

Maqueta: RAG

Título original: *Renaissance Music. Music in Western Europe, 1400-1600.*

Reservados todos los derechos.

De acuerdo a lo dispuesto en el art. 270 del Código Penal, podrán ser castigados con penas de multa y privación de libertad quienes reproduzcan o plagien, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, fijada en cualquier tipo de soporte sin la preceptiva autorización.

© W. W. Norton & Company, Inc., 1998

© Ediciones Akal, S. A., 2002

Para todos los países de habla hispana

Sector Foresta, 1

28760 Tres Cantos

Madrid - España

Tel.: 91 806 19 96

Fax: 91 804 40 28

ISBN: 84-460-1208-1

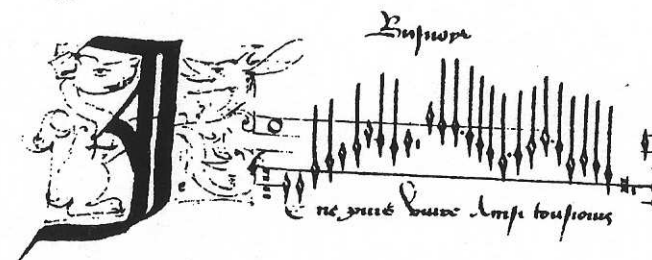
Depósito legal: M. 23.408-2002

Impreso en Fernández Ciudad, S. L.

Catalina Suárez, 19. 28007 Madrid

Allan W. Atlas

LA MÚSICA DEL RENACIMIENTO



La música en la Europa occidental, 1400-1600

Brooklyn College y Graduate School, The City University of New York

Traducción: Juan González-Castelao

akal
EDICIONES

Capítulo I

El «sonido inglés»

*Pues tienen una nueva manera
de hacer bellas consonancias
en alta y baja música
en ficta, en silencios y en mutación;
y han tomado el modo de los ingleses y siguen a Dunstable¹.*

Con estos versos del poema épico *Le champion des dames*, Martin le Franc describía las innovaciones estilísticas de Guillaume Dufay y Gilles Binchois, tal como él las veía desde su posición ventajosa en la corte de Saboya hacia 1440. Unos treinta años más tarde, Johannes Tinctoris, el teórico musical de mayor visión histórica del siglo xv, decía lo siguiente en el prefacio de su *Proportionale musices*: «A estas alturas ... las posibilidades de nuestra música se han visto aumentadas tan maravillosamente que parece que hay un nuevo arte, si lo puedo llamar así, cuyos fuente y origen se atribuye a los ingleses, y en el que Dunstable ha destacado como adalid². Por último, retrotrayéndonos a los más primeros testigos de todo ello, Ulrich von Richental, cronista en el Concilio de Constanza (en lo que hoy es Alemania, 1414-1418), escribió que lo que más le había impresionado de un servicio interpretado por cantantes ingleses en 1416 en la Catedral de Constanza fue el «dulce canto inglés». Las amplias implicaciones de este testimonio parecen suficientemente claras: la música inglesa difería mucho de la del continente europeo en las primeras décadas del siglo xv, y los ingleses –con Dunstable a la cabeza– influyeron en personas como Dufay y Binchois (Il. 1-1), así como en otros compositores continentales de su generación. Está claro que los músicos continentales y el público percibían que la música inglesa tenía un sonido propio bien determinado. ¿Qué *era* entonces este «sonido inglés»?

EL SONIDO INGLÉS

La característica principal del sonido inglés era su escritura sonora y en acordes. Lo abordaremos desde varios ángulos.

¹ Citado en Fallows, «The Contenance Anglaise», p. 196.

² Strunck, *Source Readings*, pp. 14-15.



ILUSTRACIÓN 1-1. Dufay y Binchois, miniatura de una copia de *Le Champion des dames*, ca. 1451 (Bibliothèque Nationale, París).

EL *QUAM PULCHRA ES* DE DUNSTABLE

No hay ejemplo mejor –podemos decir que exagerado incluso– del sonido inglés que el *Quam pulchra es*, de John Dunstable (ca. 1390-1453; *Antología*, N.º 1). ¿Qué hay en esta pieza que hubiera llamado la atención a los oídos continentales de principios del siglo xv? Sin duda fue (utilizando una terminología moderna) la cualidad triádica, casi de do mayor, de la pieza, o (en términos más familiares para un músico del siglo xv) la preponderancia de las consonancias imperfectas (terceras y sextas) y la disonancia estrictamente controlada. En efecto, no hay una sola disonancia sin preparación entre dos voces cualesquiera en un pulso que sea estructuralmente importante, característica que ha llevado a los investigadores actuales a aplicar el término de «panconsonante» a esta obra y otras parecidas. Tampoco hay ningún caso de consonancias perfectas paralelas (cuartas, quintas y octavas), que seguían siendo toleradas por los compositores continentales contemporáneos.

Los oyentes del continente deben de haberse fijado también en la flexibilidad y expansividad de un ritmo generado en gran medida por el texto, que contrastaba con los ritmos generalmente más rígidos, de menor fluidez y complejos de su propia música. Por último, el público continental debió de quedar boquiabierto ante la «sensualidad» de los compases 12-15, efecto producido por tan sólo una serie de triadas en primera inversión (en términos actuales). Juzgando de una forma exclusiva y, por tanto, quizá injusta a partir de fuentes escritas, los ingleses monopolizaban virtualmente este recurso compositivo antes de la segunda década del siglo xv.

No obstante, hemos de evitar hacernos una idea equivocada de todo ello. No toda la música del período está marcada por la aparente simplicidad de *Quam pulchra es*; veremos que los ingleses, y Dunstable en particular, eran perfectamente capaces de emplear las complicaciones rítmicas de la música continental. Tampoco les eran desconocidas a los músicos del continente las características estilísticas más distintivas del *Quam pulchra es*: las triadas, la flexibilidad rítmica y la cuidada declamación del texto. Se trata más bien de una cuestión de grado de aplicación. Las triadas e incluso las triadas en primera inversión aparecen en la música continental del momento, pero no con la misma constancia o la misma consciencia de identidad nacional. Una pieza como la de Dunstable utiliza abiertamente esta técnica, y fue seguramente la cualidad sonora de obras como ésta lo que Le Franc apodaba «contenance angloise» y lo que Richental distinguía como «dulce canción inglesa».

EL ESTILO DE DISCANTO INGLÉS

Así como Dunstable fue el más grande de los compositores ingleses del siglo xv, no fue ni el inventor ni el único exponente de este estilo. Una obra como *Quam pulchra es* debe su resonancia triádica a varias prácticas improvisatorias que los músicos ingleses habían cultivado durante generaciones. (La afición de los ingleses a las consonancias imperfectas, incluso en las composiciones escritas, se remonta al siglo xiii). Estas prácticas, que generalmente agrupamos bajo el término –un tanto amplio, casi como un paraguas que abarca y protege– de «discanto inglés», permitieron a los cantantes improvisar una textura polifónica a tres partes a partir de una sola melodía gregoriana. Como ocurre con frecuencia, la «improvisación» hizo posible la «composición» (la línea entre ambas puede ser muy sutil), y el estilo resultante lo podemos observar en dos obras: la versión de Leonel Power del cántico mariano *Ave regina caelorum* y una obra anónima anterior, *Maria laude genitrix* (Ej. 1-1).

EJEMPLO 1-1. (a) Power, *Ave regina caelorum*, cc. 1-14, con las notas de la melodía gregoriana marcadas con asteriscos; (b) Anónimo, *Maria laude genitrix*, cc. 1-8.

(a)

5
ce - lo - rum. A - ve do - mi - na an - ge -

8
lo - rum. Sal - ve ra - dix

11
san - cta ex qua mun - do lux est or - ta.

