: *Op. cit.*, tomo II "... alli soys vos trobador" (p. 107) "..., digo como trobador" (p. 122) (GÓMEZ MANRIQUE) "... muy singular componedor enesta graçiosa arte dela poetria e gaya çiençia"... (Alfonso ALVAREZ DE VILLASANDINO) (nº 599).

38 Ricardo ESPINOSA MAESO: "Nuevos datos biográficos de Juan del Encina", *Boletín de la Real Academia Española*, año VIII, tomo IX (diciembre, 1921); "Ensayo biográfico del maestro Lucas Fernández", *ibid*, año X, tomo X (octubre, 1923).

39 A. BONILLA: *Op. cit.*, p. 84.

40 *Ibid.*, p. 83.

41 E. COTARELO Y MORI: "Juan del Encina y los orígenes del teatro español" (en *Estudios de Historia Literaria de España*, Madrid, 1901), cap. I; *Colección de Entremeses, Loas, Bailes, Jácaras y Mogigangas, desdes fines del siglo* XVI *a mediados del* XVIII, 2 vols. (Madrid, 1911); *Historia de la Zarzuela*, primer volumen (Madrid, 1934), donde reproduce multitud de datos sobre nuestro viejo teatro que había publicado ya en la *Colección de Entremeses*, cuyos estudios preliminares son del más alto interés. Adolfo

SALAZAR: "La Música en el primitivo Teatro Español anterior a Lope de Vega y Calderón", *Instituto Mexicano de Musicología y Folklore*, Boletín nº 1 (México, enero, 1940).

[42] Sobre los flagelantes y Jacopone di Todi, *vid.* J. A. SYMONDS: *Renaissance in Italy* (Nueva York, 1935), vol. II, cap. v: "Popular religious poetry". Los flagelantes proceden de las montañas de la Umbria, la región de San Francisco y del arte pietista. Un cronista de Padua, en 1260, los hace aparecer como consecuencia expiatoria de los crímenes políticos que pululaban por toda Italia. Pronto llegan a constituir un peligro público por la sugestión que producen en algunas gentes y el terror en otras. Cuando se acercan a Milán, los Della Torre levantan seiscientas horcas ante sus puertas en señal de advertencia.

Por lo que se refiere al "masoquismo" de este tipo de místicos, véase estos versos de Jacopone:

O signor per cortesia
Mandame la malsania
A me la freve quartana
la continua, la terzanna
la doppia cottidiana
colla grande ydropesia
A me venga mal de dente
Mal de capo, e mal de ventre,
a lo stomaco dolor pungente
en la canna l'asquinantia.
Mal de occhi e doglia de fianco
e la postema al lato manco
tyseco me ionga enalco
e omne tempo la frenesia.
Agia el fegato rescaldato
la milza grossa, el ventre enfiato,
lo polmone sia piagato.
Con gran tossa e parlassia...

[43] *Ibid.*, cap. IV: "Popular secular poetry", y en el siguiente.

[44] Sobre las laudas y su transformación teatral, *vid.* Mario APOLLONIO: *Op. cit.*, cap. v: "La Lauda" y cap. VI: "Laudae Rappresentazione". J. A. SYMONDS: *Op. cit.*, cap. v: "Lauds of Confraternities". "Relation to secular Dance songs". "Origins of the Theatre". "Italy had hardly any True Miracle Plays"... "Umbrian Divozioni". "The Laud becomes Dramatic". "The stage in Church or in the Oratory". "The Sacra Rappresentazione". "Names of the Festa". Estos nombres, algunos de los cuales pasan a España, son "Festa", "Misterio", "Storia", "Vangelo", "Figura", "Esemplo", "Passione", "Martirio" "Miracolo". El párrafo referente a la escenografía en el templo es interesante por el paralelismo entre la ordenación del espectáculo y la del teatro griego (pp. 48-49).

[45] A. BONILLA: *Op. cit.*, p. 77. Estas "representaciones" eran cosas añadidas a la fiesta, pero no salidas del templo, como los "autos" en las salmantinas.

[46] Visto en San Juan de Teotihuacán (México) el 9 de junio de 1940.

[47] DU TILLIOT: *Op. cit.*, pp. 21 *ss.*

[48] *Ibid.*, p. 32.

[49] A. BONILLA: *Op. cit.*, p. 76. Para la representación del diablo en esta época, *vid.* la p. 51, donde se reproduce la miniatura del fol. 8 de las *Cantigas* (Biblioteca del Monasterio del Escorial). Para la representación del diablo en la Edad Media y su semejanza con las de Sileno en la antigüedad clásica, *vid.* Allardyce NICHOLL: *Op. cit.*, pp. 190-193.

[50] SYMONDS: *Op. cit.*, vol. II, p. 52.

[51] J. COMBARIEU: *Op. cit.*, vol. I, p. 319.

[52] BONILLA: *Op. cit.*, p. 80. COMBARIEU: *Op. cit.*, vol. I, p. 320

[53] Mario APOLLONIO: *Op cit.*, cap. IV, nº 5, "Trionfi".

[54] En el artículo mencionado de ESPINOSA MAESO sobre Lucas Fernández.

[55] Federico GHISI: "Carnival Songs and the origins of the *Intermezzo Giocoso*", en *Monthly Musical Record* (Nueva York, julio, 1939).

[56] Mario APOLLONIO: *Op. cit.*, cap. VI, nº 4: "Feo Belcari e il Magnifico Lorenzo".

[57] Pueden verse en edición moderna en Angelo POLIZIANO: *Le Stanze, L'Orfeo e le Rime a cura e con prefazione di Giuseppe di Robertis*, Florencia, 1932.

[58] ALENDA: *Op. cit.*, p. 29, con descripción del palio y otros detalles en las festividades del primer tercio del siglo XVI.

[59] Sobre estas formas de la monodía eclesiástica posterior, *vid.* el cap. V de la I Parte.

[60] Gaston PARIS: *La Littérature française au moyen âge*, p. 25. Cit. por León GAUTIER en la ob. cit. de PETIT DE JULLEVILLE, cap. II: "L'epopée nationale", pp. 66 y 85.

[61] A. MACHABEY: *Op. cit.*, cap. III (siglo XI), p. 100.

[62] Sobre el *Disticon Filomelaicum*, contenido en el llamado *Códice de Azagra* (del siglo X), *vid.* C. ROJO y J PRADO: *El Canto Mozárabe* (Barcelona, 1929), cap. II. Las canciones sobre el ruiseñor tienen un origen simbólico remoto que se enlaza con las canciones de mayo, "calenda maia" o "calendimaggio" y las *reverdies* de los trovadores. *Vid.* A. JEANROY: *Op. cit.*, p. 364. Sobre los plantos visigóticos, *vid.* H. ANGLÉS (en WOLF: *Op. cit.*, p. 342); nota al cap. IV de la II parte y R. MITJANA: *Op. cit.*, p. 1927.

[63] A. MACHABEY: *Op. cit.*, p. 101.

[64] *Ibid.*, citando las transcripciones de dichas piezas de manuscritos españoles por el R. P. SABLAYROLLES.

[65] *Ibid., ibid.*

[66] COMBARIEU: *Op. cit.*, vol. I, p. 314, cita principalmente los Concilios de Cognac (1260) y Bourges (1286) y el sínodo de Bayeux (1300), pero esta prohibición, cuya ineficacia está demostrada por su reiteración, data del siglo VI (G. GROBER: *Zur Volkskunde aus Concilbeschlüssen und Capitularien*, Estrasburgo, 1893).

[67] *Vid.* mi obra *La Rosa de los Vientos en la Música Europea* ("La Monodia") (México, 1940) y A. MACHABEY: *Op. cit.*, p. 105.

[68] *Ibid.*, p. 133. Th. GÉROLD: *Op. cit.*, cap. VI ("Les Proses et les Tropes"); MISSET-AUBRY: *Les Proses d'Adam de Saint Victor* (París, 1900); COMBARIEU: *Op. cit.*, p. 217.

[69] Según unos autores como J. Wolf, el origen del *lai* está en las secuencias eclesiásticas del siglo X. Otros como JEANROY (en el volumen I de la *Histoire* de PETIT DE JULLEVILLE, cap. 1: "Les chansons", "Le lai", "Le Descort", p. 383) y Pierre AUBRY: *Lais et descorts français* (París, 1901) creen que el *lai* es de procedencia céltica. A. GASTOUÉ (*Le cantique populaire en France*, p. 55) opina que su forma estrófica, aunque irregular, es testimonio de su antigüedad y lo cree una forma curiosa y singular, "seguramente de las más primitivas y rudimentarias, pertenecientes con toda cer-

tidumbre al repertorio popular más arcaico". *Vid.* también Th. GÉROLD: *Op. cit.*, p. 308, y A. MACHABEY: *Op. cit.*, p. 151.

[70] A. MACHABEY: *Op. cit.*, p. 137.

[71] *Ibid.*, p. 151. Sobre las *Cantigas, vid.* el cap. IV de la II parte. Sobre el canto de las "laudas", *vid.* Th. GÉROLD: *Op. cit.*, cap. XIII, pp. 223-25.

[72] A. MACHABEY *(op. cit.*, pp. 158-60) encuentra la siguiente proporción en el manuscrito 844 de la Biblioteca Nacional de París (cerca de 90 trovadores, desde la primera mitad del siglo XII al fin del siglo XIII): modos menores (modales), 44%; modos mayores, 56%. Otro manuscrito (de Jena) con melodías de Minnesaenger acusa esta otra proporción: menor, 52%; mayor, 48%.

Sobre las "chansons à danser" y sus formas sucesivas, *vid.* A. JEANROY (en la mencionada *H. de la L. et L. française,* dirigida por PETIT DE JULLEVILLE), cap. V: "Les chansons", pp. 359 y 360.

Sobre la "marotte" o tirso de los locos. Finalmente, añadiremos aquí que este curioso artefacto simbólico es una muestra postrera de la persistencia de hechuras paganas típicas, como el tirso de los coribantes de Dyonisos. Más tarde, o por entonces, la insignia se convirtió en unas vejigas de buey, hinchadas de aire. Esta vejiga corresponde a los vocablos *bufo, bufón* (del griego *bous,* buey, y la partícula verbal derivada del verbo *faino,* hacerse visible) —parecer como un buey— como el sapo de la fábula, llamado *bufo, bufonis,* en latín. Los bufones del teatro griego ahuecaban la voz y se rellenaban de trapos, o exhibían un abdomen muy dilatado. Es el sentido de la denominación medieval del *fou* (fol), que procede de *follis, folliculus,* globito de vejiga o de cuero. *Bufar,* por soplar o resoplar, se mantiene en castellano, en acepción semejante a la de *follar,* que dió *folla* y *folía; follón* en castellano, *folion* en portugués. Las vejigas dieron a su vez el vocablo *boxiganga,* como acción de agitarlas, más tarde convertido en tipo de burla, chacota y, en fin, de pieza teatral bufa, burlesca.

FIN DEL VOLUMEN I

INDICES

INDICE DE MATERIAS

Abbas cornadorum, 427.
Abgesang, 230.
Acento silábico, 33, 44, 73; sílabas átonas y acentuadas, 73, 74.
Acentuación: de las sílabas, fuertes y débiles, 44; en el latín vulgar y en la prosodia clásica, 87 *n.* 16.
Aclamaciones, 34; en la Iglesia bizantina, 38.
Acólito, 32.
Acompañamiento, 133, 142, 146 *n.*, 257 *n.* 10, 342, 356, 365, 382, 395, 427; armónico, 338; al laúd, 342; en instrumentos de punteo, 297.
Actor, 414.
Ad cantus (acento), 44, 88 *n.* 22.
Acorde, 279; 282 *n.* 7, 382; de golpe, 383; perfecto, su afirmación tonal, 349; su enlace armónico, 338; su sentido en la polifonía, 309; su técnica, 295.
Adornos *(agréments)*, 17; *ídem* melismáticos, 57.
Agapes, 32. Véase Banquetes rituales.
Agnus Dei, en la Misa, 94 *ss.*, 105 *n.*
Agógica *(ritardando, accelerando, tempo rubato)*, 136, 277.
Agonos o concursos, en Grecia, 24.
Agréments, 377. Véase Adornos.
Aguinaldos, 419.
Air de dance, medieval, 156 *n.*; por velocidad o *tempo*. Véase *Ayre*.
Alah, 218 *n.*
Albigenses, 189 *n.*, 452; cruzada contra los, 219, 419.
Albogón, 239.
Albogue, 249.
Alegría, su influjo en el arte musical profano, 412.
Alejandría, escuela de, 55; secta judeo-alejandrina, 65.
Aleluya *(alleluia)*, 36, 38, 43, 194, 209; en la Misa, 93, 95; sin texto *(jubilatio)*, 89 *n.* 30, 97; en los marineros latinos, 61.
Aliento *(pneuma)*, 36.
Altibaxo, 257 *n.* 8.
Ambitus, 140; en las melodías sinagogales, 41, 50 *n.* 4; en los timbres populares, 448 *s.*
Ambrosiano o milanés, canto, 74 *s.*, 81 *s.*
Amen, 36, 43, 209.
Anacíclico (o bustrófico o capicúa), giro, 50 *n.* 21.
Anacreónticas, odas, 26.
Andalucía, música popular de, su supuesto parentesco con los cantos hebreos, 39, 51.
Andaluza, cadencia, 42; música, en los árabes actuales de Argelia y Marruecos, 48.
Angel, 32, 49 *n.*, 101.
Antífona, 84, 89 *n.* 30, 92 *n.*
Antifonal, canto, 33, 72, 74; sus tipos en el canto litúrgico: *introito, comunión*, 91 *s.*
Antigüedad, clásica o pagana, 31.
Añafil, 247, 251, 374.
Arabes, su contacto con los israelitas, 37 *s.*; cultura de los primeros invasores en España, 38; actuales, en Argelia y Marruecos, 48; su música en España, 215 *n.* 24; manuscritos en España, 215 *n.* 24; instrumentos, 217 *n.*; melodía popular en Salinas, 247.
Arainnes, 369 *n.*
Arboles, su culto entre los drúidas, 420; entre los mahometanos, 452 *n.* 15.
Arpa, 248, 249, 250 *s.*, 259 *n.* 42, 313, 342, 365, 366 *s.*, 372, 374, 376, 379; en las capillas españolas, 315 *n.* 5.
Arquitectura bizantina, 87 *n.* 21, 98; gótica, 265; románica, 180, 267.
Arquo, 234.
Arrianismo, Auxencio, 60, 69.
Ars antiqua, 19, 158, 176 262 *s.*
Ars nova, 19, 158, 165, 262 *ss.*, 287 *ss.*, 331,

341; boga en España de sus principales compositores, 312.
Arte por el arte, 309.
Arte profano y arte sagrado, 410.
Artes decorativas, en la iglesia medieval, 56; en las iglesias románicas, 175 *n.* 16; en las iglesias góticas, 175 *n.* 16.
Artes industriales, orientales, su influjo en Occidente, 87 *n.* 19.
Atambor, 370. Véase Tambor.
Atelanas, farsas, 421.
Atrezzo, 113.
Aulos, 25, 28.
Aurresku, 260 *n.* 52.
Auténticos, modos, 75.
Autos, representados, 107, 422 *s.*, 436, 454 *n.* 45.
Axabeba (exabeba, ayabeba), 239, 247, 370.
Ayre, air, aer, aria, aire, 360 *n.*, 383.

Bacantes, 451 *n.* 7.
Bajo latín, 86 *n.* 1, 152.
Bailadas, 237.
Balada *(balade)*, 151, 171, 202, 220, 227, 252, 273, 293, 341; balada y dansa, 193, 220.
Ball rodó, 171, 274.
Ballade, polifónica, 296, 302 *n.* 11.
Ballata, 245, 344, 345 *n.*, 353, 377.
Ballette (baler), 252.
Ballet (ballo, balli; balletto, balletti), 254, 261 *n.* 52, 346, 415, 432; *comique*, 415; *de cour*, 442; callejero, 423.
Banquetes: de bodas, 62; funerarios, 28, 62; rituales, 29, 51 *ns.* 15 y 18.
Barra de compás, 212.
Barroco, estilo, 329, 335; estilo español, en Victoria, 340 *n.* 15; período, 314.
Basílica, su arquitectura, 50 *n.* 2.
Bedons, 369 *n.*
Benedicamus, en la Misa, 97, 105 *n.*
Benedictus, en la Misa, 93, 105 *n.*
Bizantina, arquitectura, 87 *n.*, 98; iglesia, 87 *n.*; música, 33.
Bobo, 421.
Bohordos, 441.
Bolero, 397.
Bombardas, 374.
Bordón *(bordún)*, 250 *n.*
Borghese, en el Renacimiento italiano, 342. Véase Burgo, Burguesía.
Bouts rimés, 194.
Boxiganga, 456 *n.* 72. Véase Mojiganga.
Bravourstuecken, 152.
Breve, 276.
Brumales, 420.
"Buelta", 204 *n.*, 344. Véase *Volta*, Vuelta.
Bufones, 421; como elemento suntuario en las cortes europeas, 423 *n.*; su etimología, 456 *n.* 72.
Buhonero, 181 *s.*
Buisine, 369 *n.*, 373 *n.*
Bula, de Juan XXII, 274, 292, 380.
Bululú, 423.
Burgo, burguesía, 268.
Bustrófico (o anacíclico, o capicúa), giro, 52 *n.* 21.
Butte-hors, 97.

Caballero verde, 123 *n.*
Cabalgatas, 441.
Cadafalchs, 119, 440.
Calendas: de enero, 419 *s.*, 426; de marzo, 420; fiestas, 123. Véase *Kalendas*.
Calendimaggio, 345, 440.
Calzada, romana, 381 *n.*
Cambios repentinos en el desarrollo de la música, 18.
Camerata florentina, 28. Véase vol. II.
Canción: de bodas o himeneo, 25; de Cruzada, 228 *s.*, 230; de gesta, 25, 118, 157, 193, 199, 232; en la vihuela, 382, 384; medieval, 150 *n.*; de plata, 230; piadosa, 194; polifónica (véase *Chanson*), su cambio de inspiración en el siglo XV, en Italia, 331.
Canción trovadoresca, dramática o de personajes, 193, 200; de historia *(romance)*, 193, 200; de danza, 193; redonda (o rondó), 193, 201; de alba, 194, 202; cortés, 194, 203, 220.
Cancioneros: franceses, de la reina Isabel, 312; españoles, 313; sus géneros, 313.
Canon, 163, 174 *n.* 7; su etimología, 174 *n.* 6, 269; en la polifonía popular española, 176 *n.* 16; *cancrizans* (cancri-

zante o al cangrejo o *al rovescio)*, 173 *n.* 16, 278 *s.*
Cantar por natura, 250, 259 *n.* 40.
Cantares escénicos, 116.
Cante (flamenco, *jondo)*, su supuesta influencia israelita, 51 *n.* 11.
Cantemus Domino (cántico del Sábado Santo), 34.
Cantos carnavalescos *(canti carnascialeschi)*, 343 *ss.*, 361 *n.* 1, 409, 421, 455 *n.* 55.
Cantica (por *ad cantus)*, 17.
Cánticos espirituales, en San Pablo, 73, 86 *n.*; litúrgicos, sirios y caldeos, 86 *n.* 9.
Cantidad silábica, 33, 44 *s.*, 73.
Cantiga (cantica, cántica, cantigo), 233, 241 *n.*, 242 *n.*
Cantigas, 214 *n.* 16, 222 *ss.*, 257 *n.* 9, 273; de amor, 171 *n.*, 214 *n.* 16; de amigo, de ría, 236 *ss.*; de Alfonso X, 240 *ss.*; su acentuación, 241 *n.*; de serrana, 372.
Cantigas de Santa María (de Don Alfonso el Sabio, 33 *n.*, 51 *n.* 16, 107 *n.*, 125 *n.* 15, 139 *n.*, 151, 158, 171 *n.*, 184 *n.*, 194 *n.*, 207, 214 *n.* 16, 217, 222, 240, 241, 241 *n.*, 242, 244, 245, 246, 246 *n.*, 247, 252, 260 *n.* 56, 344 *n.*, 345, 367 *n.*, 368 *n.*, 369, 371, 375, 393, 399, 401, 402, 403 *n.* 14, 404 *n.* 31, 449 *s.*, 452 *n.* 18, 455 *n.* 49, 456 *n.* 71.
Cantilación hebraica, 36, 38, 45 *n.*; en el Oriente posterior, 38; modificaciones después de la Diáspora, 38.
Cantilena de chorea, 447, 450.
Cantio, 153.
Canto: de Ultreya, 224; del ruiseñor (en neumas visigóticos, véase Ruiseñor), 232; en redondo, 211; *figurato* (en la imprenta), 333; llano, 49, 267; *ídem*, su elaboración, 57; gregoriano: período áureo, 80; edad de plata, 80; plano, 273 *n.*; de la Sibila, 124 *n.* 11.
Canto alternado: en los griegos, 65; en Virgilio, 65; en marineros latinos, 61.
Canto de órgano, 143, 273 *n.*
Canto popular: en la Biblia (Números), 39; en los Salmos, 41; griego, entre los judíos, 41; judío actual (en el Hechaz), 50 *n.* 4; grecolatino, anterior al Cristianismo, 48; coetáneo de los primeros himnos, 80; en tiempos de San Juan Crisóstomo, 62, 65; en el siglo VI, 65 *n.* 20; en la Edad Media, 133.
Cantus, directus o *directaneus*, 72; *firmus*, después del Concilio de Trento, 330, 339 *n.* 10; en la polifonía renacentista, 308; *modulatum*, 74; *prius factus*, 161.
Canún, 372.
Canzona, 345.
Canzone a ballo, 344 *s.*
Canzonette (chanzonetas, *chançonnetes)*, 346, 346 *n.*
Cañas, juegos de, 441.
Capilla pontificia, 339 *n.* 4.
Capillas, su organización en el siglo XVI, 331.
Caracteres de imprenta, 386.
Caracol (modo de bailar), 359 *n.*
Caramella, 368. Véase *Chalemel.*
Carmina, de los cristianos, 60; *burana*, 183 *s.*; *gentilia*, 446.
Carnaval, florentino, 343.
Carola ("menar carola"), 377.
Caroler, 253 *s.*
Carols (de Navidad), 63, 300.
Carros, 119, 343, 432, 435, 439, 441; de Tespis, 119.
Casa de Borgoña, 249 *ss.*
Catacumbas, en Roma: judías y cristianas, 48.
Cátaros (catharsis), 189 *n.*, 268. Véase Albigenses.
Catolicismo, transformación del primer Cristianismo, 68 *s.*; como entidad política, 70.
Cauda *(caudae*, codas), 150 *n.*, 156.
Caza, género polifónico *(caccia, caccie, chace, chazza)*, 269, 273, 282 *n.* 4, 302 *n.* 5, 342 *s.*, 347, 353.
Cedra, 249.
Cembalo, 388.
Cervus, 343.
Ciencia y conciencia, 407.
Cifra, en la vihuela, 385 *s.* Véase Tablatura.
Címbalos *(cimbala, simbols, cymbala)*, 369, 374, 403 *n.* 12.

