Y todo ello es la mejor representación del ambiente festivo-religioso, cívico y social que se desarrolla en torno a la Basílica de San Marcos, al Palacio del Duce y a la nobleza veneciana.

El promotor de la nueva escuela veneciana, si no el fundador de la misma, es el flamenco WILLAERT (1480-1562), maestro de capilla de San Marcos. Aparte del nuevo estilo del doble coro, sus progresos fueron considerables en el campo de la música instrumental de órgano con sus ricercare y fantasías, formas que, siendo destinadas a las voces o instrumentos, dependían del carácter ornamental que les diese el ejecutante para que tomasen una u otra dirección.

Profundizaron en esta línea aún más SUS SUCESORES, el flamenco CIPRIANO DE RORE (que prenuncia ya el cromatismo) y el italiano ZARLINO, célebre teórico que destaca por sus estudios acústicos sobre los intervalos de las escalas.

Pero es con LOS DOS GABRIELI con los que la escuela veneciana adquiere su máximo apogeo y colorido tímbrico. Se trata del tío, Andrés (1520?-1586), y del sobrino, Juan (1557-1612). Con este último empiezan ya a emplearse instrumentos en los conjuntos vocales, con lo que la riqueza y multiplicidad tímbrica de combinaciones sonoras aumenta considerablemente; hasta el punto de tener en él como el germen del futuro estilo orquestal.

A la muerte de éste, un nuevo estilo ha surgido, cuyos frutos comenzará a degustar la música instrumental del siglo XVII. Las INFLUENCIAS de esta escuela son incalculables, sobre todo en el Norte de Europa, salpicando a sus discípulos LEO HASSLER y SCHÜTZ, AICHINGER y SWEELINCK, inmediatos antecesores de J. S. Bach.

Escuelas españolas. Morales, Guerrero y Victoria

El siglo XVI es también el siglo de oro de la música española. Son muy POCAS las composiciones polifónicas que SE IMPRIMIERON EN ESPAÑA durante el siglo XVI. No nos extraña, pues, el que mucha de la polifonía de este siglo y siguiente *se haya perdido, y* otra gran parte *duerma aún apolillada* y dispersa por los diferentes archivos peninsulares. Como dato nada halagüeño para España, añadiré que muchos de nuestros primeros músicos hasta *imprimieron* sus obras *fuera* de España. Esto fue posible gracias a que nuestros compositores eran muy conocidos allende las fronteras, ya que habían OCUPADO CARGOS IMPORTANTES en la capilla papal, en las cortes de Nápoles, Milán y Sicilia, y hasta algunos participaron en los primeros tanteos del Oratorio de San Felipe de Neri, de donde saldría el célebre género que llevaría tal nombre.

Ya señalé cómo ISABEL LA CATÓLICA, gran filarmónica, estuvo RODEADA DE MÚSICOS Y POETAS, con una capilla musical de unos 40 intérpretes, sin contar los muchos instrumentos. CON CARLOS V vinieron ya a España los flamencos. Este emperador contaba, sin embargo, con dos capillas musicales, una flamenca y otra española, las cuales perduraron durante el reinado de sus sucesores Felipe II y Felipe III.

En cuanto a los RASGOS QUE DISTINGUEN A LA ESCUELA MUSICAL ESPAÑOLA de otras europeas, ya señalé en la introducción al presente tema que son la *profundidad* y el *misticismo* o expresivismo dramático; el *substratum popular* y la *simplicidad* téc-

nica, que raya a veces en un auténtico y sabroso arcaísmo. Los tres grandes músicos del siglo, Morales, Guerrero y Victoria, encuentran su mejor paralelo y síntesis en la mística de San Juan de la Cruz, Santa Teresa y Fray Luis de León y en la pictórica del Greco.

Higinio Anglés, que ha estudiado con detención y transcrito mucha de la música y autores de esta época, trata de agrupar los diferentes estilos regionales en varias escuelas, que trataré de resumir seguidamente.

Escuela andaluza

Andalucía es una de las regiones más musicales y prolíficas. Destaca en la primera mitad de siglo la figura del sevillano Cristóbal de Morales (1500-1553). Este músico fue cantor de la catedral de Sevilla, ocupando sucesivamente los cargos de maestro de capilla de la catedral de Ávila, cantor de la capilla papal (1535), donde fue muy conocido y celebrado durante diez años, maestro de capilla de la catedral de Toledo, del Duque de Arcos en Marchena y finalmente de la catedral de Málaga. Tuvo la suerte de ver publicadas muchas de sus obras en vida. La mayoría de éstas son religiosas, a excepción de algunas. Entre su producción sobresalen sus *Lamentaciones*. Su estilo es muy avanzado armónicamente, aunque aparentemente se presente sobrio y austero.

Francisco Guerrero (1528-1599) será, en cambio, el máximo representante de la escuela andaluza durante la segunda mitad de siglo. Discípulo de Cristóbal de Morales, ocupó sucesivamente los cargos de maestro de capilla de Jaén, cantor en la catedral de Sevilla, maestro de capilla de la catedral de Málaga, donde sucedió a Cristóbal de Morales, y finalmente de la de Sevilla en 1555, puesto que ocupó hasta su muerte, acaecida en 1599. Guerrero es uno de los pocos casos de músicos españoles que, sin apenas traspasar las fronteras, logra gran celebridad dentro y fuera de la península, hasta el punto de imprimir parte de sus obras en Francia, Italia y Flandes, lo que hizo que las mismas fuesen ejecutadas en casi toda España. Dentro de su *producción* hay unas 18 misas, 104 motetes, 30 himnos y salmos, y sobre todo están sus deliciosas *Canciones y villanescas espirituales*. La nota predominante en su producción, sobre todo en las canciones marianas, es la ternura, piedad y lirismo. Su espiritualidad y misticismo queda reflejado en la confesión que hace en el prólogo de su libro de Vísperas, cuando afirma que lo único que ha pretendido con su música es excitar las almas a la contemplación de los sagrados misterios en vez de halagar los oídos de las gentes.

Otras figuras resaltantes de la escuela andaluza son Pedro Fernández de Castilleja (†1574), muy estimado por Guerrero; el pintor y músico Luis de Vargas (1502-1568); Fernando de Contreras (1470-1548); Juan Navarro (†1604), eximio competidor de Guerrero y que emigró a México; Juan Vásquez (†1560?), autor de *Exequias de difuntos;* el cordobés Fernando de las Infantas (1534-1610), amigo de Felipe II, de cuya autoridad se valió para impedir la reforma de los libros gregorianos que se había encomendado a Palestrina.

Cuatro ángeles anuncian la Nueva del Nacimiento del Redentor, que está abajo (no figura aquí). *De izquierda a* derecha utilizan pandereta, un órgano de mano (flauta de pan antigua) y una lira clásica o una cittern. Pertenece a un autor anónimo de finales del siglo XV. La inocencia y perfección italiana de tales ángeles hace que algunos, como Gestoso y Pérez, se lo atribuyan a Luis de Vargas, en cuyos cuadros aparecen con frecuencia instrumentos similares en manos de ángeles (Museo Provincial de Bellas Artes, Sevilla.)

Gaitero. Relieve en madera de la «Adoración de los pastores», que procede del Monasterio de la Mejorada, en Olmedo, atribuido a A. Berruguete. Principios del siglo XVI. (Museo Provincial de Bellas Artes, Valladolid). La austeridad de su arte castellano, parejo al del músico Victoria, se rebelan contra la dulzura renacentista italiana.