(b)

Triplex
Tenor
Contratenor
Ma - ri - a, lau - de ge - ni - trix ti - bi

4
nun - ci - o: gau - de, vir - go De - i plau - de.

Power (†1445), que era probablemente ligeramente mayor que Dunstable, recurre a la versión *sara* (la versión que el rito católico usaba en la Catedral de Salisbury) de la melodía del *Ave regina* y la coloca en la voz intermedia. A su alrededor, Power teje una textura contrapuntística sencilla que presenta el movimiento contrario entre voces por el que abogaban los teóricos, pero que tiene como resultado un sonido lleno, triádico. En efecto, la sonoridad de acordes (acordal, si se permite el neologismo) está reforzada por el uso predominante de la escritura de nota-contranota.

La versión del *Maria laude genitrix* ofrece lo mismo, aunque, como el *Quam pulchra es* de Dunstable, la pieza entera está compuesta libremente. A diferencia de Power, sin embargo, el compositor anónimo estaba menos preocupado por el movimiento contrario entre las voces, y en casi dos tercios de la obra las dos voces superiores se mueven en cuartas paralelas. Esta práctica, junto a la tendencia frecuente de la voz más grave a moverse en terceras paralelas con la voz intermedia, tiene como resultado un generoso número de triadas en primera inversión paralelas. Antes de seguir, hemos de prestar atención al manuscrito en el que aparecen las dos piezas.

EL MANUSCRITO DE OLD HALL

El manuscrito de Old Hall (Il. 1-2), llamado así por haber estado durante mucho tiempo albergado en el College of St. Edmund, Old Hall (cerca de Ware, Inglaterra), es el manuscrito musical inglés más importante del siglo xv³. Con un contenido de 147 piezas religiosas compuestas entre 1370 y 1420, el manuscrito constituye una verdadera antología de los estilos compositivos ingleses de la época. Lo que más llama la atención es que esta importante fuente es la primera transmisora de un corpus de suficiente entidad de obras con atribuciones a compositores específicos. Con sus 21 (posiblemente más) obras, Leonel Power está representado con un número de obras tres veces mayor al de cualquier otro compositor. Dos atribuciones que llaman la atención son las hechas al «rey Enrique», que hoy se asume que es el rey Enrique V y que no sería el primer monarca inglés que se mete en la composición. Merece destacar también la «atribución» que no aparece: Dunstable está ausente por completo en la sección original del manuscrito.

Aunque el origen del manuscrito de Old Hall —esto es, dónde, cuándo o para quién fue compilado— no se puede establecer con certeza, al menos se sabe que el cuerpo original fue preparado probablemente entre 1410 y 1420 por la capilla particular de Thomas, duque de Clarence (†1421), hermano pequeño de Enrique V. Power sirvió en la casa del duque como instructor de los miembros del coro, lo que puede explicar su preeminencia en el manuscrito. Las adiciones que se hicieron al cuerpo original del manuscrito entre 1420 y 1430 con obras de compositores asociados a la corte real de Enrique VI sugieren que el manuscrito había ido a parar a la

³ Ahora en la British Library, Ms Additional 57950; véase *Census-Catalogue*.



ILUSTRACIÓN 1-2. Manuscrito de Old Hall, fol. 121v, comienzo de un Gloria de Roy Henry (el rey Enrique V).

casa real. A pesar de su repertorio exclusivamente sacro, su carencia casi total de música de compositores continentales (sólo contiene dos piezas de éstos) y la práctica exclusión de Dunstable en él dan una imagen bastante parcial de la música de las dos capillas a las que estuvo asociado, el manuscrito de Old Hall constituye la principal fuente de la música inglesa de finales del siglo xiv y de comienzos del xv.

FABURDEN

Uno de los sellos de identidad del estilo inglés de comienzos del siglo xv es el uso de acordes perfectos en primera inversión paralelos, lo cual aparece en las tres obras que hemos tratado hasta ahora. Como el sonido inglés en general, su uso en la música culta deriva probablemente de la práctica improvisatoria que se conocía como *faburden*, descrita en un tratado anónimo, *The Sight of Faburden*, copiado por John Wylde entre 1430 y 1440, o incluso más tarde:

«Para las aplicaciones menores del sistema de improvisación de contrapuntos a la vista [*Sights*; en latín, *discantus visibilis*], natural y de uso más extendido, es necesario aclarar el llamado sistema de improvisación de contrapunto de Faburden [*Sight of Faburden*]. El cual no tiene más que dos partes improvisadas o grados de discanto [*Sights*]: una tercera por encima del canto gregoriano imaginada o a la vista [*in Sight*], la cual está a una sexta de la voz superior [*Treble*], y una paralela al canto gregoriano imaginado o a la vista [*in Sight*], la cual está a una octava de la voz superior [*Treble*]. Estos dos acuerdos ha de gobernarlos la persona que hace el Faburden [el *Faburdener*] por el tenor gregoriano de la voz intermedia o tenor [*Mean*]. Pues cuando haya de comenzar su Faburden, ha de prestar atención al canto gregoriano y ha de situar su parte imaginada [*Sight*] con el canto gregoriano y su parte cantada [*Voice*] una quinta por debajo del canto gregoriano. Y después, ya ascienda o descienda el canto gregoriano, [ha de] poner la vista siempre, tanto en línea como espacio, una tercera por encima del canto gregoriano... Y las veces que quiera, [habrá de] tocar el canto –y su ausencia–, todo menos dos veces seguidas, pues no puede ser, ya que la parte imaginada [*Sight*] del canto gregoriano está a una octava de la voz superior [*Treble*] y a una quinta de la intermedia [*Mean*], siendo así en todo un acorde perfecto; y dos acordes perfectos no pueden cantarse seguidos en ningún grado de Discanto»⁴.

A partir de esta descripción podemos determinar cómo los cantantes ingleses de la época «improvisaban» polifonía a tres voces a partir de un canto llano. Ponían evidentemente el canto preexistente en la voz intermedia. La voz más grave pertenecía al *faburdener*, el único cantante que podía verdaderamente escoger qué nota cantar. El *faburdener* tenía que «figurarse» (es decir, imaginar visualmente) una nota que estuviera bien en unísono o a una tercera por encima del canto llano y entonces, cualquiera que fuera la nota figurada, cantar de manera que sonara una quinta más grave. Además, el *faburdener* empezaría/empezaba la pieza figurando al unísono –esto es, cantando a una quinta por debajo de la nota del canto llano– y, en la medida que fuese posible, empezaba y terminaba cada palabra en un unísono figurado. En medio, el *faburdener* era libre de figurar terceras por encima, produciendo así una nota que estaba (después de transportarla una quinta hacia abajo) una tercera por debajo del canto llano. Mientras tanto, la voz más aguda cantaba a una cuarta por encima del canto llano y, de este modo, en paralelo al *faburdener* (a una sexta o una octava por encima de éste).

Siguiendo al pie de la letra las indicaciones del teórico anónimo, un grupo de cantantes ingleses podría empezar con la versión del canto *Vos qui secuti* del Uso de Sarum y acabar con una textura polifónica como la que sigue:

⁴ Citado en Trowell, «*Faburden* and *Fauxbourdon*», pp. 47-48.

EJEMPLO 1-2. Reconstrucción de un *faburden* sobre *Vos qui secuti*; la voz intermedia (*mean*, con la melodía gregoriana) y la voz aguda en el pentagrama superior, el *faburden* en el inferior (las notas pequeñas eran las que imaginaba el cantante que entonaba el *faburden*)⁵.