Cistercienses (monjes del monasterio de Citeaux, Cistercium), 303 *n.* 12.
Cítara, 257 *n.* 10, 369 *n.*; griega, 24; acompañamiento en la, véase Acompañamiento, 49, 63; lámina con instrumentos de diversas épocas, 400, 401 *s.* Véase *Kytara*, Rota, Laúd.
Citarodia, grecorromana o grecolatina, 48 *s.*
Cítola *(citole, citholis)*, 249, 260 *n.* 54, 369 *n.*, 371, 373, 373 *n.*, 374.
Ciudades, su extensión entre los siglos x y xi, 267; liberales en los Países Bajos, 290.
Clarones *(clarons, clarions,* clarines), 369 *n.*, 374.
Clasicismo, idea de él en el Renacimiento, 440; vienés, 20.
Cláusula, fórmula terminal, 196; *clausulas sive puncta*, 156, 166 *n.*
Clavicordio, 379.
Clérigos vagantes o goliardos *(goliardi)*, 153, 182 *ss.*, 213 *n.* 5, 213 *n.* 8, 268, 281, 423.
Cloches (clochettes), 373 *n.*, 374, 403 *n.* 12.
Cloquettes, 369 *n.*
Clown, 421.
Codex: Códice de Azagra, 455 *n.* 62; *Codex Buranus*, 100 *n.*, 213 *n.* 7; Códice Musical de Las Huelgas, 37 *n.*, 104 *n.* 21, 144 *n.*, 149, 151, 153, 155, 159, 161, 164 *n.*, 165 *n.*, 168, 169, 170, 172, 174 *n.* 7, 174 *n.* 10, 258 *n.* 18; *Codex Princeps* (j. b. 2) de El Escorial, 239, 241 *n.*, 242; Códice de Santiago de Compostela, 172, 174 *n.* 14; Códice llamado Calixtino, 210, 224; Códices latinos y griegos, su descubrimiento, 417 *n.*
Cofradías, 120 *s.*, 183, 258 *n.* 15, 268; alegres, 120 *n.*, 452 *n.* 27; de menestrales y juglares, 426; de las *Quatr'zarts*, 427.
Coloquio, 126 *n.*
Colores, 152, 156, 196 *n.*, 280.
Comedia, 115, 413.
Comediantes, origen del vocablo en tiempos modernos, 419 *n.*
Cómico: elemento cómico en tiempo litúrgico, 423; en los trovadores, 423.
Commedia del arte (o *all improviso)*, 346.
Compás, barras de, 276.
Complainte, 152, 198, 273, 446. Véase Endecha, Lamentación, Treno.
Complies (completas), 102 *n.*
Commotelli, 174 *n.* 9.
"Compusiciones", en el siglo xv, 430.
Comunidades cristianas primitivas, 57.
Concentus, 250.
Concilios, 62, 447, 455 *n.* 66; de Bourges (1216), 455 *n.* 66; de Braga (siglo vi), 420; de Cognac (1260), 455 *n.* 66; de Ilíberis (siglo iv), 50 *n.* 10; de Nicea (325), 69; de Toledo (siglo vii), 426; *in Trullo*, 427; de Trento, 309, 329 *ss.*; su reforma de la música eclesiástica, 330 *ss.*, 335, 339 *n.* 8 y *n.* 9.
Condottieri, 290.
Conductus (pl. *conducti*), 133, 140, 150 *ss.*, 245, 253, 260 *n.* 45; *ad tabulam*, 428; doble, 153, 155, 159.
Confréries joyeuses, 425 *n.* Véase Cofradías.
Conquistadores e indígenas, 437.
Consejos municipales, 290.
Consonancia, 165; perfecta e imperfecta, 137; consonancia-disonancia, 349 *s.*
Contrafactum, 167 *n.*
Contrafuertes, su sentido en arquitectura, 309.
Contrapunto, 136; *alla mente*, 299; como juego combinatorio, 306.
Contrarreforma, 330, 339 *n.* 3.
Copla, 204 *ss.* Véase Mudanza.
Cópulae, 150.
Conventus, 180.
Cor, 369 *n.*
Coral, luterano, 224 *n.*; protestante en general, 323; su trayectoria, 323 *s.*; su técnica, 324; intervención de los fieles, 324; su música, 326 *n.* 7.
Corales, notas, 211; notación coral, 236.
Coro spezzatto, 337.
Cornomanía, festa della, 453 *n.* 31.
Corporaciones (sindicatos, guildas), 305.
Corpus Christi, 421, 430, 432 *ss.*
Cortes señoriales, 22. Véase *Court.*
Cossante, 190 *s.*, 204, 237.

Court: corte del castillo, 132; corte, castellana, 181.
Credo, en la Misa, 93; su historia, su tipo de canto, 95, 103 *n.*
Crítica, aspiración a la crítica en el Renacimiento, 288.
Cromatismo, rechazado por la Iglesia, 29, 70; en el Madrigal, 354 *s.*
Cromorna, 231.
Crowth, 257 *n.* 10.
Cruzadas, 342.
Cuaderna vía, 235, 370, 410.
Cultura, en general: su diferente sentido en nuestro tiempo respecto de la Antigüedad, 407; su unidad en las distintas zonas sociales de la Antigüedad, 407; zonas culturales en nuestra época, 407.
Cultura musical: mesopotámica, 23, 86 *n.;* del Oriente anterior, 23; de la Grecia primitiva y clásica, 23; siria, 24, 86 *n.;* en la Biblia, 24, 34 *s.;* de la Polifonía, 133.
Cymbala, 369 *n.; cymbaelloni,* 374. Véase Címbalos.
Cythara, 399. Véase Cítara.

Chacona (¿por chanzona?), 346, 397.
Chacota, modo de cantar, 349; *ídem* de bailar, 359 *n.*
Chalemel (caramella, charamita), 368, 374. Véase Chirimía.
Chanson: à danser, 456 *n.* 72; *à refrain,* 195, 198, 220; *avec des refrains,* 195, 198; *balladée,* 297, 302 *n.* 11; francesa, 317 *n.* 11; *ídem* en las cortes españolas, 311 *s.;* de gesta, 25, 118, 157, 193, 199, 232; *de toile,* 193; en la vihuela, 382, 384; medieval, 150 *n.;* polifónica, 278, 351 *ss.,* 355, 362 *n.* 14. Véase Canción.
Chanzones, 170; chanzones e motetes, 269.
Cheironomía, 36.
Chemise, fortificación de piedra, 180.
Chevrete (chevrette), 369 *n.,* 373 *n.*
Chiarenzana, 255.
Chifonía 447, Véase *Symphonia.*
Chirimía, 251, 260 *n.* 52, 381. Véase *Chalemel.*
Chistu, 260 *n.* 56.
Chocarrero, juglar, 378, 381 *n.,* 421.
Chorus, instrumento, 367.
Christmas Carols, 63.
Chrotta, 366. Véase Rota.
Chrowt, 391. Véase Rota.

Danza *(dansa),* 177 *s.,* 245, 247 *n.;* y juegos dentro de la iglesia, 62; ceremoniales, 122 *n.;* mágicas y totémicas, su supervivencia, 419; de espadas, 122; del hacha, 441.
Danzas populares, su riqueza en carácter, 395.
Debayladas, 150 *n.,* 156 *n.,* 196, 250, 257 *n.,* 387, 447, 449.
Déchant, à deux parties, 157 *n.*
Demonio, 32, 49 *n.*
Descort, 455 *n.* 69.
Deslay, 19 *n.*
Despotismo religioso y político, 288.
Dezir, 116, 273.
Diácono, 32.
Diablo, su representación en la Edad Media, 455 *n.* 49.
Diabolus in musica, 140, 449.
Diafonía, 136, 138, 143, 206, 233.
Diapasón, 139 *n.*
Diapente, 139 *n.*
Diáspora, judía, 37 *s.*
Diatesarón, 139 *n.*
Diferencias, 384 *s.*
Dionisíacas (o dionisias), fiestas, 420, 426.
Discantar donaires, 274 *n.*
Discanto, 136, 143, 160 *n.,* 172, 227, 233.
Discantus, truncatus, 141; *copulatus,* 141; *cum eadem littera,* 142; *cum diversis litteris,* 142.
Discort, 190, 197 *n.,* 198 *n.,* 256 *n.*
Disonancia, 138.
Disputas o disputaciones, 429.
Dits, 424.
Divisas, 274 *n.*
Divisions, variaciones, 405 *n.* 43.
Doblas, 447, 449.
Dogma, 69.
Domingo de Ramos, 29.
Dona nobis pacem, en la Misa, 105 *n.*

Donjon (dunio, dominium), 180.
Douceine (doussaine, demi doussaines), 369 *n.*, 373 *n.*, 374, 374 *n.*
Dramas litúrgicos, 106 *ss.*, 422.
Ductiae, 253 *s.*
Dulçema (dulcemelos, dulce melos, *dulsate, dulsacordis)*, 239, 369 n., 374. Véase Dulzaina.
Dulçes sones, 447.
Dulzaina (duçaina), 251, 254.
Duplum, organum, 148 *n.*, 169 *s.*

Eglogas, 118; de Carnaval y de Antruejo, 422; populares, 246 *n.*
Ekfonéticos, signos, 178.
Elche. Véase Fiesta, Misterio.
Endecha (o treno), 24, 26, 29; en la vihuela, 384, 387. Véase *Complainte.*
English discant, 144 *s.*
Ensalada, 359, 387.
Entremés *(entromese, intermezzi)*, 114, 361 *n.* 4, 439, 450, 453.
Enuig (enueg), 199, 203, 220.
Enumeraciones instrumentales, 217 *n.*, 248. Véase Relaciones instrumentales.
Enxiemplos, 109.
Epigrammes, 353.
Episcopus puerorum, 427.
Epistola, en la Misa, 93.
Epístolas farcidas, 126.
Epitafio, de Seikilos, 28; en las catacumbas romanas, 50.
Epoca, renacentista, 20; del barroco, 20.
Epopeya, francesa, 25; nacional, 118.
Era Cristiana, música primitiva en la, 29 *ss.*
Escala, 22; pentáfona, en la cantilación de la Biblia, 50 *n.* 4; oriental, Hechaz, 50 *n.* 4; como noción que sucede a la de modo, 349 *ss.*
Escaque *(eschaquier, exaquier)*, 254, 260 *n.* 48, 373.
Escolanías, 115; de Nuestra Señora de París, 293.
Escolares, 259 *n.* 39, 418, 452 *n.* 27.
Escotaduras, 388.
Escritura, de la Música: su influjo sobre el desarollo del Contrapunto, 278 *s.*
Escuela, boloñesa (de pintura), 335; flamenca (en la segunda mitad del siglo xv), 311; en parangón con los pintores italianos coetáneos, 314; francoflamenca, 341; de París, 311; *ídem*, intercambio de estilos, 299; siriocristiana (de Bardesano de Edesa), 55.
Escultura románica, con instrumentos de música, 366, 369 *s.*
Eskenazi, judíos del norte: canto aplicado al salmo xcii, 40.
Esemplo, 108 *n.*
Espíritu, *pneuma*, 36, 56.
Estafermo, juego del, 441.
Estrenne, 110.
Estrofas, 76.
Estrumento (estormento, esturmento, *strumenti, sturmenti, instrumens)*, 372, 372 *n.*
Espineta, 254.
Estado, sus principios constitucionales en relación con el estilo musical según Platón, 23; como "obra de arte", 289.
Estampida, 193, 197, 201, 219, 250 *n.*, 252, 254, 260 *n.* 56, 449, 450.
Estatal, ambición estatal de la Iglesia, 413 *s.*
Estilo: *a capella*, 336; borgoñón, arquitectura y escultura, 303 *n.* 12; gótico, su traslado desde la Iglesia a las colectividades civiles, 305; su fragilidad congénita, sus períodos, 309; instrumental y vocal, 382, 388; jesuítico, 340 *n.* 15; musical, en relación con los principios constitucionales del Estado, según Platón, 23.
Estrabot, 196 n., 206; estrambote, 196 *n.*, 206, 344; *ídem*, su forma en Alfonso X, 344 *n.*; *ídem* en el Arcipreste, 344 *n.*; estribillo, 118 *s.*, 196 *n.*, 205 *ss.*, 209; estribo, 196 *n.*, 206; *estribot*, 206; estribote, 196 *n.*, 206; *estrimbot*, 206.
Ethos, de los modos, 39, 43, 52 *n.* 25, 76, 85; en la Iglesia católica, 70; en San Ambrosio, 76.
Euritmia, 178.
Europa, como concepto cultural, 413.
Evangelio, en la Misa, 93; de San Pablo, en la Iglesia reformada, 322.
Evolución, en el arte y en sus formas, 18.

Expresividad, melódica, creciente en la *chanson* acompañada, 309.
Eya, exclamación, 210.

Fabliaux, 242.
Fabordón *(fauxbourdon, falso bordone, fabourden)*, 144, 144 *n.*, 146, 165, 227, 299, 302 *n.* 11; en la vihuela, 387.
Fabulae salticae, 414.
Fados, desafíos de, 194.
Falalá, 346.
Fandanguillos, desafíos de, 194.
Fantasía, 383, 387, 405 *n.* 43.
Farce. Véase Farsa.
Farsa *(farce)*, 122, 127 *n.*, 359, 453 *n.* 29.
Festa, 101, 108 *n.*; *d'Elig* (Fiesta o Misterio de Elche), 124 *n.*, 436. Véase Fiesta.
Festcantate, 152.
Festnachtspiele, 122.
Fidicula, 392.
Fiesta: del Asno, 101, 210, véase *Prose de l'Âne;* del Corpus, 110; de Elche, véase *Festa d'Elig;* de los Locos, 110, véase *Foux;* públicas, 343; de los subdiáconos, 426-427.
Figura, 108 *n.*, 273.
Finida, 345 *n.*
Fioritura, 377.
Fístula, 369 *n.*
Flagelantes, 256 *n.* 3, 454 *n.* 42.
Flaïo (flaüstes), 373 *n.*; flauta, 251, 259 *n.* 41, 374, 376, 379, 381; por aulos, 25; lisa o sambuca, 25; piccolo, 260 *n.* 56.
Flamenco (por gitano), 51 *n.* 11.
Fol. Véase *Fou*.
Folía, 359; su etimología, 456 *n.* 72.
Folions, 359, 456 *n.* 72.
Folklore, 21, 408, 435; en las artes decorativas, 64; en Castilla, 452 *n.* 18; reminiscencias culturales en el, 178, 183.
Forma, pequeña: derivada del gótico en la Arquitectura y del Motete en la Polifonía, 305, 318 *n.* 11; *ídem* en los trovadores y en la Polifonía del Renacimiento, 306; grande, véase Misa, Gran forma.
Formaciones sonoras, fisiológicamente organizadas (Bekker), 388; mecánicamente organizadas (Bekker), 388.
Fórmulas: melódicas, en el sistema modal, 138; motívicas, 135; *ídem* en la canción de Seikilos, 29; *ídem* en la Monodía eclesiástica, 84; *ídem* musicales en general, 451 *n.* 11.
Fou, 183, 213 *n.* 5, 421, 424 *ss.*, 447, 452 *ns.* 27 y 28; su etimología, 456 *n.* 72. Véase Locos.
Francisco (francés vulgar), 63.
Frati minori, 185.
Fraticelli, 207, 268, 434.
Frau Minne, 192, 222, 229.
Fretiaus, 373 *n.*
Frisque concordance, 306.
Frottola (frótola), 208, 304 *ss.*, 350 *s.*, 353.
Fuegos, de alegría, 420, 452 *n.* 17; de San Juan, 109.
Fuentes, su culto entre los druidas, 420.
Fuga, 18.
Función, armónica, 348, 350; tonal, 338.

Gachó (por andaluz, entre gitanos), 51 *n.* 11.
Gaita gallega, ritmo, 237, 246; instrumento, su etimología trovadoresca, 238 *s.*
Galicano, rito, canto, 64, 81; su carácter nacional, 88 *n.* 21.
Gallego, poesía en lengua gallega (canciones de ledino, de joguete, de risaelha, de mal decir, de escarnio, marinas, barcarolas, cantigas de amigo e de ria, cossantes, bailadas, alvoradas), 236.
Garganta (hacer garganta), 337, 384.
Gassenhawerlin, 347.
Gaya ciencia, 453.
Geige, 367. Véase Giga.
Geisslerlieder, cantos de flagelantes, 224 *n.*, 228.
Germano (tudesco o alemán), 295, 301 *n.* 4.
Ghernata, 205, 219 *n.*
Giga, 234, 248, 249, 251, 367 *n.* y *ss.*; 371, 373 *n.*, 379; (gigua), 257.
Gigantes y cabezudos 435.
Gimnopedias, 26.
Gitanos, 42; sus maneras de canto (cante flamenco, cante jondo), 51 *n.* 11.
Giullari, sus tradiciones, 411. Véase Juglares.

Gloria in excelsis, 46, 209; en la Misa, 93, 105 *n.*
Glosas, 139; goliardescas, 184; sobre cláusulas, 383, 387.
Gnosticismo, 47 *n.*; de Bardesano de Edesa, 55, 64 *n.*
Goliardos (clérigos), 153, 182 *ss.*, 213 n. 5, 213 *n.* 8, 281, 423. Véase Clérigos vagantes.
Gótico, estilo: su sentido original, 57; aparición del estilo flameante o flamígero, 326 *n.* 3; su decadencia, 29. Véase Arquitectura.
Goticismo, 285.
Gozos, populares, 247.
Gradual, 82, 88 *n.* 30; en la Misa, 93; Romano, repertorio gregoriano, su revisión en el siglo XVI, 329, 332 *s.*, 337, 340 *n.* 15.
Gran forma, su traslado desde la Iglesia a las colectividades civiles, 304; su apogeo en la Polifonía renacentista, 308. Véase Forma, Misa.
Gregorianas, reformas, 78 *s.*
Gregoriano o romano, canto, 75, 81 *s.*, 180; ejemplos grabados en discos gramofónicos, 89 *n.*
Griego: lengua griega en los primeros cristianos, 32 *s.*, 35, 86 *n.* 6; popular, en Bizancio, 33 *n.*; autores griegos sobre el sentido de la Música, 43 *s.*
Guerra de los Cien Años, 290.
Guerra total, 22.
Guildas, 120.
Guitarra, 247, 249, 296, 313, 379 *ss.*; española, 405 *n.* 41; *Gitarre-Lauten*, bibliografía, 405 *n.* 41; *Guitar-fiddle*, 391 *s.*; historia, 388 *ss.*; latina, 389; morisca, 389; serranista, 372; vihuela (lámina con ejemplos de varias épocas), 398 *s.*
Guiterna *(gythornis)*, 371, 372 *n.* 374, 376.
Gymel (gemellum), 142, 144, 299.

Haec dies, cántico de la Pascua de Resurrección, 46.
Harpe, 369 *n.* Véase Arpa.
Haulbois (óboe), 381
Hermandades, 183.
Hennula cervula, 419, 421.
Herejes, achicharramiento de herejes como espectáculo, 441.
Himnos, 231; citaréticos en Grecia, 24; délficos, 28; de Mesomedes de Creta, 30; sus primeros inventores, 55, 64, 72 *s.*; aportación popular en su estructura, 58, 63, 89 *n.* 30; de Bardesano, 59; de Efrem, 60; de Hilario de Poitiers, 60, 65; de San Cesáreo de Arlés, 61; de Prudencio, 65 *n.* 20; de Fortunato de Poitiers, 65 *n.* 20; en el Coral protestante, 65 *s.* y *n.* 24; representados en el rito bizantino, 101.
Historiae representandae, 107 *n.*
Historias, en la escultura románica, 173, 175 *n.* 16.
Histriones: sus clases, 410 *n.*; al servicio de particulares, 415; en la Edad Media, 213 *n.* 2; en España, de procedencia bárbara, 427; *ídem* de procedencia latina, 427.
Hombre, como "valor" moral, 413; hombre-pueblo y hombre-masa, 408; hombre del campo y hombre de la ciudad, 409.
Homofonía armónica, tendencia hacia ella en la Polifonía del siglo XVI, 338.
Homogeneidad, tendencia hacia la, 297.
Horas litúrgicas, 90, 102.
Hosanna, 29 *s.*
Huapangos (Veracruz, México), 194.
Humanismo, en la Italia renacentista, 27.

Idilios (o cuadritos) de Píndaro, 26.
Iglesia, su significado, diferentes iglesias, 53, 64; medieval, sus características, 56, 69 *s.*; griega, 78; siria, 78.
Imitación, 84; en los motivos, 159; su apogeo en la Polifonía renacentista, 308.
Imperio, asirio, 24; nuevo (en Egipto), 24; romano-germánico, 289, 330.
Imprenta, en Harlem, 291; aplicada a la Música, 333.
In armonia favellando, 328.
Influencia de retorno, 388.
Initium, en la recitación, 52 *n.* 23.
Instrumentos: "altos", 247, 251, 259 *n.* 38, 370; "bajos", 251, 370, 372 *n.*; en el

templo de Jerusalén y en la Sinagoga, 70; en el templo cristiano, 365; en el área popular, 366; en la Polifonía, 298; su supresión, 309; en las capillas españolas, 316 *n.* 5; en la *chanson* francesa, 317 *n.* 11; su supresión en la Iglesia calvinista, 324.
Intabolatura di Lauto, 333. Véase Cifra.
Intelectual, clase: concepto moderno, 409, 411.
Interpretación, 16.
Intervalo, como consonancia, 349; como distancia, 349.
Intovons, 372 *n.*
Introito, en la Misa, 93.
Invención, sentido de la, 263; colectiva, 266.
Isorrítmico, sistema, 280.
Ite missa est, en la Misa, 94.

Jack in the Green, 123 *n.*
Jacquerie, 271.
Jaleadores, batidores de palmas, 217 *n.*
Jassanim, cantores del Talmud, 43, 51.
Jester, 421.
Jeux, 123. Véase Juegos.
Joculator, joculatoris: sus clases, 181 *s.*, 411. Véase *Jongleurs,* Juglar.
Joli muguet, 420.
Jongleurs (jugleors), 186 *s.*, 213 *n.* 2, 226, 228; sus especies: *tumbeors, estringeors, conteors, fableors, baladins, vielors, instrumenteors,* 248. Véase Juglares.
Jubilaciones, 97; *jubilatio,* aleluyáticas, 89 *n.* 30, 149.
Judíos, su llegada a España, 50 *n.* 10; primeras persecuciones en España, 50 *n.* 10.
Juegos, 108 *n.*, 193; apolíneos en Grecia, 24; píticos, 26; de escarnio, 108, 184, 426 *s.*; *jeux, jocs,* 424, 447; *jeux partis,* juegos partidos, 194, 424; *jocs florals,* juegos florales, 425.
Juglares, 186 *s.*, 213 *n.* 2, 248, 249, 256 *n.* 5, 260 *n.* 45; cazurros, 259 *n.* 40; chocarreros, 378; *de bocha, lengua, ploma,* 378; piadosos, 410 *s.*; como cantores de las vidas de los santos, 61; en sus relaciones con los señores, 229 *n.* Véase *Jongleurs.*

Kalendas, fiestas, 123, 426. Véase Calendas.
Kalenda maia, 455 *n.* 62.
Klerós (clero), por oposición a *laikós,* 32.
Koiné, griego popular de Bizancio, 33.
Komos, 413.
Kyrie, en la Misa, 45, 93, 105; su historia, 94; su significado mágico, 103 *n.*, 105 *n.*
Kytara, 389 *s.* Véase Guitarra, Cítara, Cítola.