Escuela castellana

En la llamada escuela castellana descuella como verdadero «príncipe de la polifonía española» la figura eximia de Tomás Luis de Victoria (1540?-1611), paisano de Santa Teresa de Jesús, de cuyas afinidades místicas participa también su música. Estudió con el zamorano Bartolomé de Escobedo, quien después de ser cantor en la capilla Sixtina se establece en Segovia, donde posiblemente trabó contacto con Victoria. Ordenado sacerdote, ocupa los puestos de cantor y maestro de capilla del Colegio Germánico (jesuitas) de Roma; en 1578 acompaña a la emperatriz María (esposa del emperador Maximiliano de Austria) hasta que ésta se retira con su hija al Convento de las Descalzas Reales de Madrid, donde Victoria ocupará sucesivamente los puestos de capellán, maestro de capilla y organista hasta su muerte, acaecida en 1611.

La mayoría de las *obras* de Victoria fueron editadas en el extranjero, constando de unas 20 misas, 44 motetes, 34 himnos y otras obras, a las que hay que añadir el Oficio de Semana Santa puesto en música, el cual constituye la obra cumbre de la polifonía religiosa española. La espiritualidad de Victoria le impidió componer otra música que no fuese la religiosa.

Acerca de su *estilo y personalidad artística*, dice Higinio Anglés que «la *técnica* musical de Victoria, con ser tan grande, acaso no llega en calidad, finura artística y concepción robusta a la de Palestrina; pero en cuanto a expresivismo dramático y misticismo religioso, aventaja a todos los polifonistas religiosos de su tiempo, incluso a Palestrina». José Forns, comparándole con los grandes de las artes y las letras, hace el siguiente panegírico: «posee las tintas sombrías y los éxtasis supremos de un Zurbarán; la piedad de un Ribera; los tonos realistas y la transparencia de un Velázquez; el idealismo místico de un Juan de Juanes; la dulce y ardiente poesía de un Murillo y ese desbordante amor divino que constituye el misticismo de San Juan de la Cruz y Santa Teresa. Si Palestrina rezaba como un ángel, él lo hacía como un hombre; por eso le han podido llamar con justicia el 'músico de la sangre, de la piedad y del dolor '».

Aunque Victoria sea la estrella radiante que eclipsa a todos los demás, a su lado cabe destacar también diferentes nombres, cuya música aún no es bastante conocida. Varios de éstos desarrollaron sus actividades artísticas en el extranjero: Bartolomé de Escobedo (†1563) en Roma; Soto de Langa (1534-1619), quien compuso varios «laudi» para el reciente Oratorio de San Felipe de Neri; Sebastián Raval (h.1580-1603), de vida azarosa por Italia; y sobre todo Diego Ortiz, maestro de capilla en Nápoles y más tarde del Duque de Alba, quien publicó en Roma a mediados de siglo un célebre «tratado de glosas» (especie de improvisaciones variadas sobre un tema).

Sería interminable la lista de compositores de otras regiones, aún no bien estudiados. Citaré de corrida tan sólo nombres tan ilustres como los de Juan Ginés Pérez (1548-1612); los de Melchor Robledo (†1587), maestro de La Seo de Zaragoza; Juan Bautista Comes (1568-1643) y Ambrosio Cotes (†1603) en Valencia; los Flecha y los Vila en Cataluña. Es muy poco lo que se ha conservado de la escuela catalana-aragonesa, cuyos músicos, por apenas salir fuera, no pudieron imprimir sus obras.

La escuela polifónica portuguesa

Portugal atrajo en los siglos XIII y XIV, reinando Dionisio, a varios trovadores provenzales, como Martin Codax. Son célebres los cancioneros galaico-portugueses, especialmente el de Ajuda. Juan I (1385-1433) tuvo ya una orquesta. Los descubrimientos y los continuos contactos de Alfonso V y Enrique VI con Inglaterra, Borgoña y con el arte franco flamenco, convirtieron a las *cortes* de éstos y a las de Juan II, Juan III (a quien dedicaron sendos libros el vihuelista Luis Milán y el teórico Bermudo) y Manoel I, en centros de esplendor, en los que la música vocal e instrumental ocupó un lugar preponderante, como lo prueban las piezas de Portigaler en el Buxheimer Orgelbuch, la pieza Portugaloyse en el manuscrito de Estrasburgo y las estancias de Damião de Goes (1500-1572?), amigo de Erasmo y de Glareano (que imprimió su motete «Ne laeteris»), en Centroeuropa.

Los principales centros fueron la catedral de Evora, Vila Viçosa, donde residió el Duque de Bragança, y sobresalieron los músicos Ginés de Morata y Antonio Pinheiro (†1617), Coimbra y Lisboa. En el primer centro sobresalen los músicos MANOEL MENDES (†1605), cuyo más distinguido discípulo fue DUARTE LOBO (h. 1563-†1646), que fue maestro de música en la catedral de Lisboa durante cerca de cuarenta años, publican-

Tres ángeles con laúd y flauta. Detalle del retablo «La Virgen de Gracia». Principios del siglo XVI. (Museo Diocesano de Barcelona.)

do en Amberes cuatro libros: uno de Responsorios, uno de Magnificats y dos de Misas, obras que, según algunos, influyeron en el estilo de Benevoli.

MANOEL CARDOSO (h. 1571-†1650) fue director musical en el monasterio de Carmelitas en Lisboa, cuyas muestras del más puro estilo palestriniano, con alardes de técnica contrapuntística, se perciben en sus tres libros de Misas, uno de Magnificats y en el *Livro de varios motetes;* dedicó una Misa a Felipe IV de España y fue muy estimado por João IV de Portugal. FELIPE DE MAGALHÃES (†1652), muy estimado por el Rey de España, fue discípulo de Mendes y maestro de capilla en la Misericordia de Lisboa y en la Capilla Real (1623-1641); es autor de *Cantus ecclesiasticus*, un libro de *Misas y Cantica Beatissimae Virginis* (1636), obras que resaltan por su gran expresivismo musical. A su vez, uno de los más distinguidos representantes en el monasterio de Santa Cruz de Coimbra es HELIODORO DE PAIVA (1502-1552).

También destaca ESTEVÃO LOPES MORAGO, que fue maestro de capilla en la catedral de Viseu. ANTONIO CARREIRA, maestro de capilla de los reyes Sebastián y Enrique, muerto a finales del siglo XVI, compuso también Lamentaciones y motetes interesantes.

La escuela portuguesa llega a su clímax musical en la época de JOÃO IV (1604-1656), gran filarmónico, poseedor de célebre biblioteca musical destruida en 1755, y autor, según parece, de piezas religiosas (se le atribuyen dos) y del panfleto *Defensa de la música moderna* y de otro en defensa de Palestrina. Al frente de su Capila estuvo João LOURENÇO REBELLO (1610-1661), autor de Misas (una para 39 voces).

Entre otros importantes polifonistas del siglo XVII están FRANCISCO MARTÍNS (†1680) y PEDRO DE CRISTO (†1618). Uno de los últimos grandes polifonistas portugueses quizá sea Diogo DIAS DE MELGAÇO o MELGAZ (1638-1700), maestro de capilla en la catedral de Evora.

Teórico de esta época fue VICENTE LUSITANO, célebre por su polémica con Vicentino, con victoria a favor del portugués.

LA REFORMA PROTESTANTE Y LA MUSICA

Alemania. El Coral

En Alemania no podemos hablar de verdadera escuela de polifonía católica (fuera de Lasso). El único nombre de cierta importancia quizá sea el conocido como Jacobus Gallus (†1594). Pero sí, en cambio, surgirá otro tipo de música sustitutivo de la gregoriana y de las complicadas polifonías de la Iglesia Católica, la cual llevará la impronta de la Reforma.

El NACIMIENTO DEL PROTESTANTISMO tendrá ciertas repercusiones musicales en Alemania y de menor alcance en la Francia de los hugonotes y en la Inglaterra anglicana. Sin embargo, hasta pasado el siglo XVI, la música protestante aún no adquirió la pujanza y trascendencia de la Católica. Se puede afirmar que la historia de la música alemana comienza con la Reforma, la cual tuvo tal importancia en los siglos XVII y XVIII, que es difícil concebir las figuras de Bach y Haendel sin la misma.