Por supuesto que el resultado no es de una calidad artística musical superior, pero obras como *Quam pulchra es*, de Dunstable, y *Ave regina* tomaron esta sencilla práctica improvisatoria como punto de partida, quizá inconscientemente, y la convirtieron en música de la más alta calidad artística, contribuyendo así significativamente al sonido —en proceso de cambio— de la música de los comienzos del siglo xv.

En cuanto al término «faburden», había en Inglaterra una larga tradición —atestada por Chaucer, entre otros— por la que la palabra «burden» (probablemente derivada del francés *bourdon*, con el significado de bordón grave) se refería a la voz más grave de una pieza a varias voces. El prefijo «fa» fue añadido probablemente como consecuencia de la tendencia de la voz «faburden» a entonar, cuando cantaba una quinta por debajo del fa del canto llano, si bemoles y, en consecuencia, mi bemoles (para mantener perfectas las cuartas y quintas), que habrían sido cantados utilizando la sílaba *fa* (véase el capítulo 3). «Faburden» describía entonces con exactitud la posición y la orientación «tonal» de la voz que era improvisada, y el término acabó siendo usado para describir el proceso en su totalidad.

FAUXBOURDON

Los compositores continentales habían desarrollado ya su propia versión del *faburdón* inglés entre 1425 y 1430, a más tardar. El *fauxbourdon* continental se puede ver claramente en las voces secundarias tanto del verso como del «Gloria patri» pertenecientes al introito a tres voces *Sapientiam sanctorum* de Johannes Brassart (etapa de apogeo: 1420-1445), quien sirvió en la capilla imperial entre los años treinta y cuarenta del siglo xv (*Antología*, n.º 2).

En conjunto, al sonido de esta pieza, aunque se asemeje al del *faburdón*, se llegó de un modo muy distinto. Brassart colocó primero la melodía gregoriana en la voz

⁵ Tomado del *New Grove*, 6, p. 352.

más aguda, ahora *superius* (o *cantus*), transponiéndola una octava hacia arriba y ornamentándola ligeramente (en *Antología*, N.º 2, las notas de la melodía gregoriana están marcadas con asteriscos). A continuación *componia* la voz más grave, el *tenor*, cuyo movimiento es casi de nota contranota en relación con el *superius*, principalmente en sextas puntuadas por octavas. Por último, en lugar de escribir la voz intermedia entera, anotaba la instrucción «a fauxbourdon». A partir de esta instrucción, o *canon* (regla), el cantante sabría cómo doblar la voz del *superius* (que contiene la melodía gregoriana) a una cuarta grave. Con esto, el *fauxbourdon* nos llega como una práctica escrita en la que el compositor determinaba las tres voces, por contraste con la técnica inglesa del *faburdón*, en la que la voz más grave era improvisada.

Pero el *fauxbourdon* no siempre era tan sencillo. En efecto, el ejemplo que podemos considerar más antiguo de esta técnica (de 1427), la comunión *Vos qui secuti* de la *Missa Sancti Jacobi* de Dufay, es bastante más artístico (ejemplo 1-3):

EJEMPLO 1-3. La comunión *Vos qui secuti*, de la *Missa Sancti Jacobi* de Dufay, compases 1-11.

Como hacía generalmente en sus composiciones en *fauxbourdon*, Dufay lograba mantener el énfasis en los acordes perfectos en primera inversión paralelos mientras daba a la voz del tenor al menos cierta sensación de independencia.

A pesar incluso del ingenio de Dufay, el *fauxbourdon* decayó con rapidez. Sencillamente, no tenía contraste suficiente. Los compositores se dieron cuenta enseguida de esa falta de variedad y asignaron a esta técnica unas funciones musicales específicas: cortas composiciones basadas en melodías gregorianas del propio de la misa (como las de Dufay), pequeñas secciones de versos dentro de composiciones

más largas (como las de Brassart), y otras piezas a pequeña escala como himnos o el Magnificat. La verdadera importancia del *fauxbourdon*, como la del *faburden* inglés, no está en ninguna pretensión estética en sí misma (aunque, eso sí, cortas irrupciones de éste puedan ser de gran belleza), sino en la influencia que tuvo en composiciones más ambiciosas. Así como la influencia del *faburden* infunde un sonido característico a una composición como *Quam pulchra es* de Dunstable, la sonoridad homofónica y tríadica del *fauxbourdon* está presente en una obra tan seductora como el *Ave regina caelorum* de Dufay, escrita probablemente antes de 1430 (*Antología*, N.º 3). Sin melodía gregoriana y con no más de una inclinación ocasional hacia acordes $\frac{6}{3}$ paralelos, principalmente en las cadencias, es una obra completamente acordal y rítmicamente sencilla, marcada por una declamación nítida en extremo.

Con ambos, el *faburden* y el *fauxbourdon*, vemos pues un proceso que se repite muchas veces en la historia de la música occidental: un estilo de improvisación —llamémoslo «tradición no escrita»— da lugar a una versión escrita aproximada, bastante limitada y altamente estilizada, que a cambio se convierte en la base para composiciones más ambiciosas y de factura más libre. En las décadas que abren el siglo xv, este proceso tuvo como resultado la emergencia de lo que hoy llamamos tríada o acorde perfecto —conceptos por lo demás desconocidos por Dunstable, Dufay y sus contemporáneos, quienes habrían analizado sus obras y enseñado a otros cómo componer en términos de intervalos, primero entre el *superius* y el tenor, y luego entre cada una de estas dos y las demás. La tríada pronto se convirtió en la base del proceso compositivo y transformó el sonido en general.

LOS CONTACTOS ANGLO-CONTINENTALES

La idea de que los ingleses pasaron sus «sonidos» al otro lado del Canal y transformaron los estilos continentales de la noche a la mañana es obviamente simplista. Sin embargo, sí es seguro que los comienzos del siglo xv fueron testigo de un contacto extenso entre músicos de Inglaterra y músicos de la tradición franco-flamenca del continente. El hecho de considerar tales contactos como ejemplo de una tradición que influye en otra, o que meramente contribuye con elementos nuevos a un fondo común en continuo desarrollo y crecimiento, o que está tan sólo asociada íntimamente a un estilo establecido preexistente, no tiene importancia. Aquí simplemente tendremos en cuenta y examinaremos algunos de estos contactos, recordando que ninguno de ellos tuvo, de por sí, un papel decisivo.

Los músicos ingleses estuvieron presentes en el Concilio de Constanza; entre ellos estaban los juglares del conde de Warwick y los cantantes de los obispos de Norwich y Lichfield, que llegaron tras haber cantado en Colonia (Alemania). Otro tipo de contacto fue el surgido a raíz de la prolongada ocupación inglesa del norte de Francia a partir de 1417. Así, por ejemplo, Binchois sirvió a un noble inglés y utilizó el canto del Uso de Sarum en una de sus composiciones sobre salmos e incluso vio su canción más conocida, *De plus en plus* (véase el ejemplo 5-7), citada en *Anima mea liquefacta est* de Leonel Power.

Por lo que respecta a Dunstable, no sólo sirvió a Juan, duque de Bedford, cuando era regente de Francia, sino que de hecho poseía tierras en la Francia ocupada por los ingleses. Con el tiempo, en 1438, pasó a formar parte del séquito de Humphrey, duque de Gloucester, quien abrió vías de comunicación entre Inglaterra y los comienzos del movimiento humanista italiano. Fue quizá a través de las relaciones de Gloucester como un buen número de composiciones de Dunstable y otros compositores ingleses lograron entrar en Italia y hasta ser incluidas en un manuscrito copiado en la corte de Leonello de Este en Ferrara a finales de la década 1440-1450. Dunstable está, en efecto, mucho mejor representado en los manuscritos continentales que en las fuentes inglesas. Finalmente, los centros urbanos de los Países Bajos (que incluyen la Holanda y la Bélgica actuales), donde justo en aquel momento estaba enraizando una nueva tradición, eran el eje central del comercio entre Inglaterra y el continente, y una ciudad como Brujas estaba llena de comerciantes y diplomáticos ingleses que promovían su tradición musical nativa. De todas estas maneras y durante dos o tres décadas, los compositores continentales asimilaron efectivamente el sonido inglés.