Lai (lay, endecha), 157, 273; su origen, 455 *n.* 69; estrófico, 197 *s.*; reducido, 197 *s.*
Laico *(laikós),* por oposición a *klerós,* 37, 410.
Laisse, 193; estrófica, 195, 199.
Lamentaciones, de Jeremías, 45, 104 *n.*; de los judíos de Damasco, 47; de Semana Santa, 47, 114, 429; planto o endecha a la muerte de Jan Ockeghem, 311.
Las Huelgas *(Las Olgas),* monasterio de, 243.
Latín, como lengua de la Iglesia, 67, 86 *n.* 8; bajo latín, 86 *n.* 1; latín vulgar, 86 *ns.* 1 y 8; sus alteraciones fonéticas, 86 *n.* 8; acentuación aguda en Francia, 210.
Latinos: autores latinos que tratan de Música, 451 *n.* 5.
Lauda *(lauda, laude; laude, laudi),* 107 *n.*, 194, 207, 223 *ss.*, 234, 257, 342, 434 *s.*, 456 *n.* 71; loa, 434; su transformación teatral, 444 *n.* 44.
Laudes (o *cantica),* 102 *n.*
Laudesi, 127 *n.*, 153, 185, 207, 437.
Laudi spirituali, 102 *n.*; en el siglo XVI, 336.
Laúd, 251, 342, 370, 374, 375 *ss.*, 389 *ss.*; árabe: *al ud, alaud, alaude,* 258 *n.* 36 *s.*; *leüs,* 372 *n.*, 376; italiano, 376; flamenco, 296, 376; "corpudo laúd", 251, 370; "laúd tumbal", 251; "laúd guitarrench", 378; iconografía, 405 *n.* 42; su procedencia europea, 393; su procedencia oriental en España, 216 *n.*; como instrumento acompañante, 393; lámina con ejemplos

de varias épocas, 400, 401; música para laúd en discos, 405 *n.* 43.
Lay, 190 *n.*, 198 *n.* Véase *Lai.*
Lecciones, como canto recitativo, 303 *n.* y *s.*
Leich, 230.
Leixapren, 190 *s.*; lexa-prende, 191 *n.*
Lemosín, en España, 235.
Letanía *(litaneia)*, 103.
Levitas, músicos en el templo de Jerusalén, 35.
Libertad, intuición de la, 287; concepto filosófico, 287; como "valor" humano, 288; de expresión, en el arte, 320.
Libertati decembri, 426, 428, 437.
Libre examen, 288.
Libre de les Dones (Llibre de les Dones), 171, 311.
Libre Vermell (Llibre Vermell), 171 *n.*, 274.
Libro de Alexandre (El), 173, 191, 191 *n.*, 196 *n.*, 223 *n.*, 224, 232, 249, 260 *n.* 54, 367 *n.*, 370, 447 *n.*, 452 *n.* 18.
Libro de Apolonio (El), 120, 150 *n.*, 173, 191 *n.* 193 *n.*, 213 *n.* 5, 223 *n.*, 226, 232, 233, 235, 250, 251, 257 *n.* 7, 258 *n.* 19, 258 *n.* 24, 367 *n.*, 368 *n.*, 370, 381, 392, 439, 447.
Libro de Buen Amor, 155, 196 *n.*, 217, 239, 260 *n.* 50, 260 *n.* 51, 260 *n.* 54, 368 *n.* 452 *n.* 20.
Lied, 230; canción polifónica alemana, 326 *n.* 7.
Liga protestante, 339 *n.* 3.
Lira *(lyra)* griega, 25, 366, 367.
Liturgia, 32; su significado, 131; fijación de su música, 54; oscurecimiento del sentido de sus fórmulas, 54.
Longa, 276.
Ludus, ludi, 107 *n.*, 110, 114.
Lupercales, 420.

Llibre de les Dones (Libre de les Dones), 171, 311.
Llibre Vermell (Libre Vermell), 171 *n.*, 274.

Madrigal, 298, 329, 338; su etimología, 347 *n.*; monódico y polifónico, 353; madrigales nuevos, 354; madrigal acompañado, 356; madrigal dramático, 356; su decadencia, 304, 356 *s.*; en España, 358; a la vihuela, 382, 387; en Inglaterra, 352, 362 *n.* 14; madrigal-ballet, 361; ejemplos de madrigales en discos, 362 *n.* 14.
Maestro *(maître, meister)*, 228 *s.*
Magadis, 26.
Magadizada, consonancia, 133.
Magia, repetición de un nombre como invocación, 32; canto de las siete vocales, 47 *n.*
Maggiolate, 440. Véase Mayas, *Kalendas.*
Maitines, 102 *n.*
Makhamats, 39.
Mandola, 251.
Mandolina, 397.
Mandura, 368.
Manicordio *(monycordis)*, 368, 369 *n.*, 374.
Manoderrotero (mano de rotero), 251.
Mansiones, 119.
Manzobre, 190 *n.*
Marcionitas, 64 *n.*
Marotte, 453 *n.* 31, 456 *n.* 72.
Marroquí, música, 216 *n.*, 218 *n.*
Mártires, 451 *n.* 6.
Martirio, 108 *n.*
Marzas, 421.
Máscaras, 421, 427, 429, 431; mascaradas, 344; *ídem* a pie y a caballo, 441, 450; mascarón, 435, 439.
Masoquismo, en los místicos del siglo XIII al XIV, 454 *n.* 42.
Masorética, escuela, 45.
May-poles, 122 *n.*, 421.
Mayales, festividades, 123 *n.*
Mayas, 345, 421, 452 *n.* 18.
Mediación, 46, 52.
Mediante, en la recitación, 52 *n.* 23.
Medicina, la Música en la, 415.
Medio caño *(micanon)*, 372.
Mediodía, aspiración hacia el, 301.
Meistersaenger, meistersinger, 227 *n.*, 228 *s.*; su artesanado lírico, 323.
Melodía, 412; como conjunto de instrumentos, *melodie*, 373 *n.*; melodías populares, en el Motete y en la Misa, 300.
Melodos, 57, 60, 64, 445; hispano-visigóticos, 87 *n.*

Menestral, ministril, 185 *ss.*; su etimología, 185 *n.*
Mensuración, de las sílabas: largas y breves, 44; su desarrollo, 276.
Mercaderes, en la alta Edad Media, 267.
Mère folle, 183.
Mester de clerecía, 173, 233, 262.
Mester de juglaría, 173, 233.
Métrica, hispano-arábiga, 217 *s. n.*
Microtonos, intervalos menores que el semitono: en los cantos israelitas actuales, 46; en la música árabe, 217 *n.*
Miges veules, 374.
Milagros, 106 *s.* Véase *Miracles.*
Mimos, 213 *n.* 2; sus clases, 411 *n.*; gusto por los, 415; su apogeo, 416 *s.* Véase Momos.
Miniaturas, 217 *n.*
Mínima, 276.
Ministerium, 107 *n.*, 185.
Ministriles, de la casa de Borgoña, 293; altos y bajos, 442.
Minnesang, 258 *n.* 16.
Minnesaenger, minnesinger, 153, 212, 227 *n.*, 228 *s.*; como arte aristocrático, 323.
Miracolo, 108 *n.*
Miracle, 107 *n.*; *miracles dramatiques*, 113 *n.*; *miracle-plays*, 107 *n.* Véase Milagros.
Miriam, cántico de, 40, 51 *n.* 13.
Misa, su música, 90 *ss.*; su primitivo sentido, 91; *ordinarium* o trozos invariables, 92 *ss.*; *proprium* o trozos especiales en diversos casos, 92 *ss.*; gótica, 299; polifónica, 271 *ss.*, 282 *n.* 7, 300; como Gran forma, 302 *n.* 11, 304 *s.*, 317 *n.* 1; su unidad interior, 305; como correlación de las estructuras arquitectónicas, 305; transcripciones en la vihuela, 382.
Misterios *(mystère, mysterium)*, 106 *ss.*, 107 *n.*, 124 *n.* 11, 422.
Mitra, fiesta de, 122 *n.*
Mizmor, canto salmodiado en San Pablo, 45.
Modernidad, novedad, "como valor", 263, 266 *n.*
Modos, 22; melódicos y rítmicos en Grecia, 23, 25; su definición por Idelsohn, 39; teoría de Alcuino, 48; *idem* de Boecio, 48; tendencia hacia su reducción en dos, 48 *s.*
Modos griegos, en San Ambrosio, 75; reforma de Glareanus, 348 *n.*; mayor y menor, su proporción en la canción trovadoresca, 456 *n.* 72; sistema modal, su organización, escalas modales, 444.
Modulación, en los modos, 39.
Modus, en la mensuración, 276; *operandi*, 16; *autenticus*, 140; *plagalis*, 140; *misticus*, 151.
Mohachas *(muwaxxaha)*, 206 *n.*
Mojiganga, 453 *n.* 41. Véase Boxiganga.
Momêrie (momos), 415; diversas especies, 421, 426 *ss.*, 429 *ss.*, 431, 441, 450, 452 *n.* 15. Véase Mimos.
Monarquía, concepto de la, 289; como principio estructurador, 305.
Monasterium, 180; españoles, 72, 81.
Monicordio *(monocorde, monycordis)*, 373, 373 *n.*, 374.
Monodía, 19; eclesiástica, sus características esenciales, 82 *ss.*; fórmulas motívicas, 84; sentido descriptico, 84, 88 *n.*; carácter general en Oriente y Occidente, 88 *n.*; *idem* declamada, como arte opuesto a la Polifonía, 328; *idem* acompañada, 233, 338, 443; su persistencia dentro de la época polifónica, 443.
Monólogo, 123 *n.*, 429.
Monstruos, 432, 435, 439.
Moralidades, 422.
Moraches (monèches), 372 *n.*
More, lascivo, 277; *longo*, 277; *mediocri*, 277.
Moresca (morisca, *moresche)*, 120, 123 *n.*, 346.
Moriscos, 48.
Moros y cristianos, 126 *n.*, 437.
Morris dancers, 123 *n.*
Mosaica, literatura, 50 *n.* 5.
Motejar *(moteggiare)*, 274 *n.*, 378.
Motes, 273 *s.*, 441.
Motete, 103, 210 *n.*, 213 *n.*, 350; en lengua vulgar, 150 *n.*, 166 *ss.*; con varios textos simultáneos, 176 *n.* 16; isorrítmico, 280; géneros profanos o de sociedad, 305; en

la polifonía franco-flamenca, 298; voces e instrumentos, 295; transcripciones en la vihuela, 382, 387.
Motivo, 84.
Motz, 166.
Mozárabe, rito, canto. Véase Visigótico.
Mudanza, copla, 204 *ss.*
Muedo (mueda, muebda), 257 *n.* 8, 368 *n.*
Museta *(muse, musette,* cornamusa), 231, 251, 254, 369 *n.*, 372, 374, 403 *n.* 9.
Música, Historia de la, 15, 19; su concepto, 19; sus grandes épocas, 22; instrumental, en Grecia, 24; como forma de lenguaje, 55; sagrada y profana, su distinto concepto, 131, 149; profana social, 296; golpeada, derramada, recogida (Bermudo), 395 *n.*
Musica ficta, 282 *n.* 7 *s.*, 448.
Musicografía, 18.

Nacional, principio n. en Carlomagno, 62; en los himnos, 63; sentido, 289, 292, 294.
Naquaires, 373 *n.*
Neginoth, tono, en la cantilación hebraica, 36.
Negro, en la literatura española, 361 *n.* 4.
Neoclasicismo, 319, 321; como restauración de la Antigüedad helénica, 325 *n.* 1; en el Renacimiento, 329 *s.*, 335; en el Madrigal inglés, 361.
Neumas, 17, 36, 44, 88 *n.*, 179, 232; hebreos, 37; mozárabes, 37 *n.*; en el canto litúrgico, 44.
Nied fir druídico, 420, 452 *n.* 17.
Noels franceses, 63.
Nomos, 25 *s.*, 39.
Nota, notula, 197, 254 *s.*; danza, 260 *n.* 44.
Notación, 44; babilónica, cuneiforme, 37; griega, alfabética, 36; bizantina, 178; olvidada por San Agustín y San Isidoro, 69 *s.*; en los trovadores, 211; mensural-modal, 246; en los *Meistersinger*, 229 *n.*
Notenrolle, 162 *n.*
Nueva maestría, 234.
Nuova Musica (Nuove Musiche), 287 *ss.*

Obispillo, fiesta del, 123 *n.*, 427.
Oboe, 239, 251; por *aulos*, 25.
Oc, lengua de, 187 *s.*
Occidental, concepto del Cristianismo, 68.
Ochettus (ochetus, hocquet), 141, 144, 155, 167, 278.
Oda continua (Dante), 198.
Odreçillo, 239.
Ofertorio, en la Misa, 93, 96.
Officium lusorum, 99.
Oído, dureza de oído en los bárbaros, 76.
Oïl (uil, oui), lengua de, 187.
Opera in musica, 19, 270, 421; como arte colectiva, 304; su difusión por Europa, 304; ópera bufa, 357; ópera florentina, 450. Véase vol. II.
Oración dominical, Padrenuestro, 90.
Oraciones, como canto recitativo, 103 *n. s.*
Oral, tradición, en la música litúrgica primitiva, 59.
Oratio, oración o recitación en prosa, 38, 97.
Ordinarium, 172, 271. Véase Misa.
Organo, instrumento, en tiempos de Carlomagno, 70, 86 *n.*, 247, 365, 372 *n.*; portátil, 269, 370, 376; hidráulico, 415.
Organum, organa, 136, 143, 146 *n.*, 157, 166, 171, 172, 206, 233, 279; *purum*, 143, 176 *n.* 16.
Orguens de coll, 373; *orguens de peu*, 373.

Paganismo, supervivencias en el mundo cristiano, 53, 61 *s.*, 63, 451 *n.* 10.
Pageants, 119, 432.
Países Bajos, o flamencos, Flandes: concepto geográfico, demográfico y político, 294, 301 *n.* 3.
Paleografía, 17, 27, 179 *n.*
Palios, 432, 435, 439, 455 *n.* 58.
Pange lingua, himno, 105 *n.*
Papa fatuorum, 427.
Papado, 289; en el siglo XVI, 329; Lutero contra el Papa, 322, 326 *n.* 1.
Papiro, de Oxyrhincos, 31, 58, 60.
Parthenias, 26.
Parades, 119.
Parafonista, 133; *paraphonon*, 134.
Paragoge, 232.
Partitura, 165, 333, 377.

Pascua, su etimología y sentido, 420; de Resurrección, 46.
Pasiones, como canto recitativo, 104; *passione*, 108 *n.*
Pastorela *(pastourelle)*, 117, 152, 193, 202.
Pátea, 413.
Pater Noster, en la Misa, 94.
Pathos, 414.
Patrón, 229.
Pavana, 405 *n.* 43.
Payaso (payés), 421.
Peán, a Apolo, 30.
Pequeña forma, popular, 342. Véase Forma.
Peregrinaciones, a Santiago de Compostela, 224.
Personalidad, concepto general, 17, 21; en Simónides, 27; su concepto en la Edad Media, 363.
Pes, 164 *n.*, 176 *n.* 16.
Pfingstl, 123 *n.*
Piedi, 227, 252.
Pies métricos, 23; látinos, 211.
Pietà, 434.
Pinturas rupestres, 109.
Plagales, modos, 75.
Plahn, planto, complainte, 198, 203, 220; visigóticos, 455 *n.* 12. Véase Endechas, Lamentación.
Pneuma, 36; en San Pablo, 87 *n.*, 88 *n.*
Poema de Alfonso XI, 238, 252, 256 *n.* 5, 258 *n.* 36, 301 *n.* 4.
Poesía árabe y poesía europea, 205 *n.*, 207, 209.
Poesías populares latinas anteriores al siglo XII, cantadas, 64.
Polifonía, 19, 84; formas grandes en el siglo XVI, 329, 338, 340 *n.* 15; formas pequeñas en el siglo XVI, 329, 338, 340 *n.* 15; como superposición de elementos no fundidos entre sí, 307; en trovadores y troveros, 212 *n.*; profana, de carácter popular, 171; primer florecimiento del arte polifónico, 293 *s.*; segundo florecimiento, 307 *s.*; sus tres generaciones en el siglo XV, 328 *s.*; *ídem* en el siglo XVI, 329.
Popular, su influjo en el latín clásico, 49; *ídem* en el latín medieval, 58; impulso ascendente de la savia popular en el Renacimiento, 342; giros populares en los Salmos, 41; *ídem* en la música árabe primitiva, 38; *ídem* en la música de los judíos españoles, 42; aportación popular en el Teatro litúrgico, 423, 428; su influencia en las Cantigas de Alfonso X, 246; inspiración popular en las pequeñas formas polifónicas, 342.
Prácticas musicales del primer Cristianismo, 33, 44 *s.*, 47; *ídem* de los israelitas del Yemen, 37.
Precentor, 36.
Prefacio, en la Misa, 93; su historia, 96.
Preludio, instrumental, 383; en un Motete, 270.
Presbítero, 32.
Principio de unidad, en el Renacimiento, 305.
Principios fundamentales en el desenvolvimiento o evolución de las formas musicales, 19.
Principios métrico y rítmico en las lenguas orientales, 33; *ídem* en latín y romance, 33.
Privairds, bardos druídicos, 419.
Procesiones, su importancia como rito, 420, 432, 435, 437.
Processionale, 110.
Profesionalismo, en mimos y juglares, 418, 419 *n.*, 425.
Prolación *(prolatio)*, 276.
Proençal (provenzal), 235.
Progreso, como concepto aplicado al desarrollo del arte, 20 *s.*; su sentido igualitario en los modos de vida, 409.
Proporción, en los valores mensurales, 308.
Proprium, en la Misa, 90, 97, 105 *n.* 27.
Prosa, en la Misa, 93; en sentido de *pro sequentiae*, 97 *s.*, 191, 428; como *oratio*, 76, 96 *ss.*; en Molière, 55; farcidas, 100; a San Juan Bautista, 63, y tropos, 455 *n.*, 468.
Prose de l'Âne, 99, 151, 428; *du Boeuf*, 428.
Prosodia, isosilábica, 67; su naturalidad, 352.
Psalterium (psaltry), 369 *n.*, 374. Véase Salterio.

Público, 15; apreciación en él, 21; necesidad del público en el drama, 123 *n.*
Pueblo, en sentido de grex, grey, igreja, iglesia, 61; su sentido dentro de nuestro concepto cultural, 408 *s.*
Pueblos primitivos, 179.
Puente (caballete, *ponticello)*, 391.
Pueri symphoniaci, 134.
Pulchritudines, 152, 156.
Pumhart, 227.
Punto, 346; poner el punto, 377.
Punctus, puncta; puncta, puncti, 253, 254, 261 *n.* 56; *finalia*, 156.
Puys, 425.

Quadruplum, 144, 148 *n.*, 159, 166.
Quejo, en el "cante jondo", 51 *n.* 11.
Querube, 49 *n.*
Quilisma, neuma, 81, 447.
Quintines, 353.

Rabé, rabel, *rebec, rubeb*, rubeba, *rubele*, 249, 259 *n.* 36, 367 *n. s.*, 371, 372, 372 *n.*, 379, 381, 393.
Racionalismo 409.
Ragas, 39.
Rapraesentationes, 107 *n.* Véase Representaciones.
Rasgueo, arpegio, en la guitarra, 296.
Realismo, del arte alemán, como principio de "germanización", 321.
Recorder (recordour), 374.
Recitación, hebraica y cristiana, notas de la, 52 *n.* 23.
Recitante, nota, 91 *s.*, 103 *n.*; en el Padrenuestro mozárabe, 104 *n.*
Rederijker, 120.
Reforma, su origen liberal, 321, 325 *n.* 1; su contraste con el Renacimiento, 320; como movimiento "nacional" y popular en Alemania, 321 *s.*; su música, 322; como consecuencia de los estudios humanistas, 325 *n.* 1.
Refractum (de *refringo)*, 206.
Refrain (refrán, *refrai, refrait)*, 118 *s.*, 206, 247, 253; primera significación, su etimología, 196 *n.*
Reglas, de la Armonía, 279.
Reita, 239.
Relaciones instrumentales u organográficas, 273 *n.*, 366, 369 *n.*, 372 *s. n.* Véase Enumeraciones.
Relaciones de solemnidades y fiestas públicas en España, 120 *n.*, 431, 437, 441.
Religioso-popular, arte, 61, 64.
Renacimiento, 342 *s.*, 366; desarrollo de un nuevo concepto liberal, 288, 320; la segunda generación define mejor sus rasgos, 307; criterios sobre su extensión temporal, en la Música y en las artes plásticas, 314 *s.*; sus ideales, en general, 319; se acuña el nombre en 1830, 320; trayectoria del arte durante este período, 320; parangón entre los artistas del *400* y los músicos, 321; en Italia, 98 *n.*, 108 *n.*, 123 *n.* 5, 127 *n.* 18, 315 *n.* 2, 339 *n.* 7, 440, 454 *n.* 42.
Reondelas, 273.
Repente, copla de repente, 378.
Repetición, *in situ*, 160.
Representación, 108 *s.*; en el templo, 116.
Representaciones, 422, 429, 435, 454 *n.* 45. Véase *Sacra Rappresentazione.*
Requiem, en la Misa, 105 *n.*
Requiescat in pace, en la Misa, 97.
Responso-gradual, 89 *n.* 30.
Responsorial, canto, 34, 72; sus tipos en el canto litúrgico: Gradual, Ofertorio, 91 *s.*
Responsorio, 89 *n.* 30.
Reverdie, 193, 200, 455 *n.* 62.
Rhythmus, 153.
Rima al mezzo, 208.
Rima, en romance y su conexión con el latín medieval, 100.
Rimeor (rimère), 452 *n.* 13.
Ripresa, 227, 247.
Ritenuto, 277.
Rito mozárabe, su revisión por el cardenal Cisneros, 329.
Ritornello, 253.
Ritos paganos, 109, 122 *n.*
Rocas, 119, 439, 439 *n.*
Rococó, 20.
Roma, predominio de su liturgia, 59, 71.
Roman, 266, 281 *n.*; *romans* franceses, en el siglo XII, 366, 368, 370.

Romances, lenguas, 25, 33 *n.*
Romances, forma poética, 25, 172, 214 *n.* 21, 232; música para acompañarlos, 269; en la vihuela, 384, 387, 405 *n.* 43.
Románica, escultura, con instrumentos musicales, 217; tallas, 239 *n.* Véase Arquitectura.
Romano, rito, 64, 217 *n.*
Romanticismo, 319.
Romanz paladino, 232, 235.
Ronda, rondel, rondó, rondet *(rondellus, rotundelli, rondeau)*, 153, 157, 160, 245, 253 *n.*, 254, 256, 341; su mecanismo, 160 *ss.*, 167, 171; con alternativo, 196; polifónico, 298, 302 *n.* 11.
Rondeles del siglo xv, 261 *n.* 56.
Rota, instrumento, 234, 247, 248, 249, 251, 258 *n.* 7, 259 *n.* 41, 367 *s.*, 369, 370, 373 *n.*, 374, 391, 447; lámina con rotas de distintas épocas, 400 *ss.*; canon, de Reading, 149, 163 *s.*, 164 *n.*, 165, 176 *ns.* 16 y 17, 269, 343; danza, 269.
Rotruenge (rotruange, rotrouenge), 196 *n.*, 200.
Rotta *(ruota)*, en la danza, 255, 261 *n.* 56.
Rotulus, 162 *n.*
Royaume de la Basoche, 120.
Rubati, 277.
Ruiseñor, canto del, en la alta Edad Media, 258 *n.* 21, 446, 455 *n.* 62. Véase Canto del ruiseñor.