LUTERO, el fundador de la Reforma en Alemania, estaba plenamente convencido de la IMPORTANCIA DE LA MÚSICA PARA EL NUEVO CULTO, COMO MEDIO EDUCATIVO Y DE EDIFICACIÓN. Para Lutero no se puede ser educador sin ser músico. Retuvo algunos rasgos de la música católica (misa, motete); pero éstos los modificó y adaptó a las propias exigencias de la Reforma. El deseo de participación activa de los fieles en los divinos misterios (esta participación había sido casi pasiva después del siglo VI), le impulsó a sustituir la lengua latina por la vulgar, y, por tanto, del Canto Gregoriano por otras canciones populares, divididas por estrofas y bien ritmadas, que se llamarían Coral. Estas canciones, que en un principio se ejecutaron a una voz por el pueblo, pronto fueron armonizadas a varias voces e interpretadas por un coro especializado, y algo más tarde fueron ejecutadas al órgano. En resumen, el coral era una melodía ritmada, de fraseología muy regular y sobria, de valores largos, divididas en versículos, con unos característicos reposos, alejados de los modos eclesiásticos medievales y más cercanos a los modos modernos mayor y menor.

EL VIVERO DE DONDE TOMARON ESTAS PRIMERAS MELODÍAS ES MUY VARIADO: de algunos cantos gregorianos modificados; de canciones populares profanas y religiosas, las cuales ya se venían utilizando anteriormente en Alemania en peregrinaciones y rogativas; de melodías de los Maestros Cantores, de las que hablé en otro lugar, y de danzas populares. Al lado de estas fuentes que fueron adaptadas, hay que citar las creaciones originales.

Es muy dudoso que Lutero compusiese personalmente muchos corales de los que a veces se le han atribuído. Lo que sí es cierto es que Lutero pudo escribir el texto de algunas canciones y supo rodearse de buenos colaboradores que le ayudaron en la consecución de su objetivo. Entre éstos merecen citarse los NOMBRES de Juan *Walter, Eccard, Vulpius, Senfl, Stoltzer,* y sobre todo LEO HASSLER, M. PRAETORIUS y SCHEIN. Al colocarse la melodía en la voz superior con LUCAS OSIANDER, podemos decir que queda ya casi consagrado el coral alemán del siglo XVII.

EL USO DEL CORAL no sólo se extendió como canto religioso del pueblo en el culto y doméstico, sino que también se emplearía en el siglo XVII como base de futuras formas polifónicas, al estilo del coral para órgano, formando parte de diferentes piezas polifónico-vocales, de igual modo que se usaría mucho en las pasiones, cantatas y oratorios.

Francia. Los Salmos hugonotes

La cara de la Reforma en Francia, el calvinismo, tuvo también su versión musical en los célebres Salmos de los Hugonotes. El salterio hugonote, versificado por CLEMENTE MAROT Y BÈZE, se completó en 1561 siguiendo el ritmo y acentuación del texto. En un principio tal musicalización fue pensada para reuniones familiares; pero su rápida propagación hizo que entrase también en el culto. Fue ésta la única posición calvinista tolerante respecto a la música, frente a la intransigencia de Zuinglio, opuesto a toda admisión de la música en el culto.

Los principales compositores y armonizadores de salmos fueron CLAUDIO E JOVEN (1528-1602?), MAUDUIT y GOUDIMEL. En un principio serán sencillas y sobria melodías a una y varias voces en estilo vertical; pero pronto evolucionará hacia l estructura del coral y hacia formas polifónicas más complejas.

Inglaterra. Anthem

También la Iglesia Anglicana adaptará su canto peculiar. Al retener ésta l mayoría de las prácticas católicas, conservó también algunos de sus motetes poli fónicos con adaptaciones y textos ingleses, en armonización sencilla a cuatr voces, de métrica muy regular; suelen llevar el nombre de Anthem (antífona himno). A finales del siglo XVI evolucionará hacia el tipo de motete para solista coros e instrumentos que tanta gloria daría a la música inglesa durante los do siglos siguientes. La transición de la polifonía católica hacia la anglicana fu suave. Son varios los autores que compusieron para ambas liturgias. Los autore más sobresalientes son TALLIS (1505?-1585), BYRD (1542?-1623), el «palestrin inglés», como le suelen llamar, y GIBBONS (1583-1625), que escribió sólo para e culto anglicano.

PENSAMIENTOS. TEXTOS

El poder interno de la música

«Entre las cosas adecuadas para recrear al hombre dándole placer, la músic es la primera o una de las más importantes. Es, pues, un don que Dios nos conce de para lograr tal cometido. Por esto no debemos de abusar de ella, por temor poderla manchar y convertirla en nuestra propia condenación, en vez de emplear para nuestro bien y salud.... La experiencia nos enseña que ella tiene el secreto casi el increíble poder de mover nuestros corazones en uno u otro sentido.. (CALVINO, *Prólogo al Salterio de Ginebra*, 1543.)

La música conmueve al alma

«El hombre que no posee música en sí mismo, a quien no le conmueve el co cierto de los dulces sones, es como un traidor y bandido. Los movimientos de s alma son tristes como la noche y sus afectos sombríos como el Erebo. Desconfía de tal hombre.» (SHAKESPEARE, *El mercader de Venecia*, siglo XVI.)

9 EL RENACIMIENTO. POLIFONIA RELIGIOSA

PANORAMA ARTISTICO-CULTURAL

EL RENACIMIENTO EN GENERAL

EL TÉRMINO DE RENACIMIENTO, al igual que el de Edad Media, es posterior al hecho mismo. *Voltaire y* otros filósofos del siglo XVIII, que admiraron esta época, desdeñando la Edad Media, aplicaron tal apelativo a la época que va desde 1450 al 1600; aunque el término en sí naciese ya con *Vasari* a mediados del siglo XVI. *Burchardt y Symonds*, en el siglo XIX, verán en tal concepto un corte más bien que un contraste entre la Edad Media y la Moderna. En la primera mitad de este siglo, Gilson, Haskin, Huizinga y otros vienen a demostrar que MÁS QUE CORTE CABRÍA HABLAR DE CAMBIO: cambio de una sociedad europea exclusivamente religiosa a otra secular; cambio de una edad de fe incuestionable y espiritualista a otra de creencia en la razón y en la ciencia. Esto quiere decir que si en un sentido amplio significa un profundo y lento cambio político y socio-económico, en sentido más restringido tal término viene aplicándose al cambio cultural, y más concretamente a las artes y a las letras.

NO RESULTA FÁCIL SEÑALAR LA LÍNEA DIVISORIA ENTRE EDAD MEDIA Y RENACIMIENTO. *Ni la toma de Constantinopla* por los turcos, *ni el descubrimiento de América, ni la rebelión de Lutero* o la *emigración de los sabios orientales* (hechos que se colocan en el tránsito de ambas edades), pueden significar por sí solos el cambio radical de un estilo. Pues cuando algunos de estos hechos van a tener sus repercusiones en la civilización, el Renacimiento ya está en su apogeo o toca ya cerca de su fin.

Por otro lado, la aportación de los manuscritos grecolatinos a través de los sabios orientales emigrados, tampoco podría significar una nueva actitud, pues la cultura grecorromana nunca había muerto del todo en Occidente, y Virgilio, Lucano, Tito Livio, Horacio, Ovidio, Salustio y otros muchos autores latinos fueron bastante conocidos para los medievales. Por otro lado, Dante, Petrarca y Boccaccio en las letras, al igual que Giotto en las artes, adelantan ya el Renacimiento.