OTRAS CARACTERÍSTICAS INGLESA

Las contribuciones de la música inglesa fueron más allá de la riqueza sonora, aunque ésta fuera ciertamente su rasgo más visible. Otra innovación fue la idea de imbuir los cinco movimientos del ordinario de la misa de un sentido de unidad musical basando cada uno de ellos en el mismo *cantus firmus* —una melodía preexistente que constituía la base de una nueva obra polifónica (esta idea, determinante de toda una nueva época, es comentada ampliamente en el capítulo 9). Veamos ahora otras características de la música inglesa que consiguieron penetrar en el continente.

LA TÉCNICA DE PARÁFRASIS

Una de las técnicas preferidas de los ingleses era colocar el *cantus firmus* (en este período generalmente una melodía gregoriana) en el *superius* y parafrasearlo —esto es, ornamentarlo—, a veces con tal profusión que la identidad de la melodía gregoriana llegaba casi a perderse. Un buen ejemplo de esta práctica aparece en la sección a dos voces del *Ave regina caelorum* de Dunstable (ejemplo 1-4):

EJEMPLO 1-4. Dunstable, *Ave regina caelorum*, cc 44-61, con las notas del *cantus firmus* marcadas con asteriscos.

Aquí Dunstable ha tomado la versión sara de la melodía gregoriana, la ha transportado una quinta superior (un truco acostumbrado cuando se colocaba en el *superius*) y la ha ornamentado hasta el punto de que a veces es irreconocible, como ocurre en la última frase. Este pasaje destaca también otra característica típicamente inglesa: el silencio de un compás entero entre las frases «Ave gloriosa» y «super omnes». Encontramos otro silencio de compás entero justo antes de las palabras «Veni, dilecte mi» en *Quam pulchra es* (*Antología*, N.º 1, compás 30), donde, sin embargo, sirve al propósito retórico de poner de relieve las palabras que siguen. Las *coronas* (calderones) sobre las notas de «Veni» pueden haber sido perfectamente una señal para la ornamentación melódica.

EL CANTUS FIRMUS MIGRATORIO

Mientras los compositores, tanto en Inglaterra como en el continente, colocaban por costumbre el cantus firmus en una voz y la mantenían ahí, los ingleses a veces se permitían integrarlo en la textura polifónica. Un ejemplo de esta técnica aparece en una de las versiones polifónicas ricamente triádicas del *Salve regina* de Power, la cual, bastante misteriosamente, está basada en la melodía gregoriana *Alma redemptoris mater* (Ejemplo 1-5). El pasó del cantus firmus del *superius* al *contratenor* (voz intermedia) y su vuelta al primero en los compases 18-27 tiene fácil justificación por el deseo de Power de mantener el discurso de la melodía gregoriana mientras cesa el *superius*. En los compases 68-79, en cambio, su estrategia es otra: después de colocar el cantus firmus en el contratenor en el compás 71, lo mantiene en esa voz incluso cuando el *superius* vuelve a entrar, en el compás 75.

LAS ANTÍFONAS MARIANAS. En la música comentada hasta ahora han predominado los textos dirigidos a la Virgen María. Se trata, de hecho, de cuatro famosas antífonas⁶ marianas —*Ave regina caelorum*, *Salve regina*, *Alma redemptoris mater*, *Regina caeli le-*

⁶ Las antífonas ilustran la dificultad de definir géneros en la música medieval y del Renacimiento. Normalmente las antífonas son cantos cortos, predominantemente silábicos, que se cantaban conjuntamente

EJEMPLO 1-5. Power, *Salve regina*, compases 18-27 y 68-79.

tare— que se cantaban en toda Europa en servicios religiosos votivos (devocionales) dedicados a María. Se entonaban a menudo en lo que se llamaba Capilla de la Virgen, a continuación del oficio de completas, el último servicio de oración del día en la liturgia romana. A comienzos del siglo xv, los compositores ingleses en particular produjeron numerosas versiones polifónicas de las antífonas.

Como no hay razón para asumir que estos textos tenían mayor atractivo estético para los ingleses que para los demás, la abundancia de composiciones inglesas de

con salmos. Las antífonas marianas, no obstante, no muestran estas características; se llaman así porque van incluidas en un tipo de libro de canto gregoriano llamado *antifonario*.

este tipo plantea la cuestión de su propósito. En efecto, los ingleses compusieron estas obras basadas en las antífonas para satisfacer los requisitos de varias instituciones, incluyendo aquéllas ajenas a la Iglesia, cuyos estatutos a menudo especificaban el canto polifónico de antífonas marianas y contemplaban compensaciones especiales para los cantantes que las interpretaban. Los estatutos del Eaton College, por ejemplo, que datan de alrededor de 1453, recogían la obligación de los cantantes del coro del «college» de participar en un servicio votivo en el altar de la Virgen cada tarde, así como de cantar, «tan bien como pudiesen», el *Salve regina* durante la Cuaresma y las otras antífonas marianas durante el resto de los tiempos litúrgicos. Vemos pues la puesta en marcha de una especie de patrocinio corporativo de música que, aunque aquí no hayamos ido a buscar ejemplos en un compositor específico, llevó a la producción de música polifónica en un género determinado. Volveremos de todos modos sobre el tema del patrocinio varias veces en este libro.

TERCERAS «DULCES» Y SISTEMAS DE AFINACIÓN

Desafortunadamente, Ulrich von Richental fue bastante impreciso con respecto a la «dulce canción inglesa» que escuchó en el Concilio de Constanza. En un principio podríamos asumir que se refería a la música en sí, pero es igualmente posible que estuviera describiendo el modo en que fue interpretada. Aunque sólo podemos hacer especulaciones, pudiera ser que lo que le llamó la atención fuera la manera de afinar de los cantantes ingleses⁷.

La polifonía vocal era interpretada siguiendo el sistema de afinación pitagórico, es decir, de acuerdo con las ideas de Pitágoras, quien entendía la música como parte de las ciencias matemáticas y cuyas enseñanzas fueron transmitidas por generaciones de teóricos de la música. Resumidamente (y aun a riesgo de una simplificación excesiva), las octavas y las quintas eran afinadas puras —con el número de vibraciones por segundo en proporciones perfectas de 2:1 y 3:2. Afinar de este modo vino en detrimento de las terceras mayores y menores, que a nuestros oídos habrían sonado un tanto duras y ásperas con sus proporciones de 81:64 y 32:27 respectivamente. Sin embargo, para la mayor parte de la polifonía medieval, con su predilección por las consonancias perfectas, la afinación pura habría funcionado suficientemente bien.

A los ingleses, no obstante, les gustaban las terceras y las tríadas, convirtiéndolas de hecho en la característica central de su estilo; pero la afinación pitagórica las habría hecho sonar todo menos «dulces». Lo que los cantantes ingleses debieron hacer entonces fue rebajar las quintas (las sucesivas quintas habrían llegado finalmente al punto de sonar desafinadas) para conseguir terceras puras de 5:4 (mayor) y 6:5 (menor). En otras palabras, debieron de utilizar un sistema de afinación que se acercaba a lo que se conoce como temperamento mesotónico (que pronto se convirtió en la norma en los instrumentos de teclado), y lo habrían hecho como respuesta a las so-

⁷ Este párrafo y los dos siguientes están basados en Covey-Crump, «Pythagoras at the Forge», pp. 319-321.

noridades triádicas del sonido inglés. De este modo, como ocurre con frecuencia, los cambios en el estilo musical y en la interpretación debieron de ir estrechamente relacionados.