Sábado Santo, cántico para el, 46.
Sabbat, judío, 46.
Sacabuche, 251, 370.
Sachs de gemells, 239.
Sackpfeife, 239.
Sacra Rappresentazione, 107 *n.*, 127 *n.*, 226, 437. Véase Representaciones.
Sáficas, odas, 26.
Salmodia, 33, 72; irregularidad de su estructura silábica, 76.
Salmos, 33, 35; diseños melódicos en su música, 39, 41; cantos para las letras ordinales, 47; su acompañamiento instrumental, 35; manera de canto, 36; en lengua vulgar, 323 *s.*; su música en discos, 89 *n.* 30, 319, 325, 336 *n.* 67, 352.
Saltadores, 370.
Saltar *(saltatione)*, 255.
Salterio, 72, 85, 94; instrumento, 33, 248 *ss.*, 251, 259 *n.* 41, 367 *s.*, 378; verbo *(psallein*, pulsar), 33; hugonote, 319, 325; de Utrecht, 401.
Salutaris Hostia, en la Misa, 94.
Salve, 89 *n.* 30.
Sambuca, o flauta lisa, 25.
Sanctus, en la Misa, 93; su historia, 95, 105 *n.*
Sangue moro, atribuída a Victoria, 335.
Saturnales, 420.
Scop, scopas, 183, 417.
Scordatura, 403 *n.* 20.
Schola, scholae, 178 *s.*, 181.
Schüler, Schulfreund, Saenger, Dichter, 229.
Secuencia *(sequentiae, sequelae)*, 97, 104 *n.*, 149.
Sefardí, judíos del sur, canto, aplicado al Salmo xcii, 40.
Segrer, segrel, seglar, 410 *n.*
Seguidilla, 236 *s.*, 397.
Selah, al fin de algunos versículos de los Salmos, 41.
Semana Santa, ceremonias en Roma, 123 *n.*
Semibreve, 276.
Semitono, 29; "temblantes semitones", "plorant semiton", 70, 234, 447.
Sensible, nota, 279.
Sentido artístico, su evolución, 54.
Señores feudales, 289.
Sermo nobilis (o *patricius*), 58.
Sermo vulgaris (o *plebeius*), 58; como *lingua rustica*, 63.
Sermones, burlescos *(derisorii sermones)*, 426, 429, 453 *n.* 29; trovados, 426, 429.
Serranillas, 246, 258 *n.* 34.
Serventesio *(serventés)*, 192, 203, 230, 293.
Sextines, 353.
Sibila, canto de la, 124 *n.*
Silberweise, canción de plata, 230.
Silete, 119.
Simbales (simbols), 374, 403 *n.* 12.
Simetría, en la composición, 177.
Simultaneidad sonora, 132.
Sinagoga, 31, 34, 38 *s.*, 57, 70; su arquitectura, 50 *n.* 2; oriental, antigua, 33, 48,

romana, 33, 44 *s.*, 47; moderna, 39, 46.
Sinagogal, canto, 34, 39, 41, 89 *n.* 30; en varios países europeos, 42; fragmentos del Talmud, 43; entre los primeros cristianos, 44 *s.*; en la Edad Media, 50 *n.* 4.
Sincopación, 276.
Sir, canto entonado, en San Pablo, 45.
Sirio-bizantino, rito, 65.
Sistema modal y tonal, sus diferencias esenciales, 348; ampliación del sistema modal en el siglo XVI, 348.
Siulas, 368.
Skolion (escolias o ascolias), 28, 29, 31, 150, 170.
Sochantre, 146.
Solemnidades públicas, 343.
Son (danza), 260 *n.* 44; sonada, 360 *n.*, 361.
Sonais, 273.
Sonajas, 430, 430 *n.*
Sonata, 18, 20.
Soneto, 224; como música, 351, 353; en la vihuela, 384, 387.
Sonies, 273.
Sonus illiteratus, 254.
Soprano, 393.
Sortija, juego de la, 441.
Sot, 421.
Sotar, 257 *n.* 9, 368, 379, 403 *n.* 16, 410.
Sotties (sotie), 127 *n.*; como género literario, 426, 453 *n.* 29.
Sparagmos, 413.
Spectacula, 416; sus géneros, 429.
Stances, 353.
Stollen, 230.
Strabus, strambus, 196 *n.*, 206.
Strambotto (estrabot, estribote), 196 *n.*, 206, 344, 387. Véase Estrambote.
Storia, 108 *n.*
Stupidus, 421.
Sufa, escudero negro, 186.
Suntuario, concepto de lo, 22.
Superius, 168; destacado como voz cantante, 308.
Superposición de textos, en el Motete, 306; en el arte profano, 315 *n.* 2; tendencia hacia la eliminación de los textos parásitos, 309.
Superstición (de *super stare)*, 54.
Supervivencia, de los principios interiores de la Misa, 305.
Symphonia, çinfonia, chifonia, zanfona, 247 *n.*, 248, 250 *s.*, 368, 369 *n.*, 370, 373 *n.*, 374; como concierto de instrumentos, 415. Véase *Vielle*.

Taamin, acento en la cantilación hebraica, 36.
Tabal (tabaler), 370, 374.
Tablatura, 356; impresa, 33; de los *Meistersinger*, 259 *n.* Véase Cifra, *Intabolatura, Intavolatura.*
Tabour, 369 *n.* Véase Tambor.
Tagelieder, 227, 229.
Talea, 280.
Tambor, tamboret, tamboril, tamborino, 247, 254, 260 *n.* 56, 374. Véase *Tabour.*
Tarascas, 120.
Tasto, 390, 401 *s.*
Teatro, clásico, su tradición, 106; latino, 417 *s.*; litúrgico, 413; religioso y popular, 100 *s.*, 300, 343.
Te Deum, 46, 104 *n.*
Tehillim, cánticos o himnos, en San Pablo, 45.
Templo de Jerusalén, organización musical en el, 35, 38, 41, 70; fecha de su construcción, 50 *n.* 7; su destrucción, 37, 51 *n.* 14.
Temporeras, en Andalucía, 194.
Tempus, en la mensuración, 276.
Tenor, litúrgico, 139, 143, 153, 164 *n.*, 256 *n.*; de libre invención, 306; en la recitación, 52 *n.* 23.
Tensó, 194, 424.
Teóstico, alemán vulgar, 63.
Terror milenario, 433; pánico, 433.
Tetracorde (o tetracordio), *syntonion* o tendido, 22; *malakon* o suavizado, 22; en varias obras, 29 *s.*; diatónico, de Eratóstenes, 23; cromático, de Archytas, 23.
Tetracordal, juego, 29 *s.*
Testudo gallo-germanica, 25.
Textos simultáneos, en el Motete, 137.
Tibia, 369 *n.*

Tiempo *(tempo)*, 81, 135.
Tiento, 383, 404 *n.* 21, 404 *n.* 43.
Timbre, medieval, 117, 156, 228, 360 *n.*, 369 *n.*, 428, 445; por autores populares, 448.
Tirana, 397.
Títere, 418.
Tonalidad, 22, 138; mayor en la cantilación de la Biblia, 50 *n.* 4; su afirmación progresiva, 443 *ss.*
Tono de Do mayor, 348.
Tornada, 247.
Tornel, 247, 253. Véase Ronda, Rondó.
Tracto, en la Misa, 93, 96, 105 *n.*
Tragedia, 413.
Trastes, 388, 399.
Treno, o endecha, 24, 26, 29, 51 *n.* 11. Véase Endecha, Lamentación, Planto.
Tresque, tresche, treske, trisca, *trotto,* 255, 260 *ns.* 51-52, 377.
Triomphi (trionfi), 119, 343, 432, 455 *n.* 53.
Triplum, 144, 148 *n.*, 158, 166 *s.*, 280.
Tritono, 349 *n.*, 449. Véase *Diabolus in musica.*
Trobador, trovador, en España en el siglo xv, 429, 452 *n.* 13, 453 *n.* 37.
Trobar, trovar, 189 *n.*, 214 *n.* 11, 220 *n. s.*
Trobetes, 234.
Trompador, 370.
Trompeta, 247, 251, 370, 373 *n.*, 374, 376; bastarda, 374; en la polifonía de Dufay, 303 *n.* 11.
Tropos, 57, 97, 99 *s.*, 104 *n.*, 149, 412, 443.
Tròpus de Agnus, 163.
Trota, *trip, trepe, trotto,* 255, 260 *n.* 54.
Trotera, 256.
Trovador, *trobadour, trobaire,* 187 *ss.*, 228, 419; forma rítmica y sentido modal de la música de los, 219 *ns.* 27-28; después de la Cruzada contra los Albigenses, 291; su desaparición en Francia, 268.
Troveros *(trouvères),* 187 *ss.*, 228.
Tuba, 369 *n.*
Turdión (tordion), 430.
Twisongur, canto gemelo, 281 *n.*
Tympana, 369 *n.*

Unidad armónica, 138.

Valor, como concepto aplicado a la obra de arte, 19, 20; estético, 20.
Vandola, 396.
Vangelo, 108 *n.*
Vaqueiradas, 246 *n.*
Variaciones, 139.
Vaux de vire (vaudeville), 119, 347.
Vella guisa, nova guisa, en los instrumentos, 378.
Veni Creator Spiritus, himno, 105 *n.*
Veni Sancti Spiritus, prosa, 105 *n.*
Verbetas, 112 *n.*
Versificación, en Marcus, siglo vi, 65 *n.* 20; en Fortunatus, 65 *n.* 20; en Pablo Diácono, 65 *n.* 20; en Bede el Venerable, 65 *n.* 20.
Verso *(vers),* 192, 198, 253, 258 *n.* 24.
Versolaris (vascos), 194.
Vesetes (de *vieso),* 234, 258 *n.* 24.
Vexilla Regis, himno, 105 *n.*
Vía de Santiago, o a Compostela, 224.
Victus y *amictus,* 409.
Vidas de Santos, en los siglos viii al xii, 61.
Vidula, 369 *n.*
Viejo Testamento, varios períodos históricos, 24.
Vièle, viela, 226, 248, 249 *ss.*, 367 *s.*, 369 *n.*, 371 *ss.*, 372 *n.*, 374, 391, 403 *n.*, 447.
Viellatoris, 150 *n.*, 183.
Vielle, viella, *viella* (latín), 250, 274, 369 *n.*
Viernes Santo, oficios de, 65 *n.* 20.
Vigilias, 102 *n.*
Vihuela (vihuella, viuela, vyuela, *vièle),* de arco, de péñola, de mano, 226, 234, 250 *n.*, 257 *n.* 7, 296, 367 *n.* 5, 370, 371 *ss.*; en el siglo xvi, en España, 377, 378 *ss.*, 447; su etimología, 392; de arco, en concierto, 379; de Flandes, 376; media vihuela, 374, 376; lámina con varios tipos, 398 *s.*
Vihuelistas, 352.
Villa, florentina, 342; villas nuevas, 181.
Villancico, 62, 115, 125 *n.*, 208, 211, 246 *n.*, 342; de Navidad, 63; en portugués, 351; con vihuela, 405; cantados "en redondo", 313 *n.*; su estudio, 351 *n.* Véase Villanesca.
Villanesca *(villanella),* 342; en la vihuela,

384, 387; espirituales, 336. Véase Villancico.
Viola, 249, 250 *ss.*, 255, 257 *n.* 7, 259 *n.* 42, 365 *s.*, 370, 371, 374, 382, 392; vihuela de arco, 387 *s.*; música para viola en discos, 405 *n.* 43.
Violeros, 233, 248, 251, 252, 254.
Violino piccolo, 392.
Violón, de este sarao, 377.
Violoncelo, 388.
Virelay *(virelai*, virolai), 153, 245, 247, 247 *n.*, 297, 473.
Virginal, 254, 373.
Visigótica, liturgia: española, mozárabe o eugeniana, 74, 87 *n. s.*
Visigótico, ritos, canto, 81, 88 *n.* 24; su suplantación por el romano, 59; su contacto con el galicano, 64, 81.
Visperas, 102 *n.*
Vito, 397.
Vocablos, griegos en el Cristianismo, 82; hebreos en el Cristianismo, 33.
Voces acordadas, en Alfonso X, 139 *n.*
Vox organalis, 140, 144, 295.
Vox principalis, 140, 144.
Vuelta *(volta)*, 227, 253, 344; en el verso, 204 *ss.*; en la danza, 261 *n.* 56. Véase "Buelta".

Wächterlied, tagelied, 229.

Yalal (aleluya), 36.
Yoglares, 232. Véase Juglares.

Zarabanda, 397.
Zéjel, 196 *n.*, 205 *ss.*, 218 *n.*; forma poética en la Andalucía árabe, 218 *n.* 24.
Zorongo, 397.
Zortziko, 261 *n.* 52.

INDICE DE NOMBRES CITADOS

Aaron, 34, 84, 122 *n.* 4.
Abdallah, 206, 217.
Abderramán I, 216.
Abderramán II, 216, 375.
Abderramán III, 51 *n.* 10.
Aben Bassam, 206.
Aben Guzmán, 205, 206, 209, 218.
Abenhayan, 216.
Aben Jaldún, 206, 216.
Abensaid, 218.
Abert, H., 30, 31.
Absalom, 198.
Adam, 126 *n.* 17.
Adam de la Halle, 106, 107 *n.*, 117, 119, 126 *n.* 17, 162, 193, 193 *n.*, 195, 199 *n.*, 266, 269, 425, 428.
Adamo della Ventaia 376.
Adelaziz ben Abusalt, 218.
Adenet le Roi, 370.
Adler, Guido, 11, 31, 42 *n.*, 50 *n.* 9, 52 *n.* 23, 93 *n.*, 187 *n.*, 213 *n.* 5.
Adonis, 103 *n.* 3, 198, 420.
Adriansen, Emmanuel, 381.
Agrícola, 310 *n.*
Aguilar, Pedro Sánchez de, 260 *n.* 51.
Ahmed, 216.
Alarcón, D. Pedro Antonio, 186 *n.*
Alarico, 67, 77.
Alba (Casa de), 312, 316 *n.* 9, 430, 440.
Albéniz, Isaac, 17.
Albert, Heinrich, 324.
Alberti, León Bautista, 315.
Alberto (duque de Baviera), 337.
Albigenses, 189, 189 *n.*, 291, 419, 452 *n.* 12.
Alceo, 26, 29 *n.*
Alcman, 26.
Alcuino, 63.
Alda, 418 *n.*
Alejandro IV (papa), 411 *n.*
Alejandro de Polonia, 327 *n.* 7.
Alemán, Mateo, 379 *n.*, 394.
Alenda, Genaro de, 120 *n.*, 431, 437, 440, 441, 455 *n.* 58.
Alexandre, 260 *n.* 54, 367 *n.*, 370, 447 *n.*, 452 *n.* 18.
Al Farabi, 215 *n.* 24, 216.
Alfonso II (de Aragón), 182 *n.*, 190.
Alfonso III (de Portugal), 190.
Alfonso V de Aragón, 441.
Alfonso VI (de Castilla), 59, 189, 217, 232.
Alfonso VII (de León), 190, 195, 209, 427.
Alfonso VIII (de Castilla), 151, 156 *n.*, 190, 243.
Alfonso X (el Sabio), 25 *n.*, 108 *n.*, 114, 115, 125 *n.* 15, 139 *n.*, 151, 158, 171 *n.*, 172, 184, 184 *n.*, 190, 194 *n.*, 195, 207, 214 *n.* 10, 214 *n.* 16, 214 *n.* 23, 217, 221, 234, 238, 239, 241 *n.*, 242, 242 *n.*, 243, 244, 244 *n.* 245 *n.*, 247, 252, 253, 344 *n.*, 367 *n.*, 369, 375, 426, 429, 439 *n.*, 447, 449.
Alfonso XI, 252, 256 *n.* 5, 258 *n.* 36, 301 *n.* 4, 370.
Alfonso Sánchez (rey de Portugal), 190.
Algazel, 215 *n.* 24.
Alhaquem I, 216.
Alighieri (v. Dante).
Alimenón, 217.
Almanzor, 217.
Alón, 216.
Altdorfer, 321.
Amador de los Ríos, José, 39 *n.*
Amat, Félix Torres, 396.
Amat (Dr. Juan Carlos), 380, 381, 385, 396.
Ambros, 348.
Ana de Austria, 397.
Anacreonte, 26.
Ananías (Joshua ben Hannaniah), 41.
d'Ancona, Alessandro, 437.

d'Andeli, Henri, 346 *n.*
Andrae, Tor, 452 *n.* 15.
Andrés, Juan (Padre), 215 *n.* 24, 216.
Anerio, 328, 333, 340 *n.* 15.
Angélico, Fra, 314, 321.
Anglés, Higinio, 11, 37 *n.*, 59 *n.*, 104 *n.* 21, 111 *n.*, 112 *n.*, 124 *n.* 11, 125 *n.* 13, 144 *n.*, 151, 151 *n.*, 153, 155, 155 *n.*, 156, 161, 161 *n.*, 166, 168, 170, 172, 174 *n.* 10, 174 *n.* 11, 174 *n.* 14, 188 *n.*, 214 *n.* 12, 214 *n.* 15, 214 *n.* 23, 241 *n.*, 242, 245, 258 *n.* 18, 258 *n.* 31, 316 *n.* 8, 351 *n.*, 359 *n.*, 369 *n.*, 370 *n.*, 378 *n.*, 403 *n.* 3, 455 *n.* 62
Antonino Pío, 451 *n.* 6.
Apel, Willi, 383 *n.*
Apolo, 24, 25, 26, 28, 30, 31, 223, 234, 425.
Apolonio (el rey), 213 *n.* 5, 234, 235, 257 *n.* 7, 258 *n.* 19, 258 *n.* 24, 367 *n.*, 368 *n.*, 370, 381, 392, 439, 447.
Apollonio, Mario, 253 *n.*, 451 *n.* 2, 452 *n.* 17, 453 *n.* 30, 454 *n.* 44, 455 *n.* 53, 455 *n.* 56.
Apóstoles, 440, 451 *n.* 4.
Arbois de Jubainville, 65 *n.* 20.
Arcadelt (Jakob, Jaquet), 333, 335, 351, 354, 362 *n.* 14.
Archytas, 23.
Arezzo, Guido de, 448.
Argies, Gauthier d', 449.
Arión, 26.
Aristófanes, 27, 27 *n.*
Aristóteles, 137, 411.
Armstrong, L. C., 368 *n.*
Aroca, Jesús, 353 *n.*
Arquíloco, 26.
Arrio, 68.
Asbury, 421 *n.*
Aschbach, J., 126 *n.* 15.
Aslam Ben Abdelaziz, 217.
Atanasio, 69, 73.
Atila, 67, 77.
Atropos, 310 *n.*
Attaignant, Pierre (Attaingnant, Atteignant), 351, 381.
Aubry, Pierre, 105 *n.* 22, 187 *n.*, 188 *n.*, 199 *n.*, 212, 219 *n.* 25, 241 *n.*, 450, 455 *n.* 68, 455 *n.* 69.
Augusto, 51 *n.* 16, 414, 415.
Augustus (beato), 426.
Auxencio, 60.
Aue, Hartmann, von der, 228.
Avem Pace, 215 *n.* 24, 218.
Averroes, 417.

Bach, Juan Sebastián, 17, 18, 84, 324, 326 *n.* 7, 327 *n.* 7, 381, 397.
Bach, Felipe Manuel, 20.
Bacon, Roger, 174 *n.* 10.
Baena, Juan Alfonso de, 311, 313 *n.*
Baïf, Lazare de, 357.
Baini, 328, 330, 331, 332, 339 *n.* 4, 339 *n.* 9.
Bal y Gay, J., 351 *n.*, 359 *n.*, 377 *n.*, 385 *n.*
Balaguer, Víctor, 188 *n.*
Baldasar, 125 *n.* 13.
Ballesteros, Pérez, 238.
Balsamon, 427.
Banchieri, 356 *n.*
Barbarroja (Barbarossa), Federico, 183, 266.
Barbieri, Francisco Asenjo, 176 *n.* 17, 204 *n.*, 311 *n.*, 313, 313 *n.*, 334 *n.*, 351, 357, 358 *n.*
Barbingant, 310 *n.*
Barbireau, J., 298 *n.*
Bardesano de Edesa, 55, 55 *n.*, 59-60, 62.
Bardi (conde dei), 28, 319.
Barizon, 310 *n.*
Bartolomé (Fra), 335.
Bartsch, Karl, 207.
Basochiens, 426.
Batilo, 414.
Batolf, 250 *n.*, 257 *n.* 7.
Beauvais, Vincent de, 243.
Beck, Jean Baptiste, 187 *n.*, 188 *n.*, 198 *n.*, 199 *n.*, 207, 219 *n.* 25, 238, 247 *n.*
Bédier, Joseph, 199 *n.*
Beer, R., 125 *n.* 13.
Beethoven, Ludwig van, 17, 18, 20, 21, 272, 329.
Bekker, Paul, 11, 280, 283 *n.* 9, 306, 388, 404 *n.* 27.
Belaieff, Víctor, 139 *n.*, 147 *n.* 12.
Bell, Aubrey F. G., 190 *n.*, 214 *n.* 16, 237, 238, 258 *n.* 29.
Bembo, Pietro, 353.
Benet, John, 302 *n.* 11.

Berbigant, 298 *n.*
Berceo, Gonzalo de, 91 *n.*, 109, 122 *n.* 2, 173, 191, 191 *n.*, 196 *n.*, 223 *n.*, 233, 233 *n.*, 234, 243, 249, 258 *n.* 23, 262, 269, 296 *n.*, 367 *n.*, 368 *n.*, 370, 393.
Berchem, 362 *n.* 14.
Berger, Lya, 126 *n.* 15.
Bermudo, Juan, 348, 359 *n.*, 361 *n.* 5, 374, 379, 380, 380 *n.*, 385 *n.*, 393, 394, 394 *n.*, 395 *n.*, 399, 403 *n.* 20, 404 *n.* 24, 404 *n.* 39, 404 *n.* 40.
Bernal, Antonio (?), 387.
Bernáldez (cronista), 375.
Berneville, Gillebert de, 195.
Bernini, Gian Lorenzo, 341, 355.
Bernon (abate), 180.
Berry (duque de), 272.
Bertrand, V., 451 *n.* 11.
Besard, Jean-Baptiste, 405 *n.* 43.
Besseler, H., 162 *n.*, 181 *n.*, 187 *n.*, 220, 228 *n.*, 277, 278, 280.
Bethune, Quesnes, 449.
Beyssac (Dom), 428 *n.*
Bèze, Teodoro, 319, 325, 326 *n.* 6, 327 *n.* 7.
Bezinger, 39.
Bibbiena (cardenal), 419 *n.*
Binchois, Gilles, 260 *n.* 55, 261 *n.* 56, 287, 295, 296, 297, 298, 298 *n.*, 299, 302 *n.* 11, 310 *n.*, 312, 314, 318 *n.* 11, 328, 328 *n.*
Blois, Guillermo de, 418 *n.*
Blume, F., 151 *n.*, 174 *n.* 3.
Boabdil el Chico, 219.
Boccaccio, Giovanni, 224, 225, 225 *n.*, 231 *n.*, 274, 372, 377.
Bodel, Jean, 126 *n.* 17.
Boecio, 48, 58, 80, 88 *n.* 21, 411, 446.
Bollandus, 415 *n.*
Bologna, Jacopo de, 282 *n.* 2, 282 *n.* 4.
Bonaventura, A., 225 *n.*
Bonifacio II (papa), 78 *n.*, 281 *n.* 1.
Bonifacio VIII (papa), 213 *n.* 5.
Bonilla y San Martín, Adolfo, 108 *n.*, 115, 451 *n.* 7, 452 *n.* 17, 452 *n.* 23, 452 *n.* 32, 453 *n.* 39, 454 *n.* 45, 455 *n.* 49, 455 *n.* 52.
Bonvin, L. 86 *n.* 9
Boretius, 451 *n.* 11.
Borgias (los), 329.
Born, Bertrán de, 198, 199.
Borromeo, Carlos, 331, 332.
Boscán, Juan, 386, 387.
Bossinensis, Francesco, 381.
Botella (Bouteille), 438.
Botticelli, Sandro, 315, 321.
Bouchet, Jean, 120 *n.*
Brandin, L., 199 *n.*
Braga, Teófilo, 237 *n.*, 238, 241 *n.*
Brantôme (Pierre de Bourdeiller, señor de), 419 *n.*
Brassart, Johannes, 295, 300, 318 *n.* 11.
Bray, Nicolás de, 369.
Breitkopf, J. G. Immanuel, 334 *n.*
Brenet, Michel, 238 *n.*, 293 *n.*, 308 *n.*, 331 *n.*, 340 *n.* 13, 451 *n.* 9, 452 *n.* 26.
Breslaur, Emil, 39.
Brinkmann, H., 228 *n.*
Brizeño, Luis, 397.
Brolo, Bartolomeo, 226, 227.
Brondi, U. R., 405 *n.* 41.
Brousse, J. R. de, 452 *n.* 25
Bruch, Max, 42 *n.*
Bruck, Arnoldo de, 326 *n.* 7.
Brudieu, Juan, 358, 358 *n.*, 359 *n.*
Bruger, Hans Dagobert, 403 *n.* 19.
Brulé, Gace (Gazes), 195, 449.
Brumans (Brumas), 170.
Brumel, Antoine, 310 *n.*, 330 *n.*
Brummel (v. Brumel).
Brunenc, Hugo, 182 *n.*
Brutus, 451 *n.* 5.
Buecken, Ernst, 11, 93 *n.*, 181 *n.*, 188 *n.*
Buenaventura A., 372 *n.*
Buetzler, C., 228 *n.*, 258 *n.* 14.
Bukofzer, Manfred, 144 *n.*, 145 *n.*, 158 *n.*
Burgos, Diego de, 197 *n.*
Burkitt, F. C., 38 *n.*
Burney, Charles, 299.
Busnoys (Busnois), 310 *n.*, 330 *n.*, 351.
Byrd, William, 360.