Resumiendo un poco el ACONTECER ARTÍSTICO, los autores suelen distinguir corrientemente TRES PERÍODOS: El *prerrenacimiento* (anterior al 1500), el *Renacimiento propiamente dicho* (primera mitad del siglo XVI) y el *Manierismo* (segunda mitad del siglo XVI). Naturalmente que ninguna de estas divisiones puede ser rígida, e iba a decir que ni aproximativa.

a) EL ORIGEN del mismo hay que buscarlo EN ITALIA, donde la tradición

Cantoría (tribuna para cantores) *de la Catedral de Florencia* (hoy *en* el Museo catedralicio). Relieve en mármol, ejecutado hacia 1430 por Lucca della Robbia. Su realización es paralela a la cantoría de Donatello; pero mientras en esta última los niños aparecen agitados y revoltosos, sin parecer importarles la música, en la de Lucca della Robbia los niños aparecen satisfechos y como impresionados por los instrumentos y melodías que ejecutan (aquí son los platillos). Consta de varios relieves.

La Virgen en el trono, de Bartolomeo Montagna. Angeles tocan una lira da braccio y laúdes. Detalle de la pintura «Madonna col figlio e santi». (Siglo XV. Pinacoteca de Bera, Milán.)

gótica fue menos intensa y donde el rescoldo de la Antigüedad era más vivo. *Florencia será el punto de arranque*, tanto en lo literario (Dante, Petrarca, Boccaccio, la Academia platónica) y en lo artístico (Giotto será el gran adelantado del Renacimiento como antes señalé), como en lo musical (bajo el auspicio de los Medicis nacerá el verdadero renacimiento musical del drama operístico en la Camerata de los condes Bardi y Corsi, a finales del siglo XVI).

Brunelleschi, en el siglo XV, encenderá el primer chispazo *arquitectónico* con la cúpula de la catedral florentina y con el palacio Pitti, al que seguirá Alberti (que estudia de cerca las normas del tratadista romano Vitrubio). En *la escultura* lo preludiarán en el siglo XV las puertas del Baptisterio de Florencia de Ghiberti, así como Donatello, el Verrocchio y Lucca della Robbia (Cantoría de Florencia).

En la pintura, varias tendencias se concentrarán en la figura humana de Fra Angélico (tránsito del gótico espiritual al Renacimiento), Massaccio y Castagno (perspectiva lineal aérea), Botticelli y Ghirlandaio (narrativo y profano). *En la música*, Josquin des Près es el más inmediato preparador del tránsito renacentista, que adelanta la expresión humana de la etapa siguiente.

b) En el segundo período, que ocupa aproximadamente la Primera mitad del

SIGLO XVI, el centro artístico se desplaza de Florencia a *Roma*, desapareciendo los detalles menudos y ornamentales para ir al dominio clásico y a lo monumental. Es la época de los grandes, como MIGUEL ANGEL (vigor y grandiosidad), LEONARDO DA VINCI (el sfumato), RAFAEL (el del dulce idealismo) y EL CORREGGIO (luminosidad). Este período de equilibrio y serenidad encuentra su paralelo *en música* (aunque con un cierto retraso cronológico que se adelanta hasta cerca de finales del siglo XVI), en la gran *escuela polifónica romana*, con el estilo palestriniano, que representa en música como el equilibrio formal clasicista y la expresión serena (Palestrina-Morales-Guerrero).

c) En EL TERCER PERÍODO (SEGUNDA MITAD), que coincide ya con el manierismo, el centro artístico se desplazará *de Roma a Venecia* con el colorismo, luminosidad y lujo decorativo de TIZZIANO y EL VERONÉS o el dinamismo realista de TINTORETTO. También este período encontrará su *paralelo en música* (aunque también con casi medio siglo de retraso) en la suntuosidad y colorismo vocal-instrumental de los Gabrielli (música a doble coro y muchas voces) o en el dramatismo y misticismo del español Tomás Luis de Victoria.

En cuanto a OTROS PAÍSES en *arquitectura y escultura*, podríamos decir que se pasa del apogeo del gótico flamígero a un barroco. *En pintura*, el Norte y el Oeste de Europa se guiará más por la observación de la Naturaleza que por el consabido estudio de la antigüedad renacentista. Por esto cultivarán más la tendencia realista del retrato y del cuadro, así como el predominio de la línea sobre el color. En tal dirección se dirige la pintura de un DURERO y de HOLBEIM. Tanto en estas artes como en la música, la *influencia flamenca* dejará sentir su peso en la mayoría de los centros artísticos de estos países. Así sucederá en el prototipo de la línea y del realismo musical, el internacionalista Orlando de Lasso.

Si tratándose de las artes y de las letras es muy discutible el poder hablar de cambio, CON MUCHA MÁS RAZÓN PODRÍA HABLARSE EN MÚSICA DE TRÁNSITO Y NO DE CAMBIO. En efecto, en el siglo XVI seguirán aproximadamente las mismas técnicas del siglo precedente. Lo que ocurre es que se perfeccionan. Por esto, tanto en las artes plásticas como en las letras y música, quizá el término más apropiado sería el de *apogeo, culminación y perfeccionamiento de lo precedente*, ya que, aunque se hable de renacer, en la historia nada se repite. Una vez resueltos los arduos problemas de la notación musical, el artista podrá plasmar en el papel para la posteridad el numen de su inspiración, y una vez libre la polifonía medieval de los primeros andaderos que artísticamente podrían cortar su libertad, se dejará llevar en el siglo XVI por las alas de la verdadera expresión interna y del mensaje musical.

Es así quizá como haya que interpretar LA PALABRA «RENACER» O DESCUBRIR. Esta palabra mágica resonaba por doquier con optimismo: Colón, Caboto, Balboa y Magallanes descubren nuevos mundos; Copérnico, Kepler y Galileo anuncian nuevas teorías en torno al Universo, y Rabelais, Maquiavelo, Montaigne, Tomás Moro, Bacon y Erasmo exploran nuevas ideas en la literatura y en la filosofía.

Pero por encima de todos estos descubrimientos, hay uno de capital importancia para la música: la INVENCIÓN DE LA IMPRENTA por Gutenberg, la cual ejercerá sus beneficiosos efectos sobre la música desde el 1500, con Petrucci en Venecia, y en otros centros como Maguncia, París, Amsterdam y Nuremberg. Gracias a la

imprenta, la música será conocida por muchos y se evitará su lamentable extravío a través de los avatares de la historia.

Cuando se habla, pues, de renacer, se trata, más bien que del descubrimiento de un nuevo sistema, doctrina y técnica, de un DESCUBRIMIENTO DEL HOMBRE MISMO (encuentro del hombre consigo mismo y con sus legítimas aspiraciones de la Naturaleza) Y DEL MUNDO QUE LE RODEA CON SUS ATRACTIVAS BELLEZAS. Por esto se aplica el término Renacimiento no sólo a las manifestaciones literarias y artísticas, como lo fue en un principio, sino también a las políticas, científicas y hasta a las económicas.

Estamos en la época de los GRANDES MECENAS, a los que tanto deben las letras, las artes y la música: LOS MEDICIS, en Florencia (Cosme y Lorenzo); LEÓN X, JULIO II y NICOLÁS V, en Roma; LA FAMILIA DE ESTE Y GONZAGA, en Ferrara y Mantua; LOS SFORZA, en Milán, y ALFONSO V de Aragón, en Nápoles.

