

tros, y sin abandonar sus montañas, adivinó la pintura, haciéndose admirar muy luego, al pintar en Basilea la *Danza de los muertos*, que propagada por el grabado influyó tanto en el arte nacional. Fácil y fecundo, multiplicó sus obras. Finalmente, incitado por Erasmo para que abandonase su retiro, se presentó en la corte de Enrique VIII, que le acogió casi con amistad. Disputáronse los señores ingleses el conseguir su propio retrato hecho por mano de Holbein; y se daba por dichoso aquel que obtenía á peso de oro un cuadro histórico. Tuvo que pintar sucesivamente las mujeres á quienes Enrique VIII concedió el honor de

participar de su lecho, para pasar de él al cadalso. Contristado con aquellas escenas de sangre, murió Holbein envidiando la gloria indigente, pero tranquila, de que había gozado en las montañas de su patria (43).

(43) El que tenga la paciencia de comparar este capítulo con las ediciones precedentes, hallará modificados, corregidos y cambiados muchos juicios, á consecuencia de haber visto por mí mismo y juzgado con mi entendimiento, cualquiera que este sea, obras acerca de las cuales había hablado antes solo de oídas.

CAPÍTULO XIII

MÚSICA.

Mientras que la escultura y la pintura, expresión del orden en el espacio llegaban á tanta altura, tampoco la música, expresión del orden en el tiempo, permaneció extraña al impulso universal de aquella época.

Juan XXII reprendía el abuso de consonancias y disonancias en la música eclesiástica; sin embargo, aquel siguió adelante, y se introdujo el contrapunto fugado, esto es, una serie de sonidos más recargados de fugas y artificios. En la música profana, los provenzales asociaron el canto al son de muchos instrumentos y aires profanos distintos de los que se oían en las iglesias, sencillos y pobres con una sola nota por cada sílaba; nos quedan las notas de algunos hasta del año 1100 (1).

Difícil sería adivinar la naturaleza de las tonadas, baladas y otros cantos carnavalescos inventados por los italianos. Seguían en el contrapunto las mismas reglas de la música sagrada; solo que la mayor libertad produjo mejoras que ésta adoptó luego.

Las notas, después de la invención de Guido de Arezzo, permanecían en extremo imperfectas señalando sí los grados de entonación, pero no las diferencias de duración. El primero que indicó de un modo diverso las longas, breves, mínimas, semibreves, máximas, fué según se cree Juan Muris, cancellor de París y doctor de la Sorbona en el *Speculum musicæ*, pero habla de ello como de cosa ya conocida. El mismo Muris, en el tratado *De discantu*, puede decirse que dió las primeras lecciones de armonía moderna: secundando la reacción contra los antiguos que entonces estaba en toda su fuerza, desterró de las consonancias la

cuarta, y estableció como perfectas el unísono, la octava y la quinta, y como imperfectas las terceras mayor y menor y la sexta mayor. Allí se encuentran por primera vez las reglas que hasta hoy se aplican á la sucesión de los intervalos, en cuya virtud las consonancias perfectas no pueden sucederse por un movimiento semejante; la armonía consonante adquiría más plenitud, componiéndose de acordes de tercera y quinta, de tercera y sexta. La disonancia se introdujo también pero tímidamente y como retardo de una consonancia. En las armonías del siglo XIV se encuentran acordes de cuarta y quinta, tercera y séptima, y aun de tercera y novena. Inventóse después el contrapunto doble que fué armonía á cuatro partes desde que los intervalos del contrapunto llegaron á formar acordes.

La música prosperó más en el siglo XV. Franchino Gaffori, natural de Lodi y los tres extranjeros Bernardo Hicart, Juan Tintore de Bélgica y Guillermo Guarnerio llamados por el rey Fernando (1487), fundaron en Nápoles una academia, de donde procedieron los mejores maestros. La sociedad de los Rozzi en Siena daba frecuentes representaciones con intermedios y coros cantados por un personaje que se nombraba *Orfeo*. Así los filarmónicos de Verona, instituidos por Alberto Lavezzola para la mejora de la música, tenían en ciertas épocas la obligación de salir con la lira á divertir la ciudad. También en otros puntos se pusieron maestros (2). Se introdujo una elegancia

(1) Algunos de Adam de La Halle fueron publicados en la *Revue musicale* de 1827.

(2) Véase á MARTINI, *Storia de la musica*; ESTEBAN ARTEAGA, *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano dalla sua origine fino al presente*. Venecia 1785; el ya citado discurso de A. Biche Latour, y las historias de la música de Hawkins y de Strafford.

desconocida en la escritura por Binchois, Destaples y principalmente por Guillelmo Dafay, natural de Bélgica que perfeccionó la escala de Guido de Arezzo, añadiendo á su sistema tres tonos en las notas graves; escribió las primeras imitaciones bien hechas, y en sus obras se encuentran también cánones á dos voces que pueden considerarse como las primeras tentativas de contrapunto condicional, nombre que daban á aquel en que el músico se imponía condiciones caprichosas, por ejemplo, emplear sólo el movimiento conjunto (*contrapunto á la derecha*), ó no emplearlo nunca (*contrapunto saltando*), y otras infinitas extravagancias á cual más inútiles.

Del canon, como es notorio, nació la fuga donde el compositor se obliga á elegir un tema tal, que colocado á cierto intervalo armonioso, se sirve á sí mismo de acompañamiento. Ahora bien, el canon ó la fuga exigían gran perfección, no solamente en las relaciones armónicas, resultantes del desarrollo del tema, sino también en las relaciones de duración de cada sonido, los cuales debían combinarse entre sí por medio de la repetición periódica.

Así, de las reglas arbitrarias del canon y de la fuga, salió completa la frase musical que dió origen á la forma poética de los idiomas modernos. Tales elementos pudieron servir á los maestros del siglo XVI para perfeccionar el contrapunto en la tonalidad del canto armonioso, resto de la música griega.

Los flamencos eran considerados maestros, y hasta se les llamaba desde Italia, donde gozaban de singular estimación los madrigales franceses; la capilla del papa se abastecía principalmente de españoles, y Bartolomé Ramos Pereira, de Salamanca, nombrado por