Cabezón, Antonio de, 383, 384, 385, 385 *n.*, 386, 405 *n.* 43.
Cabillon, 339 *n.* 8.
Cabrera y Rivera, F. M., 361 *n.* 4.
Cabrol (Dom), 105 *n.* 25, 106.
Calam, 216.

Calderón de la Barca, Pedro, 118, 125 *n.* 14, 353, 424, 432, 454 *n.* 41.
Calanson, Guiraut de, 368.
Calasanz, Antonio, 334 *n.*
Calígula, 50 *n.* 2, 416.
Calino, 26.
Calixto, 172.
Calmette, J., 213 *n.* 1, 213 *n.* 4, 289 *n.*
Calvino, 319, 323, 324, 326 *n.* 1, 330.
Camoens, Luis de, 231 *n.*
Campion, Robert, 321.
Candamo, Francisco, 431.
Capetos (los), 181, 182.
Carracci, Agustín y Aníbal, 335.
Caravaggio, Miguel Angel, 335, 402.
Carlomagno, 53, 58 *n.*, 59, 59 *n.*, 61, 62, 70, 79, 81, 87 *n.* 18, 87 *n.* 19, 88 *n.* 21, 105 *n.* 24, 134, 136, 146 *n.* 10, 151, 183, 204, 232, 264, 265, 368, 404 *n.* 37, 451 *n.* 11.
Carlos de Anjou, 195.
Carlos I (emperador), Carlos V (de Alemania), 122, 295, 301 *n.* 3, 315, 316 *n.* 9, 330, 339 *n.* 12, 356, 375, 380, 441, 442.
Carlos IV (de España), 397.
Carlos el Calvo, 294, 301 *n.* 3.
Carlos V de Francia, 271, 274, 282 *n.* 2, 282 *n.* 7, 292, 293.
Carlos VI (rey de Francia), 107 *n.*, 292, 293, 442.
Carlos VII de Francia, 317 *n.* 9.
Carlos VIII de Francia, 312.
Carlos, rey de Navarra, 271.
Carlos de Orléans, 293.
Caron, François, 330 *n.*
Cascia, Giovanni de, 225, 227.
Casiodoro, 80, 88 *n.* 21, 213.
Casiri, P. Miguel, 215 *n.* 24.
Castiglione, Baltasar, 311 *n.*, 375, 386.
Castrillo, G., 334 *n.*, 336 *n.*
Castro, Juan Blas de, 352, 359 *n.*
Cavalcanti, Guido, 194, 196, 224, 244.
Cedrenus, 427.
Cejador y Frauca, J., 242 *n.*, 452 *n.* 20.
Celano, Tomás de, 98, 219 *n.* 29, 223, 434.
Celestino I (papa), 78 *n.*
Cellini, Benvenuto, 317 *n.* 11.
Celtes (Conrado Pickel), 125 *n.* 15.
Cercamón, 206, 207.
Cerone, Domenico Pietro, 348, 380, 381, 445.
Certon, Pierre, 325, 362 *n.* 8.
Cervantes, Miguel de, 379.
Cervini, Marcelo (papa), 331.
Cesáreo (obispo de Arlés), 61, 420.
Cicerón, Marco Tulio, 451 *n.* 5.
Ciconia, Johannes, 298 *n.*
Cid (El), 232, 235 *n.*
Cisneros (Cardenal), 329.
Clavijo del Castillo, Bernardo, 380.
Clavijo, Bernardina, 380.
Clemente VIII, 329.
Clemens non Papa, 405 *n.* 43.
Clovis, 213 *n.* 2, 257 *n.* 10.
Codax, Martín, 171 *n.*, 211, 222, 236, 237 *n.*, 246.
Cohen, F. L., 45 *n.*
Coincy, Gautier de, 242, 243.
Collet, H., 241 *n.*, 334 *n.*
Colón, Cristóbal, 216.
Combarieu, Jules, 86 *n.* 9, 87 *n.* 11, 99, 103 *n.* 11, 104 *n.* 20, 105 *n.* 25, 113, 124 *n.* 8, 127 *n.* 19, 146 *n.* 3, 146 *n.* 5, 147 *n.* 12, 147 *n.* 15, 188 *n.*, 212, 213 *n.* 3, 214 *n.* 14, 214 *ns.* 17-22, 219 *n.* 25, 281 *n.* 2, 314, 339 *n.* 11, 350, 361 *n.* 5, 452 *n.* 24, 455 *n.* 51, 455 *n.* 52, 455 *n.* 66, 455 *n.* 68.
Comes, Juan Bautista, 315 *n.* 5.
Cómodo de Gaza, 55 *n.*, 58.
Compañy, 359 *n.*
Compère, Loyset, 310 *n.*, 330 *n.*
Conde, José Antonio, 216.
Condestable de Portugal, 231 *n.*, 234 *n.*
Confucio, 38.
Conrat, 174 *n.* 7.
Constant, 310 *n.*
Constantino, 67, 69, 416.
Contractus o Contract, Hermann, 98.
Cooper, Gerald, 364 *n.*
Copin, 310 *n.*
Corbetta, Francisco, 397.
Correggio, Antonio Allegri, llamado el, 315, 355.

Corteccia, 354.
Costeley, Guillaume, 352, 362 *n.* 14.
Cota, Rodrigo de, 190 *n.*
Cotarelo y Mori, E., 359 *n.*, 361 *n.* 4, 404 *n.* 21, 452 *n.* 23, 453 *n.* 41.
Cotton, Jean, 141.
Coucy (el castellano de), 258 *n.* 21, 449.
Coussemaker, Charles E. H. de, 149, 152 *n.*, 156 *n.*, 158, 158 *n.*, 159, 160 *n.*, 161 *n.*, 162, 167, 173 *n.* 1, 174 *n.* 8, 174 *n.* 9, 187 *n.*, 199 *n.*, 212 *n.*, 449.
Covarrubias, Sebastián de, 427.
Coville, A., 270 *n.*
Cranach, Lucas, 321.
Crecquillon, Tomás, 351.
Crétin, Guillaume, 121 *n.*, 310 *n.*
Crisotemis, 24.
Cristo, 32, 43, 45, 52 *n.* 18, 60, 63, 69, 93, 94, 95, 101, 103 *n.* 3, 106, 111, 112, 113, 114, 115, 224, 399, 411, 413, 414, 416, 420, 422, 433.
Croce, G., 356 *n.*
Croix, Pierre de la, 262, 276, 277.
Cruzada Villaamil, Gregorio, 313.
Ctesibius, 415.
Cunegunda (reina de Bohemia), 369.

Chabaneau, C., 188 *n.*
Champion, Pierre, 292, 301 *n.* 1.
Chappuys, Claude, 442.
Charlot, Charles Chaplin, llamado, 421 *n.*
Chastelain, P., 294.
Chateaubriand, François René, conde de, 96.
Chaucer Geoffrey, 373, 403 *n.* 9.
Chindasvinto, 152, 232.
Chopin, Federico, 17.

Dámaso, 78 *n.*, 89 *n.* 30.
Daniel, 113, 151.
Daniel, Arnaut, 195.
Dan Léno, 421 *n.*
Dante Alighieri, 119, 198, 224, 231, 241 *n.*, 244, 244 *n.*, 262, 373, 376, 377, 409, 433.
D'Argincour (Angincourt, Angecourt), Perrin, 219 *n.* 27, 220.
Darmesteter, 189 *n.*
David, 35, 38, 39, 50 *n.* 7, 198, 440.
David, Gerardo, 300, 321.
Day, Clive, 319 *n.*
Daza, Esteban, 384, 385 *n.*, 386.
De Barante, M., 290 *n.*, 293 *n.*
De Bartholomaeis, 223 *n.*
Deborah, 35.
Delisle, M. L., 173.
Della Corte, Andrea, 361 *n.*
Della Torre, 454 *n.* 42.
De Monte, Felipe (Ph. de Mons), 328, 335, 338.
Dent, E. J., 188 *n.*, 213 n. 8, 214 *n.* 9, 354, 362 *n.* 12.
Dering, Richard, 352.
D'Erlanger, barón, 215 *n.* 24.
Descartes, René, 321.
Desplanque, A., 187 *n.*
Des Près, Josquin (Desprez, des Prez, Dupré, a Prato, a Pratis, del Prato, Josquin d'Ascanio, Josquinus Pratensis), 291, 304, 308, 309, 310, 310 *n.*, 311 *n.*, 312, 314, 315, 316 *n.* 6, 317 *n.* 11, 327 *n.* 7, 328, 329 *n.*, 330 *n.*, 332, 333, 351, 356, 362 *n.* 8, 362 *n.* 14, 387.
D'Este (familia), 419 *n.*
D'Etaples, Lefebure, 326 *n.* 1.
Díaz-Jiménez y Molleda, C., 317 *n.* 9.
Diehl, Ch., 451 *n.* 6.
Dietrich, K., 451 *n.* 6.
Diez de Games, Gutierre, 273.
D'Indy, Vincent, 84 *n.*, 117.
Dinis (Dionisio, rey de Portugal), 190, 195, 235, 258 *n.* 28.
Diocleciano, 415 *n.*
Dionysos, 24, 26, 413, 426, 437, 456 *n.* 72.
Domenichino (Domenico Zampieri), 335.
Domicio, 416.
Donatello, 315, 337.
Dorico, Valerio, 354.
Dowland, John, 362 *n.* 14, 381, 405 *n.* 43.
Dreves, Guido Maria, 151 *n.*
Ducamin, Jean, 239, 259 *n.* 41.
Duccio di Buoninsegna, 314.
Duchèsne, L. M. O., 48, 451 *n.* 11.
Dufay, Guillaume, 145 *n.*, 148 n. 18, 175 n. 17, 287, 291, 295, 296, 297, 298, 298 *n.*, 299, 300, 302 *n.* 11, 304, 306, 307, 312, 314, 315, 318 *n.* 11, 321 328, 329, 330 *n.*, 335.

Dufflocq, Enrico Magni, 403 *n.* 17.
Du Méril, Edelestan, 64, 65 *n.* 20.
Du Mont, Henri, 333.
Dunstable, John, 298, 298 *n.* 299, 300, 302 *n.* 7, 302 *n.* 11, 306, 309, 312.
Durero, Alberto, 320, 321.
Dyson, G., 11, 403 *n.* 9.

Efrem, 55.
Einstein, A., 11.
Eleonor de Castilla, 273, 354.
Eleonora de Poitou, 195.
Ellinwood, Leonard, 150 *n.*, 155 *n.*, 158 *n.*, 165 *n.*, 428 *n.*
Elústiza, J. B., 334 *n.*, 336 *n.*
Emmanuel, Maurice, 48, 188 *n.*
Encina, Francisco Fermoselle del, 316 *n.* 9.
Encina, Juan del (Juan de Fermoselle), 311 *n.*, 312, 313 *n.*, 316 *n.* 9, 317 *n.* 9, 344, 347, 357, 418 *n.*, 419, 422, 424, 425, 430, 453 *n.* 38, 453 *n.* 41.
Enfants sans souci, 426.
Engel, Carl, 368 *n.*, 403 *n.* 7, 403 *n.* 11, 404 *n.* 35.
Enrique I de Champagne, 191.
Enrique II (de Francia), 419 *n.*
Enrique II (Plantagenet), 195.
Enrique III (de Francia), 121 *n.*
Enrique III (de Inglaterra), 198.
Enrique (hijo de Enrique III de Inglaterra), 198.
Enrique V (de Inglaterra), 293, 297, 298.
Enrique VI (de Inglaterra), 107 *n.*, 122, 127 *n.* 21, 300, 302 *n.* 11.
Enrique VIII (de Inglaterra), 107 *n.*, 122, 357.
Enrique de Borgoña (conde), 189, 208.
Enrique de Normandía, 195.
Enrique de Trastamara, 271.
Erasmo de Rotterdam, 308, 311 *n.*, 321, 326, 327 *n.* 7, 348.
Eratóstenes, 23.
Erceldoune, Thomas de, 370.
Escobedo, Bartolomé de, 334 *n.*, 336.
Esdras, 38.
Eslava, Hilarión, 334 *n.*, 404 *n.* 26.
Esopo, 409.
Espinel, Vicente, 379, 394 *n.*
Espinosa y Maeso, Ricardo, 316 *n.* 9, 317 *n.* 9, 430, 453 *n.* 38, 455 *n.* 54.
Esquilo, 27.
Essarts, Herberay des, 313 *n.*
Estacio, 184.
Esteban II (papa), 59.
Esteban, Fernando, 273, 312.
Estébanez Calderón, Serafín, 255 *n.*
Estesícoro, 26.
Esterhazy (príncipe de), 418.
Esterio, 419.
Esther, 45.
Eurípides, 27, 28.
Eusèbe (Eusebio), 65 *n.* 11, 114.
Eximenis, mestre Francesch, 171.
Ezra (el escriba Esdras), 36.

Fabre, Ad., 120 *n.*
Fabricio, Juan Alberto, 125 *n.* 15.
Faidit, Gaucelm, 195, 199.
Fadrique, don, duque de Alba, 429.
Falèse, Pierre, 352.
Falkenhagen, Adam, 402.
Faral, Edmond, 186 *n.*, 188 *n.*, 213 *n.* 5, 258 *n.* 35.
Farmer, H. G., 174 *n.* 14, 215 *n.* 24, 241 *n.*, 362 *n.* 14.
Fede, 310 *n.*
Federico II, 290, 410.
Federico IV (elector palatino), 339 *n.* 3.
Felipe "el Hermoso", 295, 375, 380, 381.
Felipe II (de España), 316 *n.* 9, 328, 332, 333, 339 *n.* 10, 380, 386.
Felipe IV (de España), 397.
Felipe V (de España), 397.
Felipe el Atrevido, 293, 294.
Felipe el Bueno (duque de Borgoña), 290, 293 *n.*, 301 *n.* 3.
Felipe IV (de Francia), 302 *n.* 3.
Felipe VI (de Francia), 107 *n.*
Fenis, Rudolf von, 228.
Ferand, E. Th., 76 *n.*
Ferguson, D. N., 11.
Fermoselle, Antonio de, 316 *n.* 9.
Fermoselle, Diego de, 316 *n.* 9.
Fermoselle, Juan de (v. Encina, Juan del).
Fernández, Lucas (Lucas González de Cantalapiedra), 119, 312, 316 *n.* 9, 317 *n.* 9,

344, 419, 423, 424, 430, 453 *n.* 38, 455 *n.* 54.
Fernández Torneol, Nuño, 240.
Fernando de Aragón, 311, 351.
Fernando, don (el de Antequera), 431.
Fernando III (de Castilla), 190, 243.
Fernando IV el Emplazado, 244 *n.*
Fernando el Católico, 312, 316 *n.* 9, 375, 394.
Fernando VII, 184.
Ferrara, Hércules (duque de), 317 *n.* 11.
Ferreti, Paolo, 84*n.*, 91 *n.*
Festa, Constanzo, 328, 332, 336, 354.
Fiammetta, 376.
Ficino, Marsilio, 315.
Figuière, E., 452 *n.* 12.
Filamón, 24.
Filelfo, Francesco, 408.
Filemón, 415 *n.*
Filón de Alejandría, 50 *n.* 2, 50 *n.* 10, 60, 65 *n.* 11.
Finck, Heinrich, 327 *n.* 7.
Fitzmaurice-Kelly, J., 108 *n.*
Flavio Josefo, 41.
Flecha, F. Mateo (el Joven), 358 *n.*
Flecha, Mateo (el Viejo), 351, 358 *n.*, 359 *n.*, 387.
Flemalle (maestro de), 321.
Florentia, Johannes de (Juan de Florencia), 281 *n.* 2, 296, 298 *n.*
Flores (P. Enrique), 50 *n.* 10.
Foix, Germana de, 296, 375, 386, 387, 394.
Fornsete (Forncett), Juan de, 164.
Fortunato, obispo de Poitiers (Venantius Fortunatus), 62, 65 *n.* 20, 105 *n.* 24, 366,
Foulché-Delbosc, R., 169 *n.*, 188 *n.*, 197 *n.*, 239 *n.*, 244 *n.*, 266 *n.*, 345 *n.*, 346 *n.*, 361 *n.*, 379 *n.*, 453 *n.* 29, 453 *n.* 35, 453 *n.* 37.
France, Anatole, 17 *n.*, 125 *n.* 15.
Francisco I (de Francia), 122, 356, 442.
Franco de Colonia (o de Lieja), 142, 160 *n.*, 174 *n.* 2, 175 *n.* 17, 176 *n.* 17, 265, 277.
Franco de París, 175 *n.* 17, 265.
Francum, Gonsaluum (Franco, Gonzalo), 311.
Frazer, J. G., 452 *n.* 15, 452 *n.* 16, 452 *n.* 17.
Frere, W. H., 82, 84, 85, 87 *n.* 14, 87 *n.* 15, 88 *n.* 23, 88 *n.* 26, 91 *n.*
Frescobaldi, Gerolamo, 340 *n.* 15.
Fresneau, 310 *n.*
Friedlander, A. M., 37 *n.*, 45 *n.*
Frigdola, 448.
Frobenius, Leon, 186.
Fuenllana, Miguel de, 351, 377 *n.*, 378, 384, 385 *n.*, 386, 387, 396, 405 *n.* 43.
Fulda (abad de), 88 *n.* 21, 105 *n.* 24.
Funck Brentano, 175 *n.* 15, 258 *n.* 15, 259 *n.* 37.

Gabrieli, Andrea, 304, 321, 355.
Gabrieli, Antonio, 304, 321, 328, 337, 338.
Gabrieli, Giovanni, 304, 321 328, 337, 338, 340 *n.* 15.
Gaffurio, Franchino, 144 *n.*
Gajard, Josef, 86 *n.* 4.
Galba, Mosén Martí Johan de, 375.
Galeria, 415.
Galerio, 451 *n.* 6.
Galilei, Vincenzo, 27, 30, 375.
Ganassi, Silvestro (del Fontego), 387.
García, Miguel (Padre Basilio), 397.
García de Navarra, 232.
Garlande, Jean de, 143, 152, 157, 173 *n.* 2, 264, 265, 269, 448 449.
Garnier, 214 *n.* 15, 362 *n.* 14.
Gaspar, 125 *n.* 13, 310 *n.*
Gastoldi, G., 346, 360.
Gastoué, Amedée, 30, 36 *n.*, 46, 47, 52 *n.* 18, 52 *n.* 22, 52 *n.* 23, 52 *n.* 24, 63, 64, 82 *n.*, 86 *n.* 9, 188 *n.*, 258 *n.* 31, 455 *n.* 69.
Gatard, Dom, 48, 63.
Gato, Juan Alvarez, 274 *n.*, 345 *n.*, 429.
Gatti, Guido N., 361 *n.*
Gaultier, Denis, 402.
Gautier, León, 25 *n.*, 186 *n.*, 455 *n.* 60.
Gautier de Formeseles, 194 *n.*
Gelasio, 78 *n.*
Gelmires, obispo, 217.
Gennrich, Friedrich, 99 *n.*, 188 *n.*, 193 *n.*, 195, 198, 199 *n.*, 214 *n.* 9, 228 *n.*
Gentian, 362 *n.* 14.

Georgiades, Thrasybulos, 145 *n.*, 302 *n.* 8.
Gérard, Marguéritte, 397.
Gerbert (Gerbertus), 74, 86 *n.* 12.
Gérold, Théodore, 11, 29 *n.*, 35 *n.*, 46 *n.*, 71 *n.*, 78 *n.*, 86 *n.* 3, 86 *n.* 9, 97, 100, 103 *n.* 2, 103 *n.* 4, 103 *n.* 12, 104 *n.* 15, 104 *n.* 17, 111, 112, 124 *n.* 8, 124 *n.* 10, 146 *n.* 2, 146 *n.* 7, 146 *n.* 10, 147 *n.* 15, 164 *n.*, 167, 170, 174 *n.* 9, 174 *n.* 11, 184 *n.*, 188 *n.*, 213 *n.* 3, 214 *n.* 11, 214 *n.* 20, 219 *n.* 28, 228 *n.*, 256 *n.* 3, 256 *n.* 6, 257 *n.* 11, 258 *n.* 17, 258 *n.* 20, 259 *n.* 43, 260 *n.* 46, 260 *n.* 48, 260 *n.* 49, 403 *n.* 5, 403 *n.* 12, 404 *n.* 34, 415 *n.*, 455 *n.* 68, 456 *n.* 69, 456 *n.* 71.
Gevaert, F. A., 31, 384.
Ghiberti, Lorenzo, 315.
Ghirardellus, 282 *n.* 2, 282 *n.* 4.
Ghirlandaio, Benedetto, 314, 321.
Ghiselin, 333.
Ghisi, Federico, 344, 361 *n.* 1, 439, 455 *n.* 55.
Ghislieri, Miguel, 331.
Gianoncelli, Bernardo, 381.
Gibbons, Orlando, 360, 361, 362 *n.* 14.
Gilles, 310 *n.*
Giotto di Bondone, 314.
Giovanel y Más, J., 374.
Glareanus (Heinrich Loris, Henricus Loritus), 294, 348, 348 *n.*, 361 *n.* 5.
Gobius, Juan, 243.
Godoy, Manuel, 397.
Goetz, Walter, 71 *n.*
Golías (obispo), 182 *n.*, 183.
Golther, 229 *n.*
Gombert, Nicolás, 321, 328, 329 *n.*, 336, 339 *n.* 12, 340 *n.* 15, 351, 351 *n.*, 387, 394, 395 *n.*
Gombosi, Otto, 28 *n.*, 255 *n.*, 308 *n.*
Gómez Manrique, 114, 118, 189 *n.*, 424, 429, 431, 441, 453 *n.* 37.
González Agejas, Lorenzo, 385 *n.*
Gonçales de Mendoça, Pero, 116, 208, 235.
Gottfried von Strassburg, 370.
Goudimel, Claudio, 319, 325, 326 *n.* 6, 327 *n.* 7, 352.
Goudmod, 250 *n.*, 257 *n.* 7.
Goya, Francisco de, 397.
Gozzoli, Benozzo, 321.
Grammiani, 421 *n.*
Grandgent, Charles H., 51 *n.* 16, 86 *n.* 1, 86 *n.* 8, 87 *n.* 16.
Gray, Cecil, 11, 281 *n.* 1, 355 *n.*
Grazzini, Antonfrancesco (il Lasca), 343, 439.
Gréban, Arnoul, 126 *n.* 17.
Gregorio XIII (papa), 332.
Gregorovius, F., 50 *n.* 2.
Grocheo, Johannes de, 150 *n.*, 157, 174 *n.* 9, 219 *n.* 27, 253, 254, 265.
Grock 421 *n.*
Gröber, G., 455 *n.* 66.
Grossin de Paris, 260 *n.* 55, 261 *n.* 56.
Grotte, Nicolás de la, 405 *n.* 43.
Grove, Sir George, 37 *n.*, 45 *n.*, 188 *n.*, 229 *n.*, 302 *n.* 7, 362 *n.* 10.
Grunewald, Mathis, 321.
Guabert, 379.
Gualterius, 243.
Guercino, Francesco Barbieri, il, 335.
Guerrero, Francisco, 321, 328, 335, 335 *n.*, 336, 336 *n.*, 351, 358 *n.*, 359 *n.*, 387.
Gui de Bourgogne, 370.
Guibert de Tournay, 170.
Guidiccioni, Guido, 354.
Guido de Arezzo, 140, 143.
Guillaume, A., 38 *n.*
Guillaume le Vinier, 195.
Guillermo el Piadoso, 180.
Guillermo de Poitiers, 25 *n.* 195, 206, 207, 208.
Guinicelli, Guido, 194, 196, 224.
Guizot, Francisco, 86 *n.* 5, 325 *n.* 1.
Gundisalvi, María (o María González de Agüero), 151.
Gutierre, Dr. (marqués de Careaga), 125 *n.* 15.
Guzmán, Santo Domingo de, 268.
Guzmán, Fernán Pérez, 244 *n.*, 385 *n.*, 403 *n.* 20, 404 *n.* 24.