Este mecenazgo cooperó al COSMOPOLITISMO EUROPEO DE LOS ARTISTAS DEL RENACIMIENTO. Hay un continuo trasiego de Norte y Sur, y de aquí hacia arriba. Así, el mecenazgo de Papas y señores italianos, al igual que el de Carlos V, permitió ya desde el siglo XV el afincamiento de los artistas *flamencos en la Cuenca Mediterránea*. La música no fue una excepción: la Capilla papal y las cortes del norte de Italia y Nápoles atraen a los músicos nórdicos Willaert, creador de la escuela musical veneciana, C. de Rore, Orlando de Lasso, Felipe de Monte, Arcadelt y otros muchos, dignos continuadores de la centuria precedente, del mismo modo que las cortes españolas atrajeron a Gombert, Adrián Picart, Verdelot, Crecquillon y otros.

Por otro lado, hay también una *ósmosis artística entre España, Flandes e Italia*. De estos países proceden los escultores clasicistas León y Pompeyo Leoni, Fancelly y Vigarny. Por su parte, los grandes músicos y teóricos españoles del siglo, Juan del Enzina, Morales, Ramos de Pareja, Salinas, Fernando de las Infantas, Escobedo, Soto de Langa, Diego Ortiz, Tomás Luis de Victoria, Melchor Robledo, Flecha el Joven y otros muchos se formaron o vivieron parte de su vida al servicio de las cortes y capillas italianas, comenzando, claro está, por la papal. Francia atraerá con Francisco I a Leonardo da Vinci y Benvenuto Cellini, y en la segunda mitad de siglo, a los pintores Rosso Florentino, Serlio y otros que formarán la Escuela de Fontainebleau.

Los viajes a Italia del pintor alemán Durero serán también de importancia capital para su arte detallista y minucioso.

Una de las características fundamentales del Renacimiento es el CONOCIMIENTO Y ADMIRACIÓN DE LA ANTIGÜEDAD GRECOLATINA. Lo que se pretende es no sólo conocer su lengua y autores, sino saborear su espíritu e ideales.

Serán LOS HUMANISTAS, con Erasmo a la cabeza, los grandes apóstoles de este retorno a la antigüedad. *En la música*, como acabo de decir, *no se produce tal vuelta a la antigüedad griega hasta finales del siglo XVI*, en que se descubren algunos fragmentos de música griega; con lo que algunos creyeron erróneamente haber podido resucitar la tragedia griega. Hay que reconocer que hubo CIERTOS INTENTOS LITERARIO-MUSICALES DE VUELTA A LO GRECOLATINO; pero no podemos afirmar con seguridad que éstos cuajasen. Tales fueron *en Francia la fundación de la Academia de Poesía y Música en el grupo Baïf*, de claras ideas humanistas, creada con el propó-

sito de adaptar la prosodia latina a la francesa. Esta quiso restablecer los metros antiguos sobre odas de Horacio y otros autores, con la división latina de sílabas largas y breves. A pesar de que en tal idea participaron Ronsard, como jefe de la Pléiade, con Bellay, Jodelle y algunos músicos franceses, como Mauduit y Claude le Jeune, la idea no prosperó plenamente, por no irle a las lenguas romances la adaptación servil de una métrica latina.

De igual signo renacentista serían los *intentos alemanes de* CELTES, TRITONIUS y REUCHLIN, de *poner en música los poemas latinos*, partiendo de la idea de que la métrica grecolatina fue cantada en sus orígenes. Los resultados, como en el caso anterior, serían escasos, no pasando de unos sencillos coros, que eran entonados por los estudiantes al finalizar las clases. El mismo humanista Reuchlin partirá de los coros cantados al final de la tragedia griega.

Diferentes serían, en cambio, *los resultados* que algo más tarde, *a finales del siglo XVI*, se obtendrán *en la Academia florentina de los condes Bardi y Corsi*, partiendo también del principio de restauración de la tragedia griega. No sería ésta la que se resucitase; pero sí nacería un nuevo género, de importancia capital para la historia de la música, cual es la aparición de la ópera; si bien las primeras muestras de tales brotes darán su sazonado fruto ya sobre el Barroco. Por tanto, si es que puede hablarse de renacimiento musical (aunque, como ya advertí, no «renació» nada, sino que «nació» un nuevo género), éste germinaría ya en el Barroco; mientras que en la literatura los efectos renacentistas se sintieron ya en el siglo XIV, y en las artes plásticas, desde el siglo XV.

Concluyendo, pues, diré que si por Renacimiento ha de entenderse necesariamente la vuelta a lo grecolatino (lo que resulta muy discutible, como acabo de decir, aplicado a las artes y a las letras), en la música tendríamos que rechazar de plano tal concepción; pues cuando tal pseudorrenacer se produce, caemos ya sobre el Barroco.

Mientras tanto, sigue la música polifónica del siglo precedente; eso sí, alejándose cada vez más del carácter abstracto y colectivo que le había impuesto la precedente música de Iglesia, para volverse cada vez más expresiva a medida que se acerca el final del siglo XVI, sobre todo en la música profana.

Por esta razón, la MÚSICA DEL RENACIMIENTO TARDÓ BASTANTE TIEMPO EN SER COMPRENDIDA Y VALORADA (prácticamente hasta el siglo XIX), considerándola *retrasada en cerca de tres siglos respecto a las letras y a las demás artes*. Los hombres cultos recitaban versos de Dante y Petrarca y admiraban las obras de Miguel Angel y Rafael, al tiempo que ignoraban el papel cultural que la música había jugado en los salones, iglesias y cortes, al lado de todo ese arsenal artístico, cuando no la despreciaron o motejaron de bárbara y primitiva, al mezclar lo anterior al siglo XVIII y XVII en un todo ignoto y confuso que llamaron «música antigua».

Un acontecimiento, LA REFORMA PROTESTANTE, dividirá la cristiandad en dos. Si bien sus *consecuencias* en el terreno político-religioso son incalculables, *en lo musical* se deja sentir su influencia con más peso que en otras disciplinas. Al menos en un principio el luteranismo no sólo permitió la música en sus servicios, sino que *la promovió* por todos los medios a su alcance, hasta llegar a su cénit con la figura de J. S. Bach.

MÚSICA

ESTILOS MEDIEVAL-RENACENTISTA (CUADRO COMPARATIVO)

Rasgos	*Medieval*	*Renacentista*
Expresión	— Va del misticismo espiritual a la canción secular.	— Glorifica ya al hombre: sufrimientos, alegrías, esperanzas.
Melodía	— Monofónica (gregoriana y popular). — Modal y fluida.	— Lírica. — Tratamiento imitativo por fraseos. — Sus motivos anticipan fuga y sinfonía.
Ritmo	— Del libre eclesiástico al medido.	— Más regular, aun siguiendo inflexiones del texto.
Colorido tonal	— Voces de hombre en lo religioso. — Registro reducido. — Variedad de instrumentos (viento, cuerda punteo y frotadas).	— Registro más amplio. — Al final comienza la concertación de instrumentos.
Armonía y textura	— Piensan horizontalmente (contrapuntísticamente).	— Contrapuntístico, pero ya ciertos pasajes hacia armonía vertical.
Dinámica	— Poco contraste. — Poco volumen en el sonido de instrumentos.	— Mayor contraste y movilidad; aumenta gradualmente al final con la escuela veneciana.
Estructura	— Música religiosa sigue al texto litúrgico. — Música profana depende de la poesía. — Pocas formas instrumentales.	— La música adopta la estructura poética.
Medios	— Vocal, monofónica y polifónica. — Aún no conjuntos instrumentales organizados.	— Apogeo de lo vocal. — Instrumental. — Formación de conjuntos instrumentales. — Desarrollo del laúd, virginal y algunos de viento.