UNA OBRA DE DUNSTABLE EN DETALLE

Las dos piezas de Dunstable que examinamos antes eran inglesas hasta la médula en su íntima pequeña escala. Sin embargo, las composiciones más impresionantes de Dunstable son sus motetes isorrítmicos a gran escala, piezas en las que vemos trabajar la mente analítica de Dunstable, del matemático y astrónomo que era. De entre la docena de obras que posee en este género (alrededor de la cuarta parte de su producción total), que cultivó con mucha más frecuencia y virtuosismo que cualquiera de sus contemporáneos ingleses, una de las más impresionantes es su versión a cuatro voces del *Veni sancte spiritus/Veni creator* (*Antología*, n.º 4).

Antes de ver el motete de Dunstable con cierto detalle, debemos entender primero cómo funciona la *isorritmia* (término moderno). Hay dos elementos importantes: una melodía recurrente, llamada *color*, y un patrón rítmico recurrente, llamado *talea*. Lo que hace que la isorritmia sea interesante es que, a diferencia de un simple ostinato, las repeticiones de la melodía y del patrón rítmico no están necesariamente sincronizadas. El ejemplo 1-6 es una ilustración casera de esta técnica:

EJEMPLO 1-6. Los elementos del isorritmo: (a) un color de seis notas; (b) una talea de diez elementos (notas y silencios); (c) ambos combinados formando una parte vocal isorrítmica.

(a)

(b)

(c)

Aquí, la melodía se viste con un traje rítmico distinto en cada una de sus apariciones, mientras el patrón rítmico vuelve cada vez con una melodía diferente.

Ahora vayamos al motete de Dunstable: para su cantus firmus, colocado en la voz grave (tenor), Dunstable recurrió al himno *Veni creator spiritus*, cantado en la fiesta de Pentecostés, aunque él solamente cita las notas 11 a 32 de la melodía (Ej. 1-7):

EJEMPLO 1-7. El himno *Veni creator spiritus*, 1ª estrofa, con las notas 11 a 32 numeradas.

11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22
 Ve - ni cre - a - tor — spi - ri - tus, men - tes tu - o - rum — vi - si - ta:

23 24 25 26 27 28 29 30 31 32
 Im - ple — su - per - na — gra - ti - a, quae — tu cre - a - sti — pec - to - ra.

El ejemplo 1-8 muestra las seis taleas emparejadas tal y como se extienden sobre tres manifestaciones del color:

EJEMPLO 1-8. Las seis taleas y los tres colores del tenor en el *Veni sancte spiritus/Veni creator*.

Color 1
 Talea I (cc. 1-45)
 [-tus] Men - tes ...

Talea II (cc. 46-90)
 -ta, im - ple ...

Color 2
 Talea III (cc. 91-105)
 [-tus] Men - tes ...

Talea IV (cc. 106-120)
 -ta, im - ple ...

Color 3
 Talea V (cc. 121-135)
 [-tus] Men - tes ...

Talea VI (cc. 136-150)
 -ta, im - ple ...

En este motete, Dunstable simplifica y complica a la vez la isorritmia. Por un lado, hace coincidir cada enunciado del color exactamente con dos enunciados de la talea, de manera que la segunda y la tercera vez que aparece la melodía lo hace con su patrón rítmico original intacto. Esto produce una exposición más clara y perceptible de los patrones melódico y rítmico que en la combinación no sincronizada de nuestro ejemplo casero. Por otro lado, Dunstable emplea un procedimiento que ya había sido utilizado ampliamente en el siglo XIV: cada par de taleas es presentado en *disminución* progresiva (notas de duración más corta), en proporción de 3:2:1, es decir (en términos de notación moderna), la redonda con puntillo ligada a una blanca con puntillo en las taleas I y II ($3 \times \frac{3}{4}$ —un compás en el tenor es igual a tres compases en tiempo de $\frac{3}{4}$ en las voces superiores—) se reduce a una redonda con puntillo

en las taleas III y IV ($3 \times \frac{3}{4}$), y más todavía, a una blanca con puntillo en las taleas V y VI ($1 \times \frac{3}{4}$).

Dunstable aplica también la isorritmia a las voces superiores, recurso que hoy se conoce como *pan-isorritmia* (isorritmia en todas las voces). Aquí, no obstante, procede de forma distinta: el ritmo de cada una de las voces superiores es el mismo en las taleas I y II (con pequeñas diferencias); con las taleas III y IV, las voces agudas se despliegan con un ritmo totalmente nuevo; mientras las taleas V y VI introducen una tercera configuración. De este modo, contra el patrón isorítmico único en el tenor las voces superiores presentan tres patrones isorítmicos diferentes, comprendiendo cada uno dos taleas.

Hay también rasgos *isoméricos* (otro término moderno): es decir, que en puntos que se corresponden en cada par de taleas, la melodía (o al menos el perfil melódico) es idéntica o similar en las voces superiores. El cuadro 1-1 muestra los puntos de correspondencia melódica tal como aparecen en la voz más aguda:

CUADRO 1-1. Elementos isoméricos en la voz aguda del *Veni sancte spiritus/Veni creator*.

Par de taleas	Taleas de numeración impar		Taleas de numeración par
I y II	cc. 22-24	=	cc. 67-69
	cc. 30-44	=	cc. 75-89
II y IV	c. 96	=	c. 111
	cc. 100-104	=	cc. 115-119
V y VI	cc. 129-130	=	cc. 144-145

Aunque es el tenor isorítmico el que más interviene en la articulación de la estructura formal del motete tanto rítmica (las seis taleas) como melódicamente (los tres colores), el *superius* también tiene un papel importante. Cada una de las seis taleas del tenor comienza con tres compases de silencio, en la voz inmediatamente superior a la más grave y en el mismo tenor (su duración en tiempo real se ve reducida en las sucesivas etapas de la disminución). Durante estos silencios, el *superius*, a la vez que entona las palabras de la secuencia litúrgica *Veni sancte spiritus* (de la misa de Pentecostés), cita la melodía del himno *Veni creator* (Ej. 1-7), presentándolo frase a frase sucesivamente en cada dúo inicial de cada talea (Cuadro 1-2):

CUADRO 1-2. La melodía *Veni creator* en el *superius*.

Talea	Porción de la melodía citada
I	Veni creator spiritus
II	mentes tuorum visita
III	Imple superna gratia
IV	quae tu creasti pectora
V	Veni creator spiritus
VI	mentes tuorum visita

Así pues, el *superius* actúa como una especie de tropo melódico (comentario sobre el tenor) al presentar la melodía del *Veni creator* en su totalidad, mientras el tenor sólo tiene las notas 11 a 32. Otro comentario es el hecho por la voz inmediatamente inferior a la más aguda, que empieza como el *superius*, con las palabras «Veni sancte spiritus», pero luego continúa independientemente con sentimientos que son un eco de los de la secuencia *Veni sancte spiritus*.

Por último, Dunstable imbuye el motete de un sutil juego de simbolismo numérico. Cada tallea del tenor cita precisamente once notas de la melodía del *Veni creator*, alternando las notas 11 a 21 y 22 a 32 en las sucesivas talleas de numeración impar y par. De hecho, se adhiere tan rigurosamente a los fragmentos de once notas que llega a terminar cada tallea, la última inclusive, en medio de una palabra. (El tenor, ¿era interpretado por un instrumento?, ¿cantado sin texto?). Del mismo modo, el *superius* introduce las once primeras notas de la melodía en el dúo que abre la tallea I.