Haberl, F. X., 339 *n.* 4, 339 *n.* 9.
Haertel, Gottfried, Ch., 334 *n.*
Hadow, William H., 40.
Hahn, Ulrich, 333.
Hakin-Ben-Ahrias, 215 *n.* 24.

Hals, Franz, 321.
Haendel, Jorge Federico, 327 *n.* 7.
Hammerich, A., 147 *n.* 13.
Handschin, J., 99 *n.*, 147 *n.* 11, 151 *n.*, 152 *n.*, 223 *n.*
Hanozin, P. Pierre, 451 *n.* 6.
Hanssen, Friederich, 33 *n.*, 55 *n.*, 100 *n.*, 228.
Harmonius, 59.
Hartmann, K. D., 87 *n.* 19.
Hartzfeld, 189 *n.*
Harun-al-Raschid (Haroun-el-Raschid, Arraxid), 205 *n.*, 215 *n.* 24, 216, 404 *n.* 37.
Hasler, Hans Leo, 362 *n.* 14.
Hautville, Jean de, 423 *n.*
Haydn, Franz Josef, 20, 418, 451 *n.* 9.
Hermandad de San Nicolás, 186.
Hermann de Turingia, 229.
Hermosilla, Pedro de, 316 *n.* 9.
Herodes, 41, 116, 120, 439.
Heseltine, Philip, 355 *n.*
Hesíodo, 25.
Heyden, Sebald, 302 *n.* 7.
Hilario, 55, 60, 65 *n.* 13, 65 *n.* 20, 74.
Hildo (abad), 63.
Hilka, A., 100 *n.*, 213 *n.* 7.
Himeneo, 24.
Hohenstaufen, 290.
Holbein, Hans, 321.
Homero, 25.
Honorio, 67, 77.
Horacio, 58, 184, 357, 409, 426, 446.
Hornbostel, E. M. von, 44 *n.*
Hucbaldo, 138, 140, 140 *n.*, 143, 165, 206.
Hughes (Dom) Anselm, 146 *n.* 8, 164, 300 *n.*
Huizinga, J., 175 *n.* 15, 407.
Huss, Juan, 293.
Hyagnis, 25.
Hylas, 420.

Idelsohn, Abraham, 37, 39 *n.*, 42 *n.*, 45, 46 *n.*, 49 *n.* 1, 50 *n.* 9.
Iglesia, Ramón, 273 *n.*
Imperial, Francisco, 373.
Infantas, Fernando de las, 328, 332.
Inocencio III (papa), 98, 115.
Iranzo, Miguel Lucas de, 312.
Ireneo (obispo de Lyon), 60.
Isaac, Heinrich (Arrigo Tedesco), 294, 319, 323, 326 *n.* 5, 327 *n.* 7, 329 *n.*, 333, 341, 343, 344, 351 440.
Isabel (de Castilla), 312, 375, 379.
Isabel (de Inglaterra), 357, 380.
Isabel (de Portugal), 339 *n.* 12.
Isah (Ishak) el Mosulí, 216, 403 *n.* 14.
Ishac ben Simeon, 218.
Isla, P., 244.
Iván el Terrible, 409.

Jack in the Green, 123 *n.* 4.
Jacomí, 273.
Jacques Bonhomme, 271.
Jacques de Liège, 173 *n.* 1, 275.
Jacquet, 362 *n.* 8.
Jaime I (de Aragón), 171, 190.
Janer, Florencio, 251.
Jannequin, Clément (Janequin), 291, 325, 329, 341, 352, 354, 356, 357, 362 *n.* 8, 362 *n.* 14.
Jano, 420.
Jeannin, J. C., 86 *n.* 9.
Jeanroy, A., 192 *n.*, 194 *n.*, 196 *n.*, 198 *n.*, 199 *n.*, 212 *n.*, 214 *n.* 21, 250 *n.*, 252, 253 *n.*, 255 *n.*, 257 *n.* 7, 258 *n.* 16, 260 *n.* 44, 455 *n.* 62, 455 *n.* 69, 456 *n.* 72.
Jehová (Jahweh), 33, 34, 56, 93, 348.
Jeremías, 45.
Jesús (v. Cristo).
Jesús Ben Sirah, 51 *n.* 15.
Job, 45.
José, hijo de Jacob, 101.
Joye, 310 *n.*
Juan (obispo de Gerona), 60.
Juan (príncipe, hijo de los Reyes Católicos), 317 *n.* 9, 380, 430.
Juan I (papa), 78 *n.*
Juan I (de Aragón), 171, 254, 273.
Juan de Austria, don, 397.
Juan I de Castilla, 311, 373.
Juan I de Polonia, 327 *n.* 7.
Juan II de España, don, 304, 311.
Juan III de Portugal, don, 386.
Juan XXII (papa), 137, 145, 170, 262, 264, 270, 274, 275, 330.
Juan de Bohemia, 272.

Juan el Bueno, de Borgoña, 272.
Juan de Flandes, 431.
Juan de Florencia, 224.
Juan de Salisbury, 137.
Juan Sin Miedo, 290 *n.*, 293.
Juana de Arco, 290, 292.
Juana la Loca, 375.
Jones, Robert, 362 *n.* 14.
Judas, 110.
Judenkunig, Hans, 381.
Julio II (papa), 314, 321.
Julio III (papa), 331.
Jullian, 63.
Justiniano, 71, 416.
Juvenal, 451 *n.* 5.

Kahn, Máximo José, 51 *n.* 11 (Medina Azara).
Kamel, 215 *n.* 24.
Kinsky, G., 404 *n.* 28, 405 *n.* 42.
Kircher, P. Athanasius, 28, 28 *n.*
Koczirz, Adolf, 405 *n.* 41.
Koepke, Rudolph, 125 *n.* 15.
Kroll, W., 417 *n.*

Lachmann, K., 229 *n.*
La Fage, Adrián de, 330 *n.*
Lamperez y Romea, V., 72 *n.*
Landino, Cristóforo, 244, 315.
Landino, Francesco, 262, 270, 281 *n.* 2, 296, 298 *n.*, 377.
Lang, Paul Henry, 301 *n.* 2, 302 *n.* 8.
Lannoy, 310 *n.*
Lantins, Arnold de, 260 *n.* 55.
Lantins, Hugo de, 297, 298 *n.*
Lasos de Hermione, 26.
Lasso, Orlando de (Lassus, o Roland de Lattre), 304, 307, 314, 315, 321, 328, 329, 336, 337, 338, 340 *n.* 14, 340 *n.* 15, 346, 352, 355, 356, 362 *n.* 14.
Le Blant, E., 451 *n.* 11.
Lecoy, Félix, 174 *n.* 4, 184, 184 *n.*, 259 *n.* 41, 368 *n.*
Leichtentritt, Hugo, 11, 76, 87 *n.* 16, 103 *n.* 10.
Lejeune (Le Jeune), Claude (Claudin), 319, 325, 326 *n.* 6, 327 *n.* 7, 352, 353, 362 *n.* 8 y *n.* 14.
Le Monnier, Ph., 345 *n.*
Leodegundia, 232.
León I (papa), 78 *n.*
León III (papa), 59, 59 *n.*
León IV (papa), 62.
León X (papa), 315, 321, 333, 441.
Leonino, 131, 143, 148 *n.* 18, 149, 150 *n.*, 156, 160, 172, 175 *n.* 17, 264, 265.
Leonor de Aquitania, 191, 195, 198.
Leroux, J., 339 *n.* 8.
Lescurel, Jehannot de, 266.
Lida, María Rosa, 452 *n.* 20.
Lietzmann, H., 38 *n.*, 64 *n.* 10, 451 *n.* 4.
Linos, 24, 25.
Lippi, Filipo, 321, 335.
Liuzzi, F., 223 *n.*
Lope de Vega, Félix, 118, 125 *n.* 14, 184, 352, 357, 394 *n.*, 432, 454 *n.* 41.
López (?), (vihuelista), 385 *n.*
Lucas, de Tarragona, 172.
Luchaire, J., 223 *n.*, 290 *n.*
Luciana (la princesa), 257 *n.* 7, 392.
Luciano, 426.
Lucinio, 451 *n.* 6.
Ludwig, Friedrich, 187 *n.*, 213 *n.* 5, 214 *n.* 9, 225, 230, 275, 275 *n.*
Luis le Débonnaire, 423 *n.*
Luis el Piadoso, 446.
Luis VII (de Francia), 195.
Luis XI (de Francia), 294.
Luis XIII (de Francia), 397.
Luis XIV (de Francia), 397, 402, 409.
Lutero, Martín, 224 *n.*, 321, 323, 324, 326 *n.* 1, 327 *n.* 7, 330.

Machabey, Armand, 47, 48, 51 *n.* 17, 52 *n.* 24, 61 *n.*, 62, 63, 64 *n.* 7, 64 *n.* 10, 65 *n.* 12, 65 *n.* 15, 65 *n.* 20, 65 *n.* 23, 66 *n.* 25, 88 *n.* 27, 213 *n.* 2, 257 *n.* 10, 273 *n.*, 281 *n.* 1, 447, 450, 451 *n.* 5, 451 *n.* 11, 455 *n.* 61, 455 *n.* 63, 455 *n.* 67, 456 *n.* 69, 456 *n.* 70, 456 *n.* 72.
Machado y Alvarez, A., 51 *n.* 11.
Machaut, Guillaume de, 162 *n.*, 197, 262, 269, 270, 270 *n.*, 271, 272, 273, 273 *n.*, 275, 277, 279, 281 *n.* 2, 282 *n.* 2, 282 *n.* 4, 282 *n.* 7, 291, 292, 294, 296, 297, 298 *n.*, 299, 304, 306, 307, 308, 312, 314,

315, 321, 329, 372, 372 *n.*, 374, 374 *n.*, 376 *n.*
Macotera 385 *n.*
Macrobio, 426.
Madrid, de Caramanchel, 380.
Madrid, Pedro de, 385 *n.*
Mafátih, 259 *n.* 41.
Magliabecchi, Antonio, 377.
Magnin, Ch., 125 *n.* 15.
Mahomet (Mahoma), 204, 452 *n.* 15.
Maillard, Jean, 362 *n.* 8.
Malborough, Malbrou, Mambrú (Marlborough, duque de), 170.
Málic, 216.
Mallapert, Rubino, 331.
Mansur, 216.
Map (Mapes), Walter, 214 *n.* 9.
Marcabru, 206, 207.
Marcel, Etienne, 292.
Marcelo (papa) (Marcello Cervini, Marcellus II), 328, 329.
Marchettus de Padua, 140.
Marcial, 426, 451 *n.* 5.
Marco Aurelio, 55 *n.*
Marcus, 62.
Marden, C. Carroll, 258 *n.* 24.
Marenzio, Lucas, 329, 355, 356, 360, 362 *n.* 14.
Margarita de Navarra, 429.
Margival, Nicole de, 369.
María de Borgoña, 294.
María (de Hungría), 380.
María (emperatriz, viuda de Maximiliano), 334 *n.*
María Luisa de Saboya, 397.
María de Magdala, 112, 125 *n.* 13.
María Teresa (de Austria), 397.
Marot, Clément, 319, 325, 326 *n.* 6; 327 *n.* 7, 352, 426, 429, 442.
Marsyas, 25.
Martín "el Humano", don (rey de Aragón), 171, 273.
Martínez de Toledo, Alonso (arcipreste de Talavera), 429.
Martínez Torner, Eduardo, 385 *n.*
Martini, P. Giambattista, 215 *n.* 24.
Martini, Simone, 401.
Martorell, Jehanot, 375.
Masefield, John, 451 *n.* 6.
MasLatrie, M. L. de, 273 *n.*, 372 *n.*
Masaccio (Tomasso de G. Guidi), 314, 321.
Matos, Lucas de, 380.
Mauduit, Jacques, 352.
Maximiliano (emperador), 119, 294, 323, 327 *n.* 7.
Maximiliano (duque de Baviera), 339 *n.* 3.
Maximino, 451 *n.* 6.
Médicis, 119, 242, 308, 315, 319, 321, 323, 341, 439.
Médicis, Catalina de, 121 *n.*, 419 *n.*
Médicis, Cosme de, 354.
Médicis, Juan Angel de (Pío IV, papa), 331.
Médicis, Julián de, 344.
Médicis, Lorenzo de, 21, 122, 315, 341, 344, 345, 409, 440, 441.
Médicis, Piero de, 173.
Meendinho, 240.
Meissen, H. von, 229, 281 *n.* 2.
Melanípedes, 27.
Memling, Hans, 300, 371.
Memmi, Lippo, 376.
Menandro, 425 *n.*
Mendelssohn, Félix, 20.
Mendoza, Fray Iñigo de, 169 *n.*, 239 *n.*, 313 *n.*, 426, 429.
Menéndez Pelayo, Marcelino, 214 *n.* 11, 235 *n.*
Menéndez Pidal, Ramón, 25 *n.*, 182 *n.*, 184 *n.*, 186 *n.*, 188 *n.*, 190 *n.*, 195 *n.*, 196 *n.*, 204 *n.*, 205 *n.*, 206, 207, 208, 209, 213 *n.* 3, 213 *n.* 5, 213 *n.* 8, 214 *n.* 9, 214 *n.* 15, 215 *n.* 23, 229 *n.*, 231 *n.*, 235 *n.*, 238, 239, 241 *n.*, 242 *n.*, 258 *n.* 25, 258 *n.* 30, 258 *n.* 34, 258 *n.* 35, 312 *n.*, 410 *n.*, 411 *n.*, 417 *n.*, 423 *n.*, 453 *n.* 29, 453 *n.* 33.
Meogo, Pedro, 237.
Mérimée, Ernest, 214 *n.* 15, 235, 258 *n.* 15, 258 *n.* 25, 258 *n.* 34.
Mersenne, Marin, 380.
Mesomedes de Creta, 28, 30, 349 *n.*
Mexia, Hernan, 429.
Meyer, Paul, 199 *n.*, 403 *n.* 6.

Meyer, W., 152.
Mezzetino, 397.
Migne, L., 61 *n.*, 65 *n.* 21, 104 *n.* 17, 213 *n.* 2, 452 *n.* 11.
Miguel Angel (Buonarroti), 314, 315, 321, 329.
Milá y Fontanals, Manuel, 115, 123 *n.* 7, 188 *n.*, 419, 423, 451 *n.* 10.
Milán, Luis, 351, 359 *n.*, 365, 375, 381, 384, 385 *n.*, 386, 386 *n.*, 387, 393, 394, 404 *n.* 21, 404 *n.* 25, 405 *n.* 43.
Milano, Francesco de, 381.
Milne, J. R., 339 *n.* 1, 339 *n.* 6.
Millet, Jacques, 126 *n.* 17.
Minguet e Irol, Pablo, 399.
Mirandola, G. Pico della, 315.
Miraval, Raimon de, 195.
Miriam, 34-35, 39.
Misset, E., 455 *n.* 68.
Mithra, 122 *n.* 4, 420.
Mitjana, Rafael, 105 *n.* 23, 123 *n.* 4, 125 *n.* 11, 215 *n.* 23, 215 *n.* 24, 216, 218, 258 *n.* 18, 258 *n.* 22, 258 *n.* 33, 312 *n.*, 316 *n.* 7, 316 *n.* 9, 334 *n.*, 336 *n.*, 339 *n.* 11, 351 *n.*, 353 *n.*, 358 *n.*, 361 *n.* 5, 385 *n.*, 403 *n.* 20, 455 *n.* 62.
Mocadem Ben Moafa, 218.
Mohammed Ben Selma, 216.
Moisés, 24, 34, 35 *n.*, 46.
Molesme, Robèrto de, 180.
Molière, Jean Baptiste Poquelin, 55, 425.
Molinet, Jean, 310 *n.*, 369.
Molíns, Pierre de, 269, 282 *n.* 2, 282 *n.* 4.
Monachus, Guilelmus, 298 *n.*
Monro, D. B., 43 *n.*
Monte, Felipe de, 321.
Montemayor, Jorge de, 378.
Monteverde, Claudio, 198, 304, 321, 328, 329, 337, 355, 356. (Véase vol. II.)
Montoro, Antón de, 316 *n.* 9.
Morales, Cristóbal de, 321, 328, 330 *n.*, 333, 334, 334 *n.*, 335, 335 *n.*, 336, 336 *n.*, 339 *n.* 12, 351, 359, 359 *n.*, 387.
Moravia, Jerónimo de, 249, 367 *n.*, 368 *n.*
Moreno Villa, J., 452 *n.* 19.
Moretti, F., 397.
Morfeo, 231.
Morino, Egidius de, 312.
Morley, John, 356, 360, 361, 362 *n.* 14.
Morphy, G., 377 *n.*, 384, 385 *n.*, 386, 404 *n.* 23.
Morris, R. O., 349 *n.*
Moser, H. J., 188 *n.*, 228 *n.*
Mouton, Jean, 362 *n.* 8.
Mozart, W. A., 17, 20.
Mucáddam el Cabrí, 206.
Mudarra, Alonso de, 384, 385 *n.*, 405 *n.* 43.
Mueller-Blattau, J., 224 *n.*
Muller, H., 174 *n.* 10.
Munzer, G., 229 *n.*
Murcia, Santiago de, 397.
Murga, Ruiz de, 397.
Muris, Johannis de, 141, 158, 159, 269, 270, 275, 312.
Muset, Colin, 195, 226.

Nabucodonosor, 51 *n.* 14.
Narváez, Luis de, 377 *n.*, 384, 385 *n.*, 386 *n.*
Nasarre, Fr. Pablo, 315 *n.* 5, 380.
Nef, Karl, 188 *n.*
Nerón, 416, 451 *n.* 5.
Nesle, Blondiaus (Blondel) de, 195, 219 *n.* 27, 220 *n.* 29, 256 *n.* 1.
Newsilder, Hans, 381.
Nicetas de Remesiana, 47.
Nicoll, Allardyce, 27 *n.*, 213 *n.* 3, 421 *n.*, 455 *n.* 49.
Niger, Ermolus, 446.
Niño, Pero, 273, 276 *n.*, 274, 312.
Noé, 101.
Nogent, Guibert de, 242.
Nola, Paulino de, 74.
Norcome, Daniel, 405 *n.* 43.
Nostredame, Jean de, 189 *n.*
Notker, Balbulus, 98, 267, 445, 448.
Noyon, Firmino de, 331.
Núñez, Blas, 334 *n.*

Obeco (monje), 399.
Obrecht, Jacob, 304, 308, 308 *n.*, 317 *n.* 11, 329 *n.*, 333.
Obregón, Marcos de, 380.
Ockeghem (Okgham, Okergan), Jean, 121 *n.*, 304, 307, 308, 308 *n.*, 310, 310 *n.*, 311 *n.*, 312, 317 *n.* 11, 327 *n.* 7, 328, 329 *n.*, 330 *n.*, 351.

Odington, Walter, 144, 160, 161 *n.*, 167, 174 *n.* 5, 265.
Odo de Cluny, 83 *n.*
Odoacro (Odovakar), 77.
Oesterley, O. E., 39 *n.*, 51 *n.* 12, 51 *n.* 15, 51 *n.* 18.
Offrid de Wissembourg, 63.
Oisy, Huon d', 449.
Olen, 24.
Olimpo, 25, 26.
Oliva (monje de Ripoll), 366.
Olmeda, Federico de, 452 *n.* 18.
Omeyas, 215 *n.* 24, 216, 217, 416.
Ordóñez, Pedro, 334 *n.*
Ordoño, 232.
Orestes, 28.
Orfeo, 25, 111, 233, 337, 373, 386, 441, 455 *n.* 57.
Ortiz, Diego, 365, 383, 387, 405 *n.* 43.
Ostrogodos, 416.
Otger (Odo), (abad), 138, 140.
Otto (emperador), 183.
Oviedo, Gonzalo Fernández de, 380.

Pablo Diácono, 65 *n.* 20.
Pablo IV, 329, 331.
Pablo V (papa), 333.
Paciano (obispo), 109, 419.
Pagés, G., 289 *n.*
Princesa Palatina, la, 409.
Palestrina, Giovanni Pierluigi da, 304, 307, 309, 314, 315, 321, 328, 329, 330, 330 *n.*, 331-336, 336 *n.*, 337, 338, 339 *n.* 1, 339 *n.* 10, 340 *n.* 15, 355, 356.
Palla (o Pallea), 453 *n.* 33.
Palomares, Juan de, 359 *n.*
Pamphilus, 418 *n.*
Pan, 111.
Paris, Gastón, 196 *n.*, 258 *n.* 21, 446, 455 *n.* 60.
Paris, P., 214 *n.* 21.
Parsifal, 268.
Parisot, Dom, 47.
Pasquin, 310 *n.*
Paumann, Konrad, 298 *n.*
Paz y Meliá, Antonio, 242.
Pedrell, Felipe, 42 *n.*, 59 *n.*, 220, 229 *n.*, 315 *n.* 5, 317 *n.* 10, 334 *n.*, 336 *n.*, 359 *n.*, 373, 396, 396 *n.*, 403 *n.* 8, 403 *n.* 10, 403 *n.* 13, 403 *n.* 18, 404 *n.* 26.
Pedro II (de Aragón), 190.
Pedro III (de Aragón), 190, 228, 370.
Pedro IV el Ceremonioso (de Aragón), 171.
Pedro el Cruel (de Castilla), 271.
Pedro de Portugal, 231 *n.*
Peirol, 195.
Peláez, Alvaro, 411 *n.*
Peñalosa, Juan, 359 *n.*
Pepino el Breve, 59, 70, 146 *n.* 10.
Perchon, 310 *n.*
Pérez, Pedro, 334 *n.*
Pérez de Guzmán, Fernán, 346 *n.*
Pérez de Urbel, J., 60 *n.*
Perotino, 148 *n.* 18, 149, 153, 156-158, 166, 167, 174 *n.* 8, 175 *n.* 17, 264, 265, 269.
Perugino, P. Vannuzzi, 315, 335.
Perusio, Mateo de, 281 *n.* 2, 296, 298 *n.*
Perry, P., 438.
Petit de Julleville, Louis, 107 *n.*, 113 *n.*, 118 *n.*, 120 *n.*, 121 *n.*, 127 *n.* 17, 192 *n.*, 213 *n.* 3, 257 *n.* 7, 411 *n.*, 417 *n.*, 418 *n.*, 423 *n.*, 424, 425 *n.*, 452 *n.* 21, 452 *n.* 23, 452 *n.* 26, 452 *n.* 27, 452 *n.* 29, 453 *n.* 36, 455 *n.* 60, 455 *n.* 69, 456 *n.* 72.
Petrarca, Francesco, 219 *n.* 29, 224, 231 *n.*, 270 *n.*, 272, 353.
Petronia Musa, 401.
Petronio, 415, 451 *n.* 5.
Petrucci, Ottaviano, 333, 345, 350, 351, 386.
Pfingstl, 123 *n.* 4.
Philippe le Bel, 266.
Philippon de Brujas, 330 *n.*
Phrynis, 27.
Piero, hijo de Linos (Pierus), 25.
Pierre I de Lusignan, 273 *n.*, 372 *n.*
Pijoan, José, 31, 50 *n.* 3, 103 *n.* 9, 303 *n.* 12, 326 *n.* 3.
Pílades, 414.
Pilkington, Francis, 361, 362 *n.* 14.
Píndaro, 26, 28, 28 *n.*, 29.
Pinturrichio, Bernardino di Betto, 314.
Pío V (papa), 331.
Pío X (papa), 137, 333.