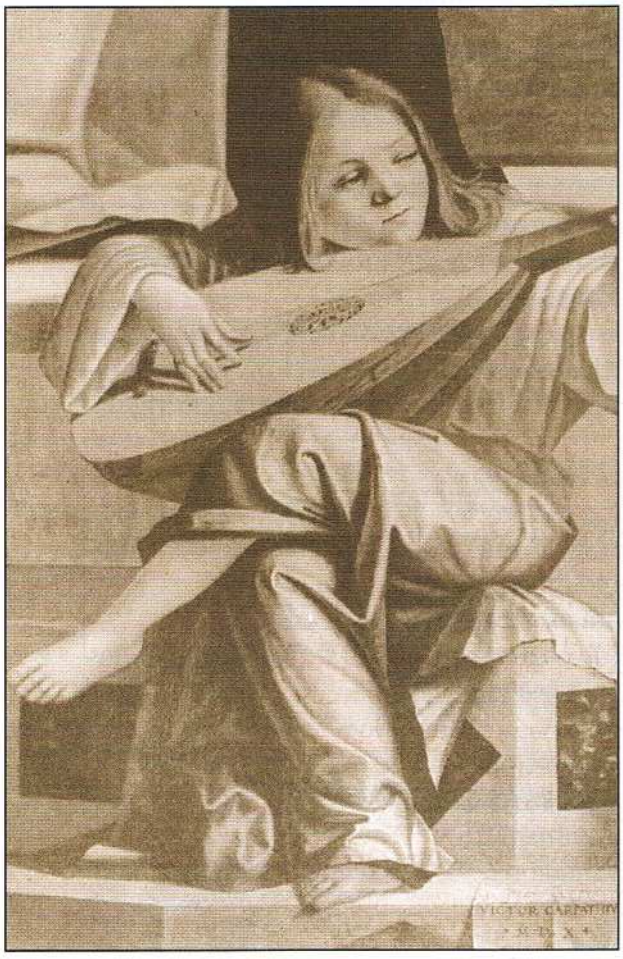
VISION GLOBAL DE LA MUSICA EN EL SIGLO XVI. INSTANTANEAS

— *Apogeo de la polifonía vocal.*
— Se precisa la *personalidad del compositor* (menos anonimato).
— Música *profana* crece *en importancia.*
— Polifonía *religiosa* cultivada principalmente *en la Iglesia.*
— Polifonía *profana* cultivada principalmente *por la nobleza.*
— Cierta *uniformidad de estilos* en las diferentes escuelas europeas.
— El *liderazgo* musical pasa de la escuela flamenca *a Italia;* aunque España e Inglaterra ocupen un puesto relevante.
— La *imprenta musical* contribuye a la rápida difusión musical.
— Hacia el final apunta un *estilo instrumental* independiente.
— Las *modalidades eclesiásticas aún prevalecen;* pero evolucionan lentamente hacia su conversión en el modo mayor y menor modernos.
— La Reforma protestante crea un nuevo tipo de música: *el coral.*
— *Paso* gradual del estilo horizontal *al vertical o armónico.*

CARACTERISTICAS DE LA POLIFONIA CLASICA. ESQUEMA

— Tratamiento del *contrapunto* (tratamiento vocal sin los excesos precedentes).
— *Imitación* de voces.
— *Canon:* forma rigurosa de imitación (cabalgamiento de voces).
— *Prevalece* estilo *horizontal* de melodías superpuestas.
— *Hacia el final,* tendencia al estilo *vertical o de acordes* (que son resultado del encuentro de voces, aunque no casual).
— *Alternancia* frecuente dentro de la misma pieza de trozos *contrapuntísticos* u horizontales *con los homofónicos* o verticales.
— *Melodías largas y solemnes* (ligeras y vivas en la canción profana y madrigal).
— *Melodías de ámbito* aún *reducido.*
— *Entrada de voces* frecuentemente *escalonada.*
— *Cada* parte o voz tiene *libertad rítmica y melódica.*
— Al principio, la voz superior controlaba la melodía; progresivamente todas las voces fueron teniendo casi *igual importancia* y jerarquía.
— El *número de voces es de 4 a 8.* Lo usual es de 4-5.
— *Disonancias* empleadas por necesidad de entrecruzamiento de las líneas melódicas; *breves, suaves y deslizantes* (que resuelven).
— *Expresión* humana *serena y contenida.*
— *Emoción religiosa* (polifonía religiosa).
— *Sin tránsitos bruscos* o muy alterados (por modulaciones).
— Generalmente *sin acompañamiento instrumental.*
— Generalmente *no es descriptiva en la religiosa.* (Sólo excepcionalmente: salmos hugonotes y corales luteranos.)
— El texto determina el contorno melódico.

Angel tocando una mandora y un laúd, pintura de Melazzo de Forlí. Segunda mitad del siglo XV. Fragmentos de una decoración procedentes de la iglesia romana de los Santos Apóstoles. (Museo del Prado y Vaticano). La plástica corpórea, sexo indefinido, vívidos colores y luz, así como la naturalidad de sus actitudes, hacen de este cuadro una de las más bellas obras del autor y del Renacimiento. Los ángeles acompañan la ascensión del Señor con sus instrumentos.



Angel tocando laúd. Detalle de la pintura «Presentación en el Templo.», por V. Carpaccio. (Galerías de la Academia de *Venecia*. Siglo XV-XVI). El laúd, hoy en desuso, fue posiblemente un instrumento de origen remoto y oriental llegado a España a través de los árabes. Su empleo fue bastante común durante la Edad Media y sobre todo durante el Renacimiento.

— *Repetición* de las mismas palabras *en las diferentes voces*, aunque escalonadamente.
— *Superposición* simultánea de diferentes palabras de *un mismo texto*. De aquí la dificultad de su comprensión.
— No se basa en acentos fuertes y débiles (excepto en la protestante).
— *Ritmo a veces* complejo *por la superposición de melodías.*
— *Libertad rítmica y melódica* de las partes vocales.
— Aún *reminiscencias modales eclesiásticas*, que paulatinamente se abandonarán.
— Aún *corriente de polifonía religiosa* sobre temas populares profanos.
— *Desaparecen paralelismos arcaicos de voces* (de siglos precedentes).
— *No cantan las mujeres coralmente en* la Iglesia.

FORMAS RELIGIOSAS DEL SIGLO XVI

Las dos grandes formas polifónicas religiosas del Renacimiento, que son la base de la Liturgia católica, son la Misa y el Motete. A éstas habría que añadir el Coral luterano y el Himno (Anthem) de la Iglesia Anglicana.

El motete

El motete *surgió* al calor de la Iglesia a *principios del siglo XIII*, al superponer al tema gregoriano otros textos religiosos y profanos (hasta en diferentes lenguas), convirtiéndose prácticamente del siglo XIII al XV en la primera polifonía profana. Al *llegar el siglo XV, de nuevo pasó a ocupar su puesto religioso primitivo, al desnudarle de la multiplicidad de textos;* quedando reservado el nombre de «canción» para designar la música profana a varias voces sobre texto no latino, si bien ésta iría posteriormente tomando diferentes nomenclaturas, según sus peculiaridades, hasta desembocar en el madrigal del siglo XVI.

Tinctoris, en el siglo XV, definiría el *motete, ya depurado* de los aditamentos del siglo precedente, como un *canto de regular extensión, con texto, sobre cualquier materia*, aunque generalmente *religiosa* (lo normal sería sobre texto latino). Desde mediados del siglo XV hasta finales del XVI esta forma inspiraría casi todas las variedades del repertorio polifónico religioso.

Este será, a grandes rasgos, el *motete palestriniano* del siglo XVI, época en la que llega a su mayor esplendor, al depojarse de las ataduras y artificios técnicos a que le sometieron los flamencos del siglo XV, según ya señalé en otro tema. Ya no está obligado a basarse sobre temas preexistentes. Será un conjunto de episodios, cada uno con su respectivo tema musical, que, saltando imitativamente de unas voces a otras, seguirá las frases del texto. Al principio las voces suelen comenzar en no pocos casos escalonadamente, alternando luego los trozos, en los que prevalece el estilo imitativo y fugado con los pasajes de corte vertical. En éstos todas las voces vienen a coincidir simultáneamente en las sílabas y ritmos (no en el sonido), hasta llegar a un final amplio y conclusivo, generalmente de corte vertical

o armónico. El texto, con las imitaciones musicales en torno al mismo, mediante una discreta repetición de palabras, es lo que confiere a toda la pieza una cierta unidad.