Hay una buena razón para insistir en el número once: el motete estaba concebido para la fiesta de Pentecostés, la cual, viniendo cincuenta días después de la Pascua de Resurrección, celebra los once apóstoles que quedaron para recibir el don del Espíritu Santo. El simbolismo numérico de distinto tipo fue un modo utilizado por los compositores del período para dotar a sus obras de significado extramusical. Y ya fuera perceptible o no, el detalle habría sido apreciado a un nivel puramente intelectual por aquellos que tenían conciencia de ello.

A modo de coda de esta discusión sobre Dunstable, merece la pena destacar que ni él ni Power tenían mayor inclinación a componer música profana. Power no escribió una sola obra profana, mientras que Dunstable no parece haber escrito más que una única *chanson* francesa.

EL CAROL

No existe una sola definición precisa del *carol*. Su texto podía estar en inglés o latín, o en una mezcla de ambos. Su tema podía ser religioso o profano (los *carols* religiosos solían tratar el nacimiento de Cristo —de ahí los *Christmas carols*). Podían escucharse tanto en la iglesia como en casa; su estilo podía ser cortesano o popular. Aunque la función y el contexto social del *carol* eran muy diversos, su estructura musical subyacente era bastante estándar: un *burden* (estribillo) cantado presumiblemente por un coro alternado con coplas sucesivas asignadas a solistas.

Uno de los *carols* de principios del siglo xv más atractivos es *Deo gracias, Anglia*, conocido también como «*Carol de Azincourt*» (*Antología*, n.º 5) porque celebra la victoria de Enrique V sobre los franceses en la Batalla de Azincourt (octubre de 1415), preludio de la larga ocupación británica del norte de Francia que empezaría dos años después. Aquí, no obstante, hay una desviación en la estructura, pues en lugar de un único *burden*, encontramos dos: uno para dos voces y el otro para tres. ¿Servía el uno para abrir la pieza, quedando el otro para ser utilizado entre las coplas? ¿O era uno cantado por solistas (a 2) y el otro por el coro (a 3)? En cualquier caso, *Deo gracias* es una pieza alegre y muy a propósito para poner fin a este capítulo.

NOTA BIBLIOGRÁFICA

Ediciones del repertorio correspondiente a este capítulo

La música en sí puede ser estudiada en cuatro ediciones importantes: *The Old Hall Manuscript*, CMM 46, [ed.] Andrew Hughes y Margaret Bent, American Institute of Musicology, 1969-1973; John Dunstable, *Complete Works*, 2.ª ed. rev., MB 8, Manfred Bukofzer, [ed.], Margaret Bent, Ian Bent y Brian Trowell rev., Londres, Stainer & Bell, 1970; Leonel Power, *Complete Works*, CMM 50, Charles Hamm [ed.], American Institute of Musicology, 1969; y *Medieval Carols*, 2.ª ed., MB 4, John Stevens [ed.], London, Stainer & Bell, 1958.

Obras generales

Dos obras fundamentales sobre música inglesa del período son las ahora ya clásicas: Frank Ll. Harrison, *Music in Medieval Britain*, Buren, Knuf, 1980 (publicada originalmente en 1958), y John Caldwell, *The Oxford History of English Music*, vol. 1: *From the Beginnings to c. 1715*, Oxford, Clarendon Press, 1991, con una bibliografía especialmente extensa. Sobre el patrocinio eclesiástico de la música, véase Roger Bowers, «Obligation, Agency, and *Laissez-faire*: The Promotion of Polyphonic Composition for the Church in Fifteenth-Century England», en Iain Fenlon [ed.] *Music in Medieval and Early Modern Europe. Patronage, Sources, and Text*, Cambridge, Cambridge University Press, 1981, pp. 1-19. Véase también David Fallows, «Consequence Angloise: English Influence on Continental Composers of the Fifteenth Century», *Renaissance Studies* 1 (1987), pp. 189-208, que pone en duda la visión tradicional de la influencia inglesa en la música continental.

Dunstable

La mejor introducción a la vida y obra de Dunstable sigue siendo Margaret Bent, *Dunstable*, Londres, Oxford University Press, 1981; se puede encontrar bibliografía nueva en Andrew Wathey, «Dunstable in France», *ML* 67 (1986), pp. 1-36; Brian Trowell, «Proportion in the Music of Dunstable», *PRMA* 50 (1978-79), pp. 100-141, es un estudio detallado de la estructura de las obras de Dunstable, con énfasis en el simbolismo numérico; asimismo, merece la pena consultar, por su perspicacia, Manfred Bukofzer, «John Dunstable: A Quincentenary Report», *MQ* 40 (1954), pp. 29-49.

Power

Un punto de partida es Roger Bowers, «Some Observations on the Life and Career of Lionel Power», *PRMA* 102 (1975-1976), pp. 103-127.

Faburden y Fauxbourdon

La bibliografía es extensa y controvertida. Dos estudios preclaros de Brian Trowell son «Faburden and Fauxbourdon», *MD* 13 (1959), pp. 43-78, y «Faburden-New Sources, New Evidence: A Preliminary Survey», en Edward Olleson [ed.], *Modern Musical Scholarship*, Stockfield, Oriol Press, 1978, pp. 28-78; véase también Ernest Trumble, *Fauxbourdon: An Historical Survey*, Musicological Studies 3, Brooklyn, Institute of Medieval Music, 1959; y, para un punto de vista bastante diferente, Willem Elders, «Guillaume Dufay's Concept of Faux-Bourdon», *RBM* 43 (1989), pp. 173-195; Andrew Kirkman, «Some Early Fifteenth-Century Fauxbourdons by Dufay and His Contemporaries: A Study in Liturgically Motivated Musical Style», *TMNM* 40 (1990), pp. 13-35.

Otra bibliografía citada

Census-Catalogue of Manuscript Sources of Polyphonic Music, 1400-1550, 5 vols., Renaissance Manuscript Studies 1, American Institute of Musicology, 1979-1988; Rogers Covey-Crump, «Pythagoras at the Forge: Tuning in Early Music», en Tess Knighton y David Fallows (eds.), *Companion to Medieval and Renaissance Music*, Nueva York, Schirmer Books, 1992, pp. 317-326.

Capítulo II

Intermedio: 1414-1418

EL MAPA DE EUROPA OCCIDENTAL

El mapa de la Europa Central y Occidental en la segunda década del siglo xv (Il. 2-1) tenía un aspecto muy distinto del actual. De las ocho naciones modernas que hicieron contribuciones importantes a la música del siglo xv —Austria, Bélgica, Inglaterra, Francia, Alemania, Italia, los Países Bajos y España— solamente Inglaterra y Francia eran Estados soberanos. Las demás áreas estaban incorporadas formando unidades políticas que atravesaban las fronteras modernas, como el Sacro Imperio Romano-Germánico y el ducado de Borgoña, o bien divididas en ciudades-Estado, principados y ducados o, como España, en reinos más pequeños. Tampoco era muy distinta la situación a finales de siglo, cuando tan sólo España, unificada al menos en nombre durante los reinados de Fernando e Isabel en 1492, logró sumarse a Inglaterra y Francia como Estado soberano.

Al mismo tiempo, algunos de los poderes políticos de la época —los Valois, duques de Borgoña, por ejemplo, y los Trastámara, reyes de Aragón— regían estados cuya independencia no iba a sobrevivir al siglo xv. No obstante, mientras prosperaban éstos y sus gobernantes, no sólo tuvieron una gran importancia política y económica, sino que también estuvieron a la vanguardia en las cuestiones artísticas. Así, los duques de Borgoña encabezaron la dinastía más rica y culturalmente más ostentosa de Europa antes de que el último duque muriese en 1477, mientras la pequeña Florencia, una ciudad-Estado que sobrevivió al cambio de siglo, fue verdaderamente la «cuna» artística e intelectual del Renacimiento. Seguiremos de cerca la suerte que ambas corrieron a medida que avanzaba el siglo.