Pirenne, Henri, 86 *n.* 2, 87 *n.* 18, 142 *n.*, 146 *n.* 4, 204, 268, 319 *n.*
Pisador, Diego, 359 *n.*, 384, 385 *n.*, 405 *n.* 43.
Piscis, 310 *n.*
Pitágoras, 26, 137.
Pitra (Cardenal), 106.
Plamenac, Dragan, 308 *n.*, 331 *n.*
Platón, 23, 409.
Plauto, 115, 116, 417, 418, 425 *n.*
Pléyade (la), 319, 357, 361, 426. (Véase vol. II.)
Plinio el Joven, 60, 451 *n.* 5.
Plinio el Viejo, 415, 451 *n.* 5.
Plutarco, 451 *n.* 5.
Poirée, Elie-Emile, 47 *n.*
Poliziano, Angelo, 315, 336, 345 *n.*, 409, 437, 441, 455 *n.* 57.
Pope, Isabel, 12, 236 *n.*, 351 *n.*
Portocarrero, Pero Gonçalvez de, 191.
Pothon, 243.
Power, Lyonel, 298 *n.*
Prado, Germán, 37 *n.*, 64 *n.* 9, 87 *n.* 13, 88 *n.* 24, 455 *n.* 62.
Praetorius, Michael, 371.
Prato, Giovanni de, 347 *n.*
Praviel, Armand, 452 *n.* 25.
Prevost, 310 *n.*
Prioris, 310.
Profetas, 45, 46.
Proske, Karl, 404 *n.* 26.
Prudencio, 65 *n.* 20, 74, 420.
Prunières, Henry, 11, 52 *n.* 25, 146 *n.* 6, 147 *n.* 17, 193 *n.*, 214 *n.* 13, 265 *n.*, 307, 315 *n.* 1.
Puerto, Diego del, 385 *n.*
Puget, François, 402.
Pulci, Luigi, 122, 315, 441.
Puschmann, Adam, 229 *n.*

Quatr'zarts (Cofradía de las), 427.
Quevedo, don Francisco de, 184, 377.
Quillacq, J. A., 65 *n.* 13.
Quintiliano, Marco Fabio, 18, 58, 82, 415, 417, 451 *n.* 5.
Quittard, H., 273 *n.*

Raban Maur, 63.
Rabelais, François, 337.
Rafael Sanzio, 265, 314, 315, 321, 335.
Rahn, Otto, 452 *n.* 12, 452 *n.* 14.
Rajna, Pío, 186 *n.*
Rameau, Jean Baptiste, 348, 349, 350.
Ramírez, Baltasar, 385 *n.*
Ramos de Pareja, Bartolomé, 348, 361 *n.* 5.
Raoul le Glabre, 265.
Raval, Sebastián, 358 *n.*
Raynaud, G., 199 *n.*
Recesvinto, 232.
Reciberga, 152, 232.
Reese, Gustave, 11, 212 *n.*
Regis, Jean, 310 *n.*, 330 *n.*
Reinach, Salomon, 51 *n.* 16, 65 *n.* 20, 175 *n.* 16, 275, 283 *n.* 8, 291.
Reinach, Théodore, 23, 28, 31.
Reinmar der Alte (von Hagenau), 228.
Rembrandt, Harmensz van Rijn, 321.
Renan, Ernest, 55 *n.*, 434 *n.*
René, 362 *n.* 14.
Reni, Guido, 335.
Reomé, Aureliano, 93.
Restori, A., 188 *n.*, 212 *n.*, 250 *n.*, 257 *n.* 7.
Rey, Julio, 216.
Reyes, Alfonso, 452 *n.* 20.
Reyes Católicos, 312, 375, 380, 383.
Reyes Magos, 112, 114 *n.*, 420, 439.
Riaño, Juan F., 241 *n.* 404 *n.* 38.
Ribayaz, 397.
Ribera, Julián, 196 *n.*, 205, 215 *n.* 24, 216-218, 239-241, 246, 259 *n.* 41, 321 328, 335, 375, 403 *n.* 14, 404 *n.* 31, 404 *n.* 36.
Ribera, Suero de, 379.
Ricardo Corazón de León, 195, 198, 219 *n.* 27, 220, 293.
Richaffort, 362 *n.* 8.
Richardson, H. B., 260 *n.* 51, 260 *n.* 54, 368 *n.*
Riemann, H., 188 *n.*, 212, 219 *n.* 25, 396.
Rimonte, Pedro (Ruimonte), 358 *n.*, 359 *n.*
Riquier, Girault (Guiraut), 214 *n.* 10, 214 *n.* 23, 222, 244, 245, 410 *n.*
Robbia, Lucca della, 315.
Robertis, Giuseppe di, 455 *n.* 57.
Robin, 425.
Robin Hood, 123 *n.* 4.
Rodericis o Rodrigues, Johannes, 155.

Rodolfo de Habsburgo, 226, 258 *n.* 16.
Rojas, Agustín de, 423.
Rojo, P. Casiano, 37 *n.*, 64 *n.* 9, 87 *n.* 13, 88 *n.* 24, 455 *n.* 62.
Rokseth, Y., 277 *n.*
Rolland, Romain, 127 *n.* 18, 316 *n.* 6, 337.
Romana, 448.
Romano (de San Millán), 446.
Romanos (el melodа), 101.
Romanus, Antonius, 298 *n.*
Rombouts, Theodoor, 397.
Romero, Mateo (el Maestro Capitán), 359 *n.*
Rondanini, 50 *n.* 2.
Ronsard, François, 341, 352, 357, 362 *n.* 8.
Rore, Cipriano de, 355.
Roswita (Hroswitha), 115, 124 *n.* 7, 417.
Rouanet, Jules, 205 *n.*, 215 *n.* 24, 219.
Rougnon, P., 52 *n.* 23, 65 *n.* 15, 92 *n.*, 96, 103 *n.* 3, 103 *n.* 5, 104 *n.* 15.
Rubens, Peter Paul, 320, 321.
Rubinstein, Arturo, 17.
Rue, Pierre de la, 317 *n.* 11, 330 *n.*, 333, 351.
Rueda, Christoval de, 430.
Rueda, Lope de, 425.
Ruelle, Ch. E., 47 *n.*
Ruimonte, Pedro (v. Rimonte).
Ruiz, Juan (Arcipreste de Hita), 149, 150 *n.*, 153, 155, 170, 173, 174 *n.* 4, 184, 208, 209, 217, 239, 241 *n.*, 242 *n.*, 247, 251, 256, 259 *n.* 39, 259 *n.* 41, 260 *n.* 51, 268, 269, 272, 274, 344 *n.*, 345 *n.*, 346, 347, 354 *n.*, 367 *n.*, 368, 370, 372, 373, 376, 377, 387, 392, 393, 410, 418, 418 *n.*, 423, 452 *n.* 20.
Rumelant (maestro), 227.
Rumilly, Jean de, 452 *n.* 12.
Runge, V. P., 224 *n.*
Rutebeuf, 107 *n.*, 118, 126 *n.* 17.

Sabbadini, R., 417 *n.*
Sablayrolles, R. P. (Dom), 104 *n.* 21, 455 *n.* 64.
Sablonara, Claudio de la, 353, 353 *n.*, 358 *n.*
Sácadas, 26.
Sachs, Curt, 31, 36 *n.*, 43, 46 *n.*, 50 *n.* 8, 188 *n.*, 214 *n.* 12, 219 *n.* 27, 225, 228, 254, 255, 259 *n.* 38, 260 *n.* 44, 260 *n.* 53, 349 *n.*, 367 *n.*, 368 *n.*, 404 *n.* 30, 404 *n.* 35.
Sachs, Hans, 122, 229 *n.*, 230.
Safo, 26.
Saint-Leger, 232.
Saint Luc, Jacques de, 381.
Saint Victor, Adam de, 98, 99 *n.*, 191, 443, 448, 449, 455 *n.* 68.
Sainte Eulalie, 232.
Salas, Infantes de, 232, 446.
Salazar, Adolfo, 13, 204 *n.*, 246 *n.*, 258 *n.* 14, 275 *n.*, 313 *n.*, 315 *n.* 3, 326 *n.* 2, 339 *n.* 2, 362 *n.* 7, 403 *n.* 1, 451 *n.* 1, 451 *n.* 3, 452 *n.* 12, 453 *n.* 31, 453 *n.* 41, 455 *n.* 67.
Salinas, Francisco de, 220, 247, 311, 387.
Salinis, Hubertus de, 298 *n.*
Salisbury, Jean de, 417 *n.*, 425 *n.*
Salomé, 120.
Salomón, 38, 50 *n.* 7, 56.
Salvo (melodo), 446.
Saminsky, L., 50 *n.* 4.
San Agustín, 46, 55 *n.*, 63, 65 *n.* 16, 70, 71 *n.*, 74, 77, 79, 86 *n.* 7, 87 *n.* 11, 97, 194, 225, 426.
San Alvaro, 446.
San Ambrosio, 46, 49, 54, 55, 58, 60, 64 *n.* 4, 64 *n.* 5, 67, 68, 71-76, 83 *n.*, 86 *n.* 8, 87 *n.* 17, 142, 257 *n.* 10.
San Aybert, 410.
San Beato, 393, 399.
San Benito, 72, 102 *n.* 1.
San Bernardo, 180.
San Braulio, 60 *n.*
San Clemente de Alejandría, 73.
San Dustan, 302 *n.* 7.
San Efrem (v. Efrem), 73.
San Eloy, 452 *n.* 11.
San Esteban, 114, 427, 428, 447.
San Eugenio, 60 *n.*
San Eulogio, 446.
San Francisco de Asís, 102 *n.* 1, 219 *n.* 29, 222, 223, 268, 434, 454 *n.* 42.
San Gabriel, 120.
San Gregorio, 49, 53, 54, 57, 58, 60, 65 *n.* 14, 67, 68, 72, 77 *n.*, 78, 78 *n.*, 79, 83 *n.*, 86 *n.* 8, 87 *n.* 16, 122 *n.* 4, 133, 136, 139, 179, 265, 420.

San Gregorio Nazianceno, 73, 115, 124 *n.* 7.
San Guillermo, 61.
San Hermenegildo, 60 *n.*
San Hugo, 242.
San Ildefonso, 243.
San Isidoro, 60 *n.*, 64, 74, 79, 92, 138, 165, 267, 281 *n.* 1, 366, 417, 446.
San Jerónimo, 47, 62, 78 *n.*
San Jorge, 123 *n.* 4.
San José, 101, 110, 443.
San Juan Bautista, 63, 109, 114, 125 *n.* 13, 224, 345, 420, 437, 439-441, 452 *n.* 11.
San Juan Crisóstomo, 62, 65 *n.* 21, 415 *n.*
San Juan Evangelista (Johans l'Evangelistres), 210, 427, 428.
San Juan de Damasco, 80, 87 *n.* 20.
San Leandro, 60, 60 *n.*, 61, 446.
San Lorenzo, 219 *n.* 29, 224, 420, 452 *n.* 16.
San Luis, rey de Francia, 376, 393, 423 *n.*
San Martin de Tours, 65 *n.* 17.
San Millán, 91 *n.*
San Nicolás, 100, 186.
San Pablo, 45, 73, 86 *n.* 10, 88 *n.* 22, 322, 441.
San Patricio, 420.
San Pedro, 78, 110, 125 *n.* 11.
San Pedro, Diego de, 431.
San Sebastián, 440.
Santiago Apóstol (Compostela), 224, 225, 240.
San Ursino, 438.
Sánchez, Antonio, 402.
Sánchez, Cristóbal (Christoval Tordión), 430.
Sánchez, Juan, 334 *n.*
Sánchez, Tomás Antonio, 251.
Sancho I, 190.
Sancho III, 151.
Sancho IV (el Bravo), 240, 247, 370.
Santa Engracia, 441.
Santa María, Tomás de, 383, 384, 385 *n.*, 387, 405 *n.* 43.
Santa Teodora, 441.
Santillana, marqués de, 115, 231 *n.*, 235, 235 *n.*, 345 *n.*, 374, 379.
Santos Padres, 440.
Sanz, Gaspar, 397.
Sargon II (rey de los asirios), 51 *n.* 14.
Sarto, Andrea del, 315, 317 *n.* 11, 335.
Satanás, 433.
Scarlatti, Domenico, 20.
Schack, conde de, 123 *n.* 7.
Schaefer, E., 88 *n.* 21.
Schering, Arnold, 31, 46 *n.*, 88 *n.* 25, 140 *n.*, 174 *n.* 6, 183 *n.*, 228 *n.*, 255, 259 *n.* 43, 281 *n.* 2, 298 *n.*, 300, 302 *n.* 6, 302 *n.* 10, 302 *n.* 11, 362 *n.* 11, 403 *n.* 19.
Schlesinger, Cathleen, 391, 404 *n.* 33.
Schlick, Arnold, 381.
Schmidt, Charles, 59 *n.*
Schmuller, J. A., 100 *n.*
Schneider,, Max, 404 *n.* 26.
Schnurer, Gustave, 55 *n.*
Scholes, Percy A., 362 *n.* 14.
Schrade, Leo, 404 *n.* 25.
Schumann, O., 100 *n.*, 213 *n.* 7.
Schumann, Robert, 20.
Schütz, Heinrich, 324, 327 *n.* 7.
Scotus Erigena, 143.
Sebillot, P., 420 *n.*, 451 *n.* 10.
Secundí, 217, 259 *n.* 41.
Segura, (Fray) Lorenzo, 191, 234.
Seignobos, Charles, 326 *n.* 1.
Seikilos, 28, 29, 29 *n.*, 30, 31, 170.
Selva, Blanche, 17.
Séneca, Lucio Anneo, 411, 415, 451 *n.* 5.
Senfl, Ludwig, 319, 324, 326 *n.* 7, 327 *n.* 7.
Sepulcri A., 86 *n.* 8.
Sermisy, Claude de, 357.
Seror, 219.
Serrano Fatigati, E., 239 *n.*, 241 *n.*, 403 *n.* 3.
Servet, Miguel, 293.
Sforza, Ascanio, 311 *n.*
Shakespeare, William, 421, 421 *n.*, 425.
Sidonio Apolinar, 61.
Signorelli, Luca di Egidio, 335.
Sihad-ed-din-Muhammed Ibn Ahmed-el-Absihi, 216.
Sileno, 455 *n.* 49.
Silva, Andrés de, 351.
Silves (obispo en Portugal), 411 *n.*, 417 *n.*
Silvestre I (papa), 78 *n.*
Silvestre II (papa), 417 (Gerbertus).
Silvio Itálico, 451 *n.* 5.
Simónides, 27.

Sindibad, 429.
Sisebuto, 50 *n.* 10, 114.
Sisenando, 50 *n.* 10.
Skelton, 122.
Smijers, A., 308 *n.*, 331 *n.*
Soden, Hans de, 71 *n.*
Sófocles, 27.
Sola, A. de, 51 *n.* 13.
Solalinde, A., 122 *n.* 3, 241 *n.*, 244 *n.*, 258 *n.* 23, 345 *n.*, 439.
Sommer, Hermann, 405 *n.* 41, 405 *n.* 42.
Soriano Fuertes, Mariano, 216.
Soto de Langa, Francisco, 336 *n.*
Spanke, H., 100 *n.*, 152, 188 *n.*, 213 *n.* 7, 215 *n.* 24, 241 *n.*, 245.
Spengler, Oswald, 67.
Spenser, Herbert, 360 *n.*
Spervogel "el Viejo", 449.
Spinaccino, Francesco, 381.
Stacio, 451 *n.* 5.
Stainer, J. F. R., 36 *n.*, 40, 146 *n.* 11, 155 *n.*
Stilicón, 77.
Stolzer, Tomás, 326 *n.* 7.
Stör, J. W., 402.
Strabon, W., 64.
Stuñiga, Lope de, 313 *n.*
Suetonio, 416, 451 *n.* 5.
Suintila, 50 *n.* 10.
Suñol, P. Gregorio, 179 *n.*
Suriano (Soriano), Francesco, 333.
Sweelinck, Jan Pieters, 328.
Swift, Jonathan (deán), 266 *n.*
Symaco, 78 *n.*
Symonds, J. A., 98 *n.*, 108 *n.*, 123 *n.* 5, 127 *n.* 18, 127 *n.* 19, 213 *n.* 6, 315 *n.* 2, 332, 335, 339 *n.* 7, 362 *n.* 9, 440, 454 *n.* 42, 454 *n.* 44, 455 *n.* 50.

Tácito, 61, 76, 122 *n.* 4, 415, 451 *n.* 5.
Tafall, Santiago, 236.
Tallis, Thomas, 360.
Tamyris, 24.
Tannhauser, 229.
Tapia, Johan de, 188 *n.*
Tarsiana, 193 *n.*, 213 *n.* 5, 226, 234, 393, 449.
Tasso, Torcuato, 317 *n.* 11.
Téllez, Baltasar, 385 *n.*
Teniers, David, 397.
Teodora (emperatriz), 416, 451 *n.* 6.
Teodorico, 80, 88 *n.* 21, 213 *n.* 2, 257 *n.* 10.
Teodosio, 67, 69, 71.
Teofilacto, 427.
Teófilo (el monje), 123 *n.* 6, 243.
Terencio, 115, 116, 411, 417, 425 *n.*
Terpandro, 26, 29 *n.*
Tertuliano, 416, 420.
Tespis, 119, 439.
Tessier, Charles, 362 *n.* 14.
Thaletas de Creta, 26.
Thibaud de Blois, 191.
Thornton, Philip, 215 *n.* 24.
Tibaldo de Champaña, 195.
Tiberio, 60.
Tiersot, Julien, 191 *n.*
Tilliot, M. Du, 127 *n.* 17, 426, 452 *n.* 28, 453 *n.* 31, 454 *n.* 47.
Tinctoris, Johannes, 311, 330 *n.*, 351.
Tintoretto, Jacopo Robusti, il, 321, 337, 402.
Tirant lo Blanch, 255.
Tirteo, 26.
Tityrus, 210.
Tito Livio, 34, 38, 321, 417.
Tiziano Vecellio, 321.
Toderini, Juan Bautista (abad), 215 *n.* 24.
Todi, Jacopone de (Jacopo de Benedetti, Jacobo de Benedictus), 98, 98 *n.*, 121 *n.*, 191, 207, 219 *n.* 29, 223, 434, 454 *n.* 42.
Toledo, Gutierre de, 316 *n.* 9.
Tomkins, Thomas, 360.
Tormo, Elías, 402.
Torr, Cecil, 36 *n.*
Torre, Francisco de la, 318 *n.* 11.
Torrellas, Pedro de, 316 *n.* 9.
Torres, Gerónimo de, 431.
Torres Narváez, 385 *n.*
Toynbee, Arnold J., 11, 35 *n.*
Trend, J. B., 241 *n.*
Trepperel, Jehan, 120 *n.*
Tristán, 355, 370, 372.
Tritonius, Petrus (de Ingolstadt), 357.
Troyes, Chrétien de, 368.
Tudor (Casa de), 356.
Tuotilo, 99 *n.*, 257 *n.* 10.

Tutmosis III, 389.
Tutmosis IV, 401.
Tye, Christopher, 360.

Urbano IV (papa), 110, 432, 435.
Urraca, doña, 232.
Ursprung, Otto, 72 *n.*, 93 *n.*, 98 *n.*, 241 *n.*

Vaeth, A., 374 *n.*
Valbuena, Angel, 125 *n.* 12.
Valderrábano, Enrique de, 359 *n.*, 384, 385 *n.*, 405 *n.* 43.
Valencia, Diego de (fray), 373.
Valenzuela, Pedro, 358 *n.*
Valerio Máximo, 417.
Valmar, marqués de, 33 *n.*, 51 *n.* 16, 125 *n.* 15, 240, 241 *n.*, 242, 243.
Valois (Casa de), 292.
Van den Borren, Charles, 306.
Van der Goes, Hugo, 321.
Van der Weyden, Roger, 300, 303 *n.* 11, 321.
Van Dyck, Antonio, 320, 321, 402.
Van Eyck, los hermanos Jan y Huberto, 300, 303 *n.* 11, 320, 321.
Vaqueiras, Raimbault (Rambaut) de, 195, 219 *n.* 27, 219 *n.* 29, 250 *n.*, 253, 260 *n.* 56, 345, 449.
Vasari, Giorgio, 265, 439.
Vasconcellos, Michaelis de, 410 *n.*
Vázquez (Vásquez), Juan, 351, 358, 358 *n.*, 359 *n.*, 385 *n.*, 387, 405 *n.* 43.
Vecchi, Orazio, 362 *n.* 14.
Velasco, Doizi de, 386, 397.
Velázquez, Diego de Silva, 321, 397.
Vélez de Guevara, Luis, 372 *n.*
Vendôme, Mathieu de, 418 *n.*
Venegas de Henestrosa, Luys, 384, 385 *n.*, 386.
Venosa, Gesualdo de, 341, 349, 355, 355 *n.*, 326 *n.* 14.
Ventadorn, Bernard de, 195, 219 *n.* 27, 219 *n.* 29, 220, 228, 258 *n.* 21.
Venus, 418.
Verbonnet, Jean, 310 *n.*
Verdelot, Philippe, 351, 354, 381, 387.
Verjust, 310 *n.*
Veronés, Pablo, 321, 337.
Vicente, Gil, 231 *n.*, 241 *n.*, 346, 359, 359 *n.*, 429.
Vicentio, Jago, 336 *n.*
Vicenzo de Rimini, 225, 226, 227.
Victoria, Tomás Luis de, 321, 325, 328, 334, 334 *n.*, 335, 335 *n.*, 336, 336 *n.*, 338, 340 *n.* 15, 359.
Vidal, Peire, 195.
Vidal (Vital) de Blois, 418, 418 *n.*
Vigne, André de la, 120 *n.*
Vila, Pedro Alberto, 358, 358 *n.*, 359 *n.*
Villalba, P. Luis, 241 *n.*
Villalón, Cristóbal de, 274 *n.*, 296 *n.*, 359 *n.*, 378, 385 *n.*
Villamil y Castro, José, 238 *n.*
Villasandino, Alfonso Alvarez de, 189, 190 *n.*, 197 *n.*, 208, 256 *n.* 6, 266 *n.*, 372, 379, 453 *n.* 37.
Villena, Don Enrique de, 214 *n.* 11.
Villon, François, 111, 123 *n.* 6, 352, 433.
Vinci, Leonardo da, 317 *n.* 11.
Vinsauf, Geoffroi de, 369.
Viola, Alfonso de la, 354.
Violante, Sor, 171.
Virgen María, Nuestra Señora la, 103 *n.* 3, 107 *n.*, 120, 122, 125 *n.* 11, 126 *n.* 16, 188, 222, 223, 242, 245, 248, 270, 301, 411, 422, 425 *n.*, 433, 436, 437.
Virgilio, 65 *n.* 15, 124 *n.* 11, 184, 260 *n.* 47, 316 *n.* 9.
Virgilius Cordubensis, 171, 174 *n.* 14.
Vitaliano (papa), 134.
Vitelli, Vitelozzo, 332.
Vitry, Philippe de, 165, 262, 269, 270, 270 *n.*, 273, 273 *n.*, 275, 276, 277, 280, 312.
Vogelweide, Walter von der, 228, 228 *n.*, 229, 230, 258 *n.* 14, 258 *n.* 16, 449.
Voragine, Jacobo de, 243.