Esta forma es la común también al Responsorio, Himno, Antífona, etc., e incluso a grandes rasgos al motete moderno.

La Misa

La Misa, en términos generales, está *basada sobre el motete.* Las diferentes partes de la Misa (Kyrie, Santo, Agnus) no son más que un motete, y el Gloria y Credo son, en suma, la *reunión de varios motetes en una sola* pieza siguiendo las divisiones del texto, con las lógicas peculiaridades que éste les impone.

El estilo viene a ser también el imitativo del motete. Igualmente podría estar construida *sobre un tema del repertorio gregoriano o sobre una canción popular profana, cuyo título lleva* a veces sin ningún escrúpulo. Por esto no es nada extraño que nos encontrernos a veces con títulos de Misas como los siguientes: «Malheur me bat» (las desgracias me abaten) o el célebre «L'homme armé» (el hombre armado), del que se libraron muy pocos compositores hasta entrado el siglo XVI. Algunos que no llevaban un tema de canción profana, sino que éste era original (más usual en el siglo XVI), solían llevar el título de «sine nomine» (sin nombre). Naturalmente que la Misa palestriniana ya no llevó las infinitas repeticiones y elucubraciones contrapuntísticas de sus colegas del siglo precedente. La serenidad y el equilibrio serán su nota dominante.

El Coral y el Himno anglicano (Anthem)

Las formas anteriormente mencionadas, aunque tuvieron su apogeo y culminación en el Renacimiento, germinaron en siglos precedentes. Pero hay dos formas que *nacieron* en el siglo XVI *al resguardo de la Reforma protestante.* Por un lado está el Coral alemán y por el otro el Himno anglicano. Como de ellos tendré ocasión de ocuparme más detenidamente al final de este tema, al hablar de la música protestante, me limitaré tan sólo aquí a dejar constancia de su escueta definición. EL HIMNO INGLÉS es una composición para *coro, con o sin acompañamiento de voces solistas* (y más tarde de instrumentos), que solía ejecutarse en el transcurso del oficio religioso en la Iglesia Anglicana, sin que formase necesariamente parte sustancial de la misma Liturgia. Es como el paralelo del motete católico.

EL CORAL LUTERANO, por su parte, es un canto *sagrado, adoptado por Lutero,* destinado en un principio a ser *cantado por la asamblea de los fieles* durante las ceremonias religiosas. *Estaba armonizado a varias voces y ritmado en valores muy regulares y largos,* con su característico reposo al final de cada una de las frases. Sufrirá varias evoluciones hasta alcanzar su máxima consagración en la persona de Juan Sebastián Bach.

Los laudi spirituali (Laudes espirituales)

Es ésta una canción coral a *una sola voz*, que venía practicándose en Italia *desde el siglo XII*, con un cierto acento místico. En el *siglo XIV* se le añadirán ciertos refinamientos y *vocalizaciones*, que abandonaría en el *siglo XV, por la forma polifónica* de estilo vertical sencillo en lengua vulgar, que, aunque religiosa, solía interpretarse fuera de los servicios litúrgicos.

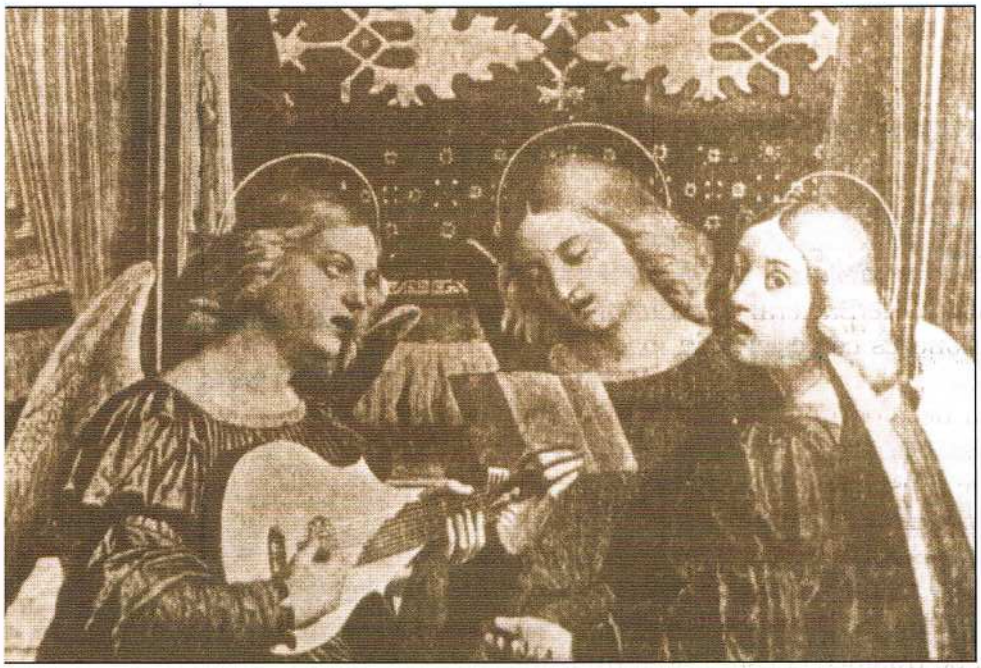
ESCUELAS Y COMPOSITORES

Escuela flamenca. Orlando de Lasso

A pesar del internacionalismo y universalidad de la música del siglo XVI, pueden en ella distinguirse varias escuelas que revisten peculiares características: la Romana representa la austeridad y equilibrio; la Veneciana, el colorido y exaltación; la Española, el misticismo dramático y la simplicidad; mientras que la Flamenca, con su internácionalismo, participa un poco de todas. Wanda Landowska resume las características de cada escuela de la siguiente manera: «Grave y majestuosa en España; libre y caballeresca en Francia; vehemente e impetuosa en Inglaterra; delicada y fina en Italia, y sólida y firme en Alemania.»

La escuela flamenca, que tanto brillo había tenido durante el siglo XV, continuará su claro predominio en el paso al XVI. Un verso de la «Deploración a la

Angeles tocando instrumentos, por Hans Memling. Paso del Gótico al Renacimiento. Hacia 1480 (?). Este panel formó parte de un gran tríptico, que fue realizado con destino al órgano de la iglesia de Santa María de Nájera, en España. Los instrumentos que ejecutan de izquierda a derecha son: salterio, tromba marina (alargado, de una sola cuerda, con arco), laúd, antiguo sacabuche (especie de trombón) y antigua zampoña o caramillo pastoril. (Museo de Amberes.)



Angeles cantan acompañados de cittern. Pintura de Girolamo dai Libri (Verona, 1526). Representan la finura de colorido y suavidad de este miniaturista italiano.

muerte de Ockegehm», de Josquin des Près, nos resumirá el CUARTETO DE CELEBRIDADES FLAMENCAS:

«Vestíos de duelo
y derramad lágrimas
Josquin, Brunel, Pierchon, Compère,
pues habéis perdido a vuestro buen padre.»

JOSQUIN DES PRÈS eclipsará a casi todos sus coetáneos por su valía y por su enorme influencia sobre la primera mitad del siglo XVI. Nacido en San Quintín hacia 1440 y muerto en 1521, fue el infatigable mensajero artístico de Europa: fue maestro de capilla en su ciudad natal, en la corte de los Sforza en Milán, en la capilla pontificia, en Módena, Ferrara, Cambrai, París y San Quintín. Sus misas, motetes y canciones francesas han dado la vuelta a Europa. Aun siendo su estilo bastante ornamentado, muestra más equilibrio y expresividad que sus predecesores.