LA GUERRA DE LOS CIENTO AÑOS

La guerra fue endémica en los siglos xv y xvi; no hubo apenas una sola década en la que ejércitos locales o nacionales no lucharan entre sí, ya fuese por razones de

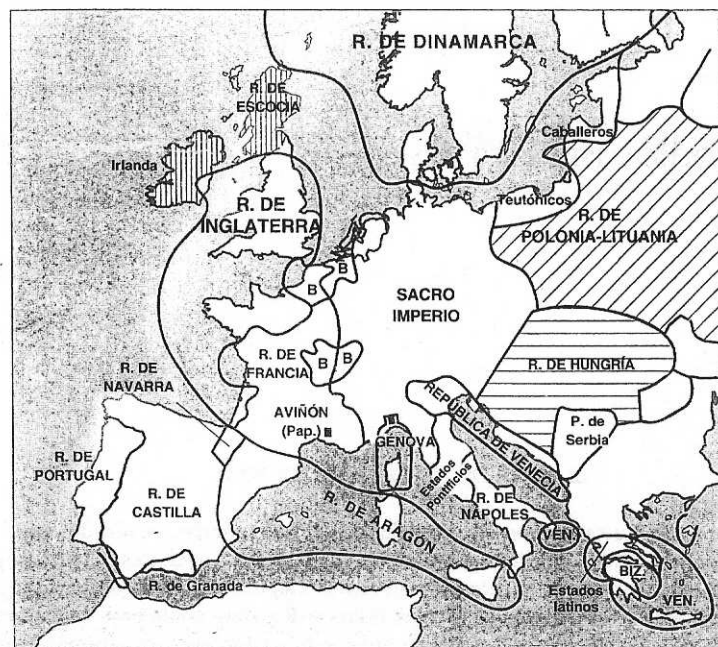


ILUSTRACIÓN 2-1. Mapa de Europa central y occidental, ca. 1420 (B = posesiones borgoñonas, Biz = posesiones bizantinas, R = reino, P = principado, Pap = papal).

orgullo nacional, diferencias religiosas o feudos casi tribales que se les habían ido de las manos. Para algunos, la guerra significaba el desastre, pues a su paso asolaba el campo y sus habitantes, especialmente cuando tropas impagadas se dedicaban a merodear, como hacían a menudo. Para otros, sin embargo —los monarcas, la nobleza leal a ellos y una nueva clase de soldados profesionales con fortuna— era la razón misma por la que vivir.

Ningún conflicto de este período tuvo raíces más profundas que la guerra intermitente librada entre Inglaterra y Francia de 1337 a 1453. Sus causas fueron muchas: disputas territoriales sobre determinadas partes del suroeste galo; aspiraciones de Eduardo III de Inglaterra (1312-1377) al trono de Francia basándose en que su madre provenía de la familia real francesa; la visión inglesa de Francia como amenaza a su lucrativo comercio textil con Flandes; y disputas sobre derechos de pesca en el Canal de la Mancha.

La guerra tuvo lugar en suelo francés, siendo la mayoría de las victorias para Inglaterra. De hecho, dos años después de la victoria inglesa en Azincourt en 1415 (celebrada, como hemos visto, en el carol *Deo gracias, Anglia, Antología*, n.º 5), Enri-

que V invadió y ocupó el norte de Francia con el apoyo del duque de Borgoña, siendo el siguiente monarca inglés, Enrique VI, coronado incluso como rey de Francia en 1431. Las cosas empezaron a cambiar, no obstante, cuando los franceses, encabezados por Juana de Arco, rompieron el asedio de Orléans en 1429. Seis años después, Borgoña adoptó una postura de neutralidad, y en 1453 los ingleses ya se habían retirado de todo el territorio menos del puerto de Calais, que mantendrían todavía durante más de un siglo.

Aunque sea justo decir que los ingleses ganaron las batallas y que los franceses ganaron la guerra, al final ambas partes perdieron. Inglaterra cayó pronto víctima de facciones internas y su propia Guerra de las Dos Rosas (1450-1485), mientras que Francia necesitó décadas para recuperarse completamente de la devastación causada tanto en la tierra y en el pueblo como en la economía.

EL CONCILIO DE CONSTANZA

El siglo XIV fue un siglo desastroso para la Iglesia católica, que se convirtió en instrumento del tira y afloja de las ambiciones nacionales. En 1305, Clemente V fue elegido papa. Francés de origen, optó por evitar los feudos que hacían estragos entre los cardenales y la nobleza italianos y, en lugar de ponerse en camino hacia Roma, se instaló en Avignon, propiedad papal en el sud-este de Francia. Las cosas fueron de mal en peor en 1378, según el propio papado fue cayendo víctima de los intereses nacionales. El colegio cardenalicio, dirigido por facciones, eligió dos papas: Urbano VI, que residía en Roma (apoyado por Inglaterra y el Sacro Imperio), y Clemente VII, que permaneció en Avignon (respaldado por Francia, los reinos hispanos y las ciudades-Estado italianas). La Iglesia entró así en un período conocido como Cisma de Occidente.

En un esfuerzo para poner fin al cisma, el emperador Sigismundo y el papa «conciliar» Juan XXIII convocaron el Concilio de Constanza, que tuvo lugar entre 1414 y 1418. Al Concilio asistieron prácticamente todas las personalidades políticas de importancia en Europa, tanto eclesiásticas como laicas, y consiguieron su objetivo más urgente: acabaron con el cisma en 1417 eligiendo un solo papa, Martín V (de la familia Colonna de Roma). Reaccionario en lo teológico y lo político, Martín logró restaurar la autoridad del papado y su poder temporal sobre los Estados Pontificios en Italia. Por otra parte, puso las bases de lo que iba a ser el estilo político papal en los siglos siguientes: involucración en cuestiones temporales, participación en guerras y un nepotismo desenfrenado.

Por lo que se refiere a otros aspectos, la reunión de Constanza se quedó corta de objetivos conciliares, como el hacer de la Iglesia una institución más representativa, incluso democrática, y reformar lo que muchos veían como abusos graves de los poderes eclesiásticos. Sencillamente, ni Martín ni sus sucesores estaban dispuestos a compartir su poder con consejos generales representativos. Ciertamente, la Iglesia no tuvo en cuenta las reformas doctrinales que pedían tanto el inglés John Wycliffe (ca. 1320-1384),

el primero en traducir la Biblia al inglés, y el bohemio Jan Hus (ca. 1370-1415), a quien el concilio invitó a Constanza tan sólo para quemarlo en la hoguera como hereje. Ni siquiera las sangrientas revueltas llevadas a cabo por los seguidores de estos disidentes dieron lugar a concesión alguna por parte de los papas. Roma pagó cara esta sordera un siglo después, cuando las semillas del descontento sembradas entre finales del siglo xiv y comienzos del siglo xv hicieron germinar la Reforma protestante de Lutero.

EL HUMANISMO

El humanismo tuvo muchas caras distintas. Definido en sentido estricto, el humanismo (término acuñado en el siglo xix —como la misma palabra «Renacimiento»—) fue una historia de amor con la Antigüedad, especialmente con sus textos literarios y, por consiguiente, con su gramática, retórica, poesía, historia y filosofía moral.

El humanismo nació y se desarrolló en Italia. Los italianos, al fin y al cabo, podían ver los restos de la Antigüedad a su alrededor, e incluso había colonias grecoparlantes en la parte sur de la bota. De forma lenta pero segura, los ideales humanistas fueron exportados y al final del siglo xv sus preceptos hacían ya serias incursiones en otras partes de Europa. En el siglo xvi, nadie podía escapar a ellos.