Wace, Robert, 367.
Wagner, Peter, 47, 50 *n.* 9, 52 *n.* 23, 76, 84 *n.*, 91 *n.*, 93 *n.*
Waleslaw, 369.
Walther, Johannes, 324.
Wamba, rey, 37 *n.*
Watteau, Antoine, 397.
Weber, Karl María von, 229 *n.*

Weelkes, Thomas, 356, 360, 361, 362 *n.* 14, 405 *n.* 43.
Weigall, Arthur, 53 *n.*
Wellesz, Egon, 33 *n.*, 37 *n.*, 87 *n.* 20.
Welsford, Enid, 421 *n.*, 452 *n.* 19.
Wert, Jacob de (Jacquet), 387.
Whythorne, Thomas, 360.
Wicliffe, John, 373.
Wilbye, John, 356, 360.
Willaert, Adrian, 328, 329 *n.*, 337, 351, 354, 355, 362 *n.* 8, 381.
Williams, F. Abdy, 31.
Wilmotte, M., 229 *n.*
Wipo, obispo de Borgoña, 112.
Wisseman, cardenal, 123 *n.* 7.
Witzlaw von Rügen, 258 *n.* 16.
Wobersin, W., 405 *n.* 41.
Woelfflin, E., 364.
Wolf, Johannes, 11, 30, 31, 112 *n.*, 147 *n.* 13, 188, 188 *n.*, 213 *n.* 3, 229 *n.*, 265 *n.*, 281 *n.* 1, 308 *n.*, 316 *n.* 9, 326 *n.* 5, 359 *n.*, 361 *n.* 5, 455 *n.* 62, 455 *n.* 69.
Wolfram von Eschembach, 229, 229 *n.*, 259 *n.* 42, 370.
Wolkenstein, Oswald von, 265 *n.*, 298 *n.*
Wooldridge, H. E., 144, 145, 146 *n.* 7, 147 *n.* 17.
Worde, Wynkyn de, 360.
Worringer, G., 129, 285.

Yafil, M. F. N., 205 *n.*, 215 *n.* 24, 219.
Yanguas, Fernando de, 429.
Yáñez, Rodrigo, 238, 239.
Yasser, Joseph, 11, 138 *n.*, 139 *n.*, 147 *n.* 12.
Yonge, Nicolás, 360.

Zamora, Fray Gil de, 240.
Zapata, Luis de, 386 *n.*
Zarlino, Giuseppe, 349.
Zeus, 413.
Ziryab, 216, 375.
Zurbarán, Francisco, 321.
Zwingli, Ulric, 326 *n.* 1.

INDICE GENERAL

Página

PREFACIO 9

PRIMERA PARTE: EL ROMANICO

Capítulo I: Concepto de la Historia de la Música. El documento y el fenómeno musical vivo. Paleografía y Crítica. Transformaciones de la función musical y evolución de las formas. Doble punto de vista en la Historia musical. Método seguido en el presente estudio. Sus períodos. Ideas de "valor" y de "progreso" en el desarrollo de los géneros. Conceptos de la "personalidad" y el "avance" en el arte. El arte musical europeo. Los primeros tiempos cristianos. Función social de la Música en la decadencia grecorromana. Documentos conservados de la Música en la decadencia clásica 15

Capítulo II: Los primeros cristianos en Roma. Orígenes inmediatos de sus prácticas musicales. Cultura musical de los israelitas. Su antigüedad. La música en el Templo de Jerusalén. La cantilación de los textos bíblicos. El canto en la Sinagoga. Signos gráficos en la Biblia hebraica. Influencias árabes en la música hebrea posterior. Influencias nórdicas durante la Edad Media. Cantos populares en la Biblia. Primeras influencias griegas. Influencias posteriores en los distintos países de Europa. Música en la Sinagoga actual. Música vocal e idioma. Prosodia del idioma hebreo, griego, árabe y latino. Principio de la "cantidad" y del "acento". Paralelismo entre melodías sinagogales y de la Iglesia cristiana 32

Capítulo III: La formación del latín medieval y la estructuración del canto eclesiástico de los primeros siglos cristianos. Las diferentes Iglesias. Milán y Roma. El canto cristiano, forma de lenguaje más que obra de arte. La Iglesia medieval. Su sentido universal. Sentido colectivo en la elaboración del canto litúrgico. El "sermo nobilis" de la Iglesia frente al "sermo vulgaris" del pueblo, en el idioma y en el canto. Extensión del rito romano. Sus excepciones. El impulso popular en los Himnos. Los primeros "melodos". Constancia de la influencia oriental en Occidente. Aparición del sentimiento nacional, con Carlomagno. Filtraciones populares en la Iglesia. Reacciones de ésta para evitarlas y para sustituir el canto popular con otro de origen eclesiástico. Nacimiento de un arte musical religioso-popular 53

Capítulo IV: La occidentalización de la Iglesia medieval. Roma y Milán. La Iglesia, poder político. El Cristianismo, religión estatal. El siglo IV. Deca-

dencia del Imperio Romano. Constantino. Los primeros Concilios. División del Imperio bajo Constantino. Afluencias de las invasiones bárbaras sobre Roma. Transformación de la Europa romana bajo el poder bárbaro. Teodosio. Las prácticas musicales del Oriente: su aceptación o repulsa. Importancia de las nuevas formas poéticas. Organización económica y jerárquica de la Iglesia en los siglos IV y V. San Ambrosio y la Iglesia de Milán. Salmos e Himnos. Las tres formas del canto litúrgico. Aportación personal y colectiva. El Canto Ambrosiano. Himnógrafos del Oriente y de Occidente. La música del rito milanés. Su sistema modal. Regularidad en la estructura de la aportación profana. Los bárbaros en Italia. Honorio en Rávena. Alarico. Atila, Conversión al catolicismo de los bárbaros arrianos. San Gregorio el Grande. Su "reforma". Su extensión por la Europa occidental. Las "scholae". Desaparición de documentos entre los siglos V y IX. Olvido de la notación alfabética. La ciencia musical en tiempos de Teodosio. Edad de Oro y Edad de Plata del canto litúrgico. La música profana de juglares y ministriles. Su música instrumental. Renacimiento de las teorías clásicas en el siglo IX. El "octoechos". Aparición de la notación neumática. Su expresión y refinamientos. El repertorio litúrgico. El canto galicano y el mozárabe. Características esenciales del canto llano 67

Capítulo V: Los cantores de la monodía eclesiástica. Las Horas. Las Letanías. Tipos monódicos procedentes del canto responsorial y el antifonal. La Misa. Su significado y etimología. La Misa en el siglo IX. Trozos permanentes en la Misa romana u "ordinarium". Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus y Agnus. Las piezas del "proprium" de la Misa: Introito, Gradual, Aleluya, Tracto, Prosa, Evangelio, Ofertorio, Prefacio, Comuniones, Ite, Requiem. Las Oraciones y Lecciones. Lamentaciones, Pasiones y otras. Las secuencias. Las prosas. Los tropos. Prosas profanas. La aportación popular en las prosas burlescas. Las Epístolas farcidas. Las "representaciones" sagradas en el templo. Hacia el teatro religioso-popular 90

Capítulo VI: Orígenes del "drama litúrgico". Reminiscencias del teatro pagano. La "representación" dialogada en las fiestas eclesiásticas. Tendencia hacia la personificación del sentimiento dramático en los pasajes de las Escrituras. Aparición de los primeros "dramas litúrgicos". Fiestas de la Navidad y de la Pascua de Resurrección. Extensión dramática de las prosas litúrgicas. Dramas litúrgicos en Francia y en España y sus derivaciones. "Autos" y "Representaciones" en España. Los "Juegos de escarnio". Principio del diálogo como núcleo dramático. En los géneros sagrados. En la "Pastorela". Adam de la Halle. Milagros, Misterios y Moralidades. Las especies dramáticas en los diferentes países. Su música popular. Lugares de la acción y escenarios. Mansiones y carros. El canto de la Sibila y la Fiesta de Elche. Cofradías festivas. Las "Historias". "Sacre Rappresentazioni" y "Farse spirituale" en Italia. Las "Moralities" inglesas y las "Festnachtspiele" en Alemania 106

SEGUNDA PARTE: EL GOTICO

Capítulo I: Música sagrada y música profana. Protocolo y Liturgia. Cultura de la Monodía: sus partes. Monodía eclesiástica y Monodía seglar. La Cultura de la Polifonía y sus épocas. El sentido de la simultaneidad sonora. Su antigüedad. Su presencia en la Edad Media. Prácticas no litúrgicas. El "aire" y el "tempo". Comienzo de la simultaneidad organizada. Diafonía, Organum y Discanto. La nueva sociedad europea en el segundo milenio. Desdoblamiento del carácter de las voces en el canto coral. Principios relativos a la consonancia. La mensuración. Ochetus y Gymel. Los diversos textos simultáneos en el discanto. El Organum en París en el siglo XII. Leonino, discantor óptimo. El fabordón 131

Capítulo II: Acentuación del sentido artístico y de la belleza sensible. Una forma fecunda: el Conductus. Especie tradicional y novedad en la invención. Diferencias características. Conducti monódicos primitivos. Plantos funerales. Los conducti como trozos de lucimiento para los cantores. Aires profanos en los conducti. Un puente entre el arte sagrado y la inspiración profana y seglar. Los clérigos vagantes. Amplitud de la forma en el conductus. Primer anuncio de las formas populares. El Arcipreste de Hita, ¿autor de conducti? Las mejoras de Perotino en los organa de Leonino. Sus cláusulas y puntos. Caudas y glosas en los conducti sin letra. Los "colores" o floreos melismáticos. El canto en rotación. Rotundelli, rondelli, rondel. Monodías seglares de inspiración religiosa. El principio de la repetición de motivos o "imitación". Estilo imitativo. La imitación, base del rondel. Proceso de esta forma. El "canon". La rota de Reading. Sus antecedentes en la escuela de París y en el Códice de Las Huelgas. Progresos en el arte del Contrapunto. Sus diversas especies. Influencia de la escritura. La gran forma en los siglos XIII y XIV: el Motete. Sus antecedentes litúrgicos y su propensión hacia el terreno profano. Contacto del Motete con las formas coetáneas. Empirismo en la construcción polifónica del Motete. Boga del motete profano. Oposición de las clases sociales elevadas. Sirve de paso hacia las formas polifónicas menores en el terreno popular. El estilo románico y la Polifonía en España. Organistas españoles contemporáneos de Leonino. Escuelas de organum en Cataluña, Galicia, Córdoba, Toledo, Burgos y Salamanca. Comienzos de una poesía nacional en romance. Su procedencia monástica y su espíritu popular 149

Capítulo III: Principio organizador de los estilos populares o profanos. Ornamentación y simbolismo. Música y danza populares. Tradición oral y escrita. Política en la tradición cultural. Fijación de tipos. La época feudal y el estilo románico. Nacimiento de una sociedad burguesa. El mercado. La corte castellana. Las villas nuevas. El juglar y el buhonero. Los goliardos o clérigos vagantes. Asentamiento del juglar en el siglo XIII. El menestral o ministril. Hermandades de ministriles. El caballero, aliado del menestral. Poesía cantada en lengua de Oc y en lengua de Oil. Su primera influencia en

España. Orígenes monásticos de las formas trovadorescas. Principales temas de la poesía trovadoresca. Sus géneros y especies. Trovadores y troveros. La canción de gesta. Las canciones con estribillo. Plantos y serventesios. Cultura arábigo-andaluza y cultura románica. El zéjel arábigo-andaluz. Posibles orígenes y consecuencias. Estribillo, Mudanza y Vuelta. La vuelta de pie quebrado. La notación de los manuscritos y su interpretación. Los modos rítmicos en la poesía cantada trovadoresca 177

Capítulo IV: El lirismo religioso y las cantigas en honor de la Virgen. Las "laudi". San Francisco y los poetas italianos del "trecento". La música en la sociedad italiana trecentesca. Las "laudi" alternadas y sus consecuencias. El "acompañamiento" en la canción trovadoresca. Los Minnesinger. Asociaciones de menestrales en Francia, España y Alemania. Los Meistersinger. Géneros de la canción alemana y su semejanza con la trovadoresca. La influencia trovadoresca en España. Canciones profanas en España anteriores a esa influencia. Los romances y la poesía de arte mayor. Juglares y violeros en poemas castellanos. El lirismo gallego-portugués. Sus géneros. Martín Codax. Las "Cantigas de Santa María" de Alfonso el Sabio. Guiraut Riquier. Diversas clases de juglares y ministriles. Instrumentos nobles e instrumentos "comunales". La influencia francesa en las relaciones instrumentales. Instrumentos "altos" y "bajos". La música de la canción danzada tiende a hacerse exclusivamente instrumental. Géneros principales de danza en la época de los trovadores. Su estructura formal. Puntos o versos y estribillos o "rotta". El "balleto" o serie de danzas instrumentales, primera manifestación de la "suite". Danzas populares italianas. Su eco en España. Las danzas de los Minnesinger. El "rondeau", forma instrumental y vocal. Música de cámara en el alba del Renacimiento 222

Capítulo V: El Ars Antiqua y el Ars Nova. Las tierras del Gótico y del Contrapunto. Florecimiento de ambos estilos. Desarrollo de la invención y de la fantasía. Temas amatorios, pastoriles y naturalistas en los primeros compositores del Ars Nova. El "canon" y la "caccia" en el siglo XIV en Francia y en Italia. El Ars Nova, arte de transición, y el siglo XIV, siglo de transición. Philippe de Vitry. Guillaume de Machaut. Francesco Landino. El Ars Nova y la música social francesa en España. Pierre de la Croix, Ph. de Vitry y la reforma en la mensuración. Necesidad de mayor elasticidad técnica. Refinamientos en la expresión y excesos en la escritura. El Motete isorrítmico. Taleas y colores 262

TERCERA PARTE: EL RENACIMIENTO

Capítulo I: La etapa entre el "Ars Nova" y la "Nuova Musica". Tránsito de la Edad Media al Renacimiento. El "hecho diferencial" en la renovación. Libertad y crítica. Nuevo aspecto de las luchas políticas. Imperio, Iglesia, Señoríos y Monarquías. Las repúblicas italianas. Corrientes culturales. Movimientos políticos en el norte de Francia. Emancipación religiosa. El área cultural del norte de Francia, Flandes y el ducado de Borgoña. Los Países

Bajos en el siglo xv. Polifonía vocal y Polifonía instrumental. El "primer florecimiento" de la Polifonía en la zona franco-flamenca. La Escuela de Borgoña. Binchois y Dufay. La influencia italiana. Música social y sagrada. La transición en Inglaterra: Dunstable. El fabordón en la escuela de Borgoña. Persistencia del "gymel" en la escuela inglesa. La pintura en los Países Bajos y su correspondencia con los primeros polifonistas flamencos 287

Capítulo II: La Polifonía en la segunda mitad del siglo xv. El espíritu de la gran forma en la Misa polifónica. Su diferencia con la Misa medieval. Las cuatro voces de la polifonía. Su importancia relativa. Las pequeñas formas polifónicas. La superposición de textos en esta época. Evolución del sentido musical en esta etapa polifónica respecto de la anterior. El "segundo florecimiento" polifónico. Ockeghem, Obrecht y Des Prés. Excesos decorativos en el gótico flameante y en el contrapunto proporcional. El conjunto polifónico sin instrumentos. La cultura musical en España desde Don Juan segundo. Los "Cancioneros". Sincronismo entre la música, la poesía y las artes plásticas del Renacimiento 304

Capítulo III: El "Renacimiento", vocablo romántico. Su ilusión por la Antigüedad. Sus principios liberales. El espíritu italiano irradia hacia el norte. Libertad de expresión en el arte. Realismo y sensualidad. El Renacimiento en los países del Norte. La Reforma. Sus caracteres. Popular y conservadora. La Música y las artes plásticas coetáneas en Italia, Alemania, los Países Bajos y España. Dinamismo del Renacimiento italiano y quietismo de la Reforma. La Música de la Iglesia reformada. El "coral" popular y la polifonía artística. La canción alemana. Heinrich Isaac. Ludwig Senfl. Los "Cancioneros espirituales" luteranos. Calvino. La música para los Salmos de Marot y de Bèze. El "Salterio Hugonote" de Goudimel. Los Salmos de Claude Lejeune.... 319

Capítulo IV: La gran época de la Polifonía eclesiástica en el siglo xvi. Palestrina. Orlando de Lasso. Victoria. Apogeo de la Misa Polifónica como "gran forma" musical. El espíritu de la Contrarreforma. El Concilio de Trento. Su deseo por la simplificación técnica. Festa y Palestrina como modelos. La historia de Baini sobre la "Misa del Papa Marcelo". La revisión del Gradual Romano. Felipe II y D. Fernando de las Infantas. Anerio. La imprenta musical. Morales y Victoria. Palestrina y la escuela boloñesa de pintura. Ribera y Guerrero. El estilo "a capella". El estilo jesuítico. Venecia. Willaert, los Gabrieli. De Monte. Decadencia de la gran forma polifónica 328

Capítulo V: El auge de la "chanson" polifónica franco-flamenca en el siglo xvi. Pequeñas formas de origen popular en la Florencia de los Médicis. Los "canti carnascialeschi". Lorenzo "el Magnífico" y Heinrich Isaac. La "frottola". La villanela napolitana. Las formas menores en España. Y en otros países. El sentido de la evolución armónica. El acorde y la función tonal. El "modo mayor": su afirmación en las músicas de carácter popular y en las formas menores. Géneros en la "chanson" y en las composiciones del Cancionero de Palacio. Clement Jannequin. Los músicos de Ronsard. La "chanson" polifónica en Italia. Reacción literaria contra la "frottola". El "Madrigal nuevo",

especie cultista. Forma italiana mixta de la "chanson" y de la "frottola". Las tres épocas del Madrigal italiano. Gesualdo de Venosa y el Bernini. Hacia el Barroco. Madrigal acompañado y Madrigal dramático. Hacia el acompañamiento sintético. La música social en las tres grandes cortes europeas de Francia, España e Inglaterra. El Madrigal en Alemania. El Madrigal en España. El Madrigal inglés, prototipo de la música de sociedad en el siglo XVI. Los tres tiempos del Madrigal inglés. El "neo clasicismo" francés, italiano e inglés 341

CUARTA PARTE: EL BARROCO

Capítulo I: La voz humana y los instrumentos. Las relaciones instrumentales en la Edad Media. Los instrumentos en el Renacimiento. Esculturas y miniaturas. El laúd en el siglo XVI. Extensión por Europa del laúd. Alemania, Francia, Italia. El laúd flamenco. España. Los instrumentos de aire y sus especies. Instrumentos de tecla y de cuerda. Instrumentos percutidos y pulsados. La polifonía en la tablatura para el laúd. El acompañamiento armónico y la técnica del acorde. La variación ornamental. Vihuelistas españoles. Luis Milán. Internacionalismo en la música española del siglo XVI. Diego Ortiz y su música para violones. La guitarra. Sus remotos orígenes orientales. Guitarras y laúdes en Egipto y el país de los Heteos. La cítara en Grecia. Transformaciones filológicas e instrumentales. Los nombres no denominan siempre instrumentos específicos. Nombres diferentes para un mismo instrumento. El arco. Modificaciones que acarrea. Transformaciones del vocablo "viola". Primera homología entre viola y vihuela. Homología posterior entre guitarra y vihuela. Desaparición de la voz "vihuela" y nuevo auge de la guitarra en el siglo XVII. La guitarra española y su difusión por Europa: el siglo XVIII 365

Capítulo II: Diferente sentido de la "cultura" en la Edad Media y en la nuestra. Actitud ante el Mundo y conciencia. El concepto "pueblo". Diferentes formas de conciencia en el área popular y en la culta, en la época moderna. Identidad de ambas en la Edad Media. Clase clerical y pueblo. Tradición no "culta" en el pueblo. Su influjo en la cultura medieval. Formas religiosas debidas a la influencia de lo popular. Formas menores de arte en el pueblo y en la sociedad medieval. El espíritu organizador de la alegría. Persistencia durante toda la Edad Media de las costumbres paganas. El teatro clásico y el teatro litúrgico. Analogía mecánica, pero diferencia esencial. Desvinculación de la música y la danza del teatro litúrgico. La pantomima. El mimo. Apogeo y decadencia del mimo. Su fusión con el "scop" germánico. Teatro clásico en los monasterios. El "joculator" en la Iglesia. Prácticas paganas en las fiestas populares. Su persistencia y su transformación. Las máscaras. El "stupidus" clásico y el "sot" medieval. El "bobo". La piedad popular. Sus formas líricas. El teatro religioso-popular. Quiénes trasmiten al área religiosa el espíritu profano. Primeras formas del teatro litúrgico medieval. Intrusión de lo cómico. Formas del teatro profano medieval. El "dit", los "ludi" y los "jeux". Los "puys" o ágonos poéticos. Cofradías alegres. Los "fous" y los "mo-

mos". Sermones trovados y juegos de escarnio. Las "libertati Decembri" y la fiesta de los sub-diáconos. Las fiestas del "obispillo". Su extensión en Francia, España, Italia e Inglaterra. Las fiestas del asno y del buey. Disputas, farsas y "sotties". Formas escenificadas de los Momos. Danzas de momos y otras clases en las fiestas religiosas. La danza pública en las solemnidades y fiestas oficiales. La danza en los salones aristocráticos. Otras formas suntuarias: palios, carros, "triomphi", procesiones, cabalgatas, monstruos. Las fiestas del Corpus. Corporeidad de la piedad popular. Formas plásticas y líricas. Los flagelantes y las laudas. Las "Sacre Rappresentazioni". Autos y entremeses en las fiestas del Corpus en España. Influencia de Francia e Italia en las formas populares españolas. Las danzas de los canónigos y la "procesión negra" en Francia. Mascaradas y cantos carnavalescos. Formas procesionales y escenificadas. Su importancia en lo suntuario oficial. La mascarada en las cortes, especialmente en la francesa. El "ballet". Continuación de la monodía en las formas religioso-populares de la Edad Media. Tipos monódicos en la Baja Edad Media. La transformación de sus prácticas modales en sentido tonal. Decaimiento de algunos modos y favor creciente hacia los que constituyen después la escala tonal-armónica. Mecanismo interno de esta transformación. La influencia de los instrumentos. Prosas. Timbres. Canciones trovadorescas. Cantigas. Las formas danzables. La danzas cantadas. 406

INDICE DE MATERIAS 459

INDICE DE NOMBRES CITADOS 477

INDICE GENERAL 497

CORRECCIONES Y ERRATAS MAS IMPORTANTES

Página	16,	línea 4.	Léase: una vez recitada
	30,	24.	hasta los tratadistas
	36,	4.	formó las bases
	94,	35.	*proprium*
	98,	9.	*sumus*
	139,	4.	secuencias y tropos
	145,	9.	trasponer a la octava
	166,	27.	*quadruplum*
	176,	última.	*cancrizans*
	176,	ejemplo:	la clave es la de *do en primera*
	191,	7.	*O anel*
	193,	7-8.	bastan para el sistema
	199,	6 de la nota:	sustitúyase esta línea por lo siguiente: París, 1872; AUBRY, Pierre, *Le Chansonnier de l'Arsenal* (inacabado), París, 1909; *Es-*
	208,	2.	*umiltade*
	225,	21-29.	Boccaccio
	227,	última.	de ésta es la del zéjel.
	248,	25.	con la "vièle" o con la "gige"
	250,	13.	tan bien se abinien. . ."
	250,	14.	(la "vièlle" francesa con dos *ll*
	257,	23.	180 *b*, 180 *d*
	259,	36.	la rota
	287,	15.	del Barroco, Europa
	333,	12.	primeramente, y con ellos, los de Italia,
	333,	18.	su arte).
	335,	5.	*sangue*
	345,	19 de la nota:	el "cantar"
	350,	25.	funciones tónica-dominante.
	353,	2 de la nota:	1918.
	371,	3.	puentecillos, para ser tocado con arco muy simple, y dos orificios circulares super-
	371,	12.	puentecillos, orificio circular
	371,	29.	viela nº 4
	399,	28.	cuatro cuerdas
	401,	16.	Tiene tres cuerdas
	409,	9.	El paisaje espiritual
	415,	22.	"symphonia" de varios instrumentos y de los
	437,	28.	Alessandro
	438,	5.	Reims
	449,	12-13.	doblas y debayladas de Apolonio,
	452,	nota 20	*Buen Amor*
	456,	nota 72	Dionysos.

Algunos otros errores han quedado subsanados en los Indices correspondientes.