Su renombre fue tal que casi la *mayoría* de los *músicos de la primera mitad del siglo XVI* confiesan *deberle algo.* Así, *Jean Mouton,* que tendrá por alumno a *Willaert; Gombert,* maestro de capilla de Carlos V en Madrid, el cual influirá en cierto modo sobre algunos de los grandes españoles, Cristóbal de Morales, y quizá también sobre Guerrero. También serán una prolongación de su estilo el alemán *H. Isaac* y los flamencos italianos *Felipe de Monte, J. Arcadelt* y el llamado «*Clemens non Papa*» (para distinguirle graciosamente de su homónimo compositor que se apellidaba «Papa»). Contribuyó a esta gran influencia sobre Europa el que los compositores flamencos, continuando las tradiciones pasadas, ocuparon importantes puestos musicales por toda Europa.

Pero quizá la mayor madurez de la escuela flamenca en el siglo XVI esté sintetizada en su segunda mitad por la figura de ORLANDO DE LASSO (1532-1594), que por su carácter viajero y cosmopolita representa en cierto modo el *internacionalismo*

musical, o si se quiere representa, como dice Ch. Nef, la supervivencia de la escuela flamenca en el seno de la escuela polifónica italiana. Supo *apropiar y sintetizar* con facilidad los *diferentes estilos:* compuso madrigales y canciones francesas, flamencas, alemanas e italianas. Nacido en Mons, cerca de la frontera franco-belga, recorrió Italia, Francia e Inglaterra, hasta fijar su residencia en Munich en 1556, al servicio del Duque Alberto de Baviera, donde murió. Pocos músicos en vida pudieron gozar de tantos honores como «el gran maestro y supremo obrero» (así le llamaría Adriam de Toy en una obra de 1585).

De entre las cerca de 2.000 obras, ocupa un lugar importante la producción religiosa (unas 52 misas, 780 motetes y 429 canciones religiosas en latín y alemán).

Ninguno mejor que Proske *resume* la obra y significado estético de O. de Lasso: «Espíritu universal. Ninguno de sus contemporáneos tuvo una visión tan clarividente de las intenciones artísticas... Grande en los sentimientos líricos y épicos, también lo hubiera sido en los dramáticos si hubiese conocido tal género (la ópera que nació precisamente en el paso del siglo XVI al XVII). Su fuerza épico-dramática es tal que en su obra se trasluce el espíritu de un Dante y de un Miguel Angel. Si se colocase Palestrina al lado de un Rafael, no sería exagerado comparar a O. de Lasso con los grandes maestros florentinos. Grande en la Iglesia y en el mundo, tan íntimamente se funde en él lo nacional con lo europeo, que es difícil distinguir lo italiano, neerlandés, alemán o francés. En este sentido es comparable a Haendel, que resume el arte germánico, inglés e italiano del siglo XVIII.»

Escuela romana. Palestrina

La polifonía religiosa italiana de este siglo está dominada por dos importantes escuelas, la romana y la veneciana.

La escuela romana GIRA principalmente ALREDEDOR DE LAS CAPILLAS MUSICALES DE ROMA, entre las que destaca la CAPILLA personal DE LOS PAPAS o Sixtina, que es como el espejo de otras muchas escuelas, sobre todo latinas, y punto convergente de muchos músicos europeos que desarrollaron sus actividades en la misma.

SU CARACTERÍSTICA PRINCIPAL SERÁ LA AUSTERIDAD, SOBRIEDAD, CLARIDAD, EQUILIBRIO, concentración idealista de pensamiento que le hará prescindir de todo lo superfluo y seguir de cerca las huellas del Canto Gregoriano.

Al principio, a la cabeza de la misma, estarán LOS FLAMENCOS, que luego alternarán con los españoles e italianos.

Dentro de esta escuela RESALTAN las figuras de COSTANZO FESTA (†1545), ARCADELT (†1557), INGEGNERI (†1592), G. M. NANINO (†1607), ANIMUCCIA (†1571), F. ANERIO (†1614), A. ZOILO, Luca MARENZIO (†1599), F. SURIANO (†1620).

Pero la figura cumbre es G. P. PALESTRINA (1525-1594). Nace en la citada ciudad, cuyo nombre adoptó, y de la que fue en un principio maestro de Capilla. Sucesivamente ocupó cargos de maestro de capilla en la Julia de San Pedro, cantor de la capilla Sixtina y por breve tiempo maestro de capilla de la misma, durante el papado de Julio III. Debió de abandonar este puesto al subir al trono Paulo IV (por ser casado), para ocupar otros puestos inferiores de maestro de capilla en San

Juan de Letrán y Santa María la Mayor, hasta recuperar de nuevo su antiguo puesto en 1571, el cual conservará hasta su muerte, acaecida en 1594.

Aunque Palestrina haya escrito madrigales profanos y algunas otras piezas instrumentales, su mérito principal reside en ser *compositor de música religiosa.* Compuso 105 misas, cerca de 200 motetes y otras muchas composiciones religiosas de diferente índole.

Tuvo mucha fama en su tiempo. Pero también es verdad que ésta ha sido *desorbitada,* debido a alguna biografía de principios del siglo pasado (la de Baini), que exageró su importancia, hasta el punto de convertirlo en el creador y supremo ejemplar de la polifonía clásica y en salvador del tesoro polifónico de la Iglesia, repetidamente amenazado por algunas altas jerarquías de la misma y puesto en entredicho por el Concilio de Trento. Con esta aureola de gloria ha llegado hasta nosotros, pasando incluso a los diccionarios el estilo palestriniano como sinónimo del estilo polifónico de la época.

Aunque la pureza, claridad, precisión y equilibrio de sus obras hagan que su música alcance una alta cota de perfección clasicista, también es verdad que no es un creador, ni siquiera un innovador. Tampoco podemos creer que él depuró la música religiosa de toda reminiscencia profana, tal como patrocinaba el Concilio de Trento, pues más de la mitad de sus misas fueron aún compuestas sobre temas de canciones profanas o simples adaptaciones de otras canciones precedentes (misas llamadas tipo «parodia»), sin que faltasen tampoco las creadas sobre el tema de «el hombre armado». Resulta curioso, afirma J. Chailley, que la más célebre de sus misas, la llamada vulgarmente del «Papa Marcelo», puesta en el siglo XIX como prototipo de música libre de toda reminiscencia profana, tenga también como base la canción antes mencionada. En cualquier caso, no puede discutirse que la polifonía de Palestrina ocupa uno de los más altos puestos en la música vocal de todos los tiempos. Posiblemente su gran novedad resida en sus cualidades de nobleza, profundidad, serenidad, sencillez, pureza y transparencia de líneas, que no han sido fácilmente igualadas por sus antecesores flamencos; por lo que contrasta más su figura.

Escuela veneciana. Willaert y los Gabrieli

Si la escuela romana significó culmen y perfeccionamiento dentro de una evolución, más bien que innovación, la escuela veneciana, por el contrario, presenta dos CARACTERÍSTICAS singulares que le diferencian más claramente del resto de las escuelas polifónicas:

1) Es en Venecia donde aparece por primera vez la *música para dos o más coros de voces,* creando con ello unos efectos antifonales de *coros dialogantes* que terminan uniéndose. Contribuyó posiblemente a tal efecto la disposición de los dos órganos de la Basílica de San Marcos de Venecia, colocados el uno frente al otro en los lados laterales del coro.

2) El aumento en el número de voces y en el doble coro le dio a la música veneciana un *brillo y esplendor* parejo al *colorismo* de sus pintores Tizziano y Veronés