Por supuesto, el conocimiento de la literatura antigua no era nuevo en el siglo xv: Virgilio, Ovidio, Séneca y otros eran bien conocidos en la Edad Media, y en el siglo xiv sus obras fueron estudiadas detenidamente por Petrarca, quien acabó por imbuirles una sensibilidad nueva e influyente. Pero lo que no había hecho sino tan sólo hervir lentamente, se desbordó prácticamente en el siglo xv, siendo un texto tras otro no sólo redescubierto, sino editado cuidadosamente y restaurado de acuerdo con la nueva «ciencia» de crítica de textos. Y como estos textos trataban tanto de filosofía como de política, historia, ciencias naturales, arquitectura o retórica, los humanistas del siglo xv pudieron hacerse una idea de la Antigüedad bastante más comprensiva de lo que sus predecesores jamás pudieron llegar a saber.

Los humanistas, sin embargo, no se contentaban con leer y estudiar; deseaban imitar las ideas de la Antigüedad. Modelaban su propio estilo literario (en latín) según las obras de los antiguos, y lo mismo hicieron con sus villas y palacios, estatuas desnudas exentas, e incluso instrumentos musicales y supuestos estilos de interpretación. Para el ideario humanista era igual de importante lo que podría denominarse «humanismo cívico». Fue Cicerón, al fin y al cabo, quien alentó la participación en las cuestiones de gobierno, y los florentinos, por ejemplo, gozaron con su republicanismo, que tan orgullosamente compararon con el despotismo de su archienemigo, Milán. El humanismo fue también un sistema de educación, centrado en las artes liberales, y el término *umanista* se aplicó a aquellos que enseñaban los *studiae humanitatis* (volveremos a este asunto en el capítulo 6).

Aunque el ideario humanista tuvo su mayor impacto en la música del siglo xvi, podemos encontrar indicios suyos claros ya en la primera mitad del siglo xv. En una carta de 1429 al estadista y poeta veneciano Leonardo Giustinian, Ambrogio Traversari escribe en un tono moderado y ajeno a las polémicas que marcarían el debate

humanista posterior: «Desde hace mucho tiempo he sabido que su ágil y ciertamente áurea mente ha progresado también en aquellas cosas que, al contrario de la tradición antigua [esto es, más reciente], son mejor conocidas por el pueblo llano que por los teóricos, como la capacidad de cantar bellas arias, [acompañándolas] con sonido»¹.

Aquí Traversari vuelve del revés una de las creencias más comunes en torno a la música en la cultura medieval: que el conocimiento especulativo del *musicus* era de orden superior que la habilidad interpretativa del *cantor*. Lo que Traversari aprecia en Giustinian es justamente lo contrario: su don instintivo para la canción y su expresión en una tradición que es comprendida no sólo por el teórico, sino por el «pueblo llano». Para Traversari, entonces, la música ya no es parte del *quadrivium* (junto a las matemáticas, la geometría y la astronomía), sino un arte retórico, expresivo que puede mover los afectos. Y esto es exactamente lo que los humanistas van a discutir con tanta vehemencia durante los siglos xv y xvi.

MANUEL CHRYSOLORAS Y ALGUNOS SEGUIDORES HUMANISTAS

Nacido en Bizancio en 1350, Manuel Chrysoloras visitó Occidente por primera vez en 1394 como emisario del emperador bizantino y regresó algunos años después para ocupar la cátedra de griego en Florencia entre 1397 y 1400 (murió en 1415). Quizá más que ningún otro, Chrysoloras introdujo en Occidente el amor por la literatura, la filosofía y el arte clásicos, que tendrían tanta importancia en el movimiento humanista.

BRUNI Y VERGERIO

Dos de los alumnos de Chrysoloras fueron Leonardo Bruni y Pier Paolo Vergerio. Bruni (1370-1444), de origen humilde, fue el helenista más importante de su tiempo. Completó nuevas traducciones (al latín) de la *Ética* y la *Política* de Aristóteles, y con las de varias obras de Platón, hizo a este filósofo accesible en latín por primera vez. Su *Historia del pueblo florentino* destaca por dos razones: por una parte, con su imitación del elegante estilo literario de los historiadores clásicos —por oposición al enfoque más cronístico del pasado reciente—, la obra marcó la pauta de la escritura histórica como género literario para lo que quedaba del período; por otra, pone de relieve la relación entre Florencia y la Roma republicana (más que imperial), aspecto importante de la propia imagen e ideología florentinas. Bruni no fue un erudito encerrado en su torre de marfil, sino que tuvo un papel activo en la vida civil de Florencia. En conjunto, ha de ser considerado como la figura central del humanismo florentino de la primera mitad del siglo xv.

¹ Citado en Pirrotta, *Music and Culture in Italy*, p. 145.

Pier Paolo Vergerio (1370-1444) fue el primer teórico importante de la educación humanista. Tutor en la corte de Padua, donde probablemente conoció al compositor Johannes Ciconia, su *Conduct Becoming Free Men*, escrito en torno a 1402, esbozaba los elementos de la educación liberal: gramática y lógica para empezar, seguidas de historia, filosofía moral y retórica. Después de asistir al Concilio de Constanza, entró al servicio del rey de Hungría y murió en una relativa oscuridad.

POGGIO BRACCIOLINI

Aunque no fue alumno de Chrysoloras, Poggio (1380-1459) se formó en el mismo círculo humanista florentino y luego como *scriptor* (secretario) en la corte papal, donde desarrolló su pasión por los autores de la Roma antigua. Como Vergerio, asistió al Concilio de Constanza, que utilizó como trampolín para visitar las bibliotecas de abadías como la de San Gall en Suiza. Allí, en 1416, hizo su famoso descubrimiento de una versión completa de *Sobre la institución de la oratoria*, de Quintiliano, obra que, con su tesis de que la excelencia en la oratoria está ligada al saber y a la virtud, tuvo un papel importante en el ideario humanista.

NOTA BIBLIOGRÁFICA

La Guerra de los Cien Años

Aunque un poco anticuada, la obra de Edouard Perroy, *Hundred Years War*, 2.^a ed., W. B. Wells [trad.], Londres, Capricorn, 1965, merece la pena leerse.

El Concilio de Constanza

Dos buenos estudios son: John H. Mundy y Kennerly Woody, [eds.], *The Council of Constance: The Unification of the Church*, Nueva York, Columbia University Press, 1961; y Hubert Jedin, *Ecumenical Councils of the Catholic Church*, Nueva York, Herder & Herder, 1960. Existe una biografía concisa de Jan Hus en: Theodore K. Rabb, *Renaissance Lives: Portraits of an Age*, Nueva York, Pantheon, 1993. Para aquellos que pueden manejarse en alemán: Manfred Schuler, «Die Musik in Konstanz während des Konzils 1414-1418», *AcM* 38 (1966), pp. 150-168, sigue siendo el punto de partida sobre la música en el concilio.

Humanismo

Cuatro clásicos sobre este tema son: Paul Oskar Kristeller, *Renaissance Thought y Renaissance Thought II*, Nueva York, Harper & Row, 1961, 1965; Hans Baron, *The Crises of the Early Italian Renaissance: Civic Humanism and Republican Liberty in an Age of Classicism and Tyranny*, Princeton: Princeton University Press, 1955; y Eugenio Garin, *Italian Humanism: Philosophy and Civic Life in the Renaissance*, Nueva York, Harper & Row, 1965.

Otra bibliografía citada

Nino Pirrotta, *Music and Culture in Italy from the Middle Ages to the Baroque*, Cambridge, Harvard University Press, 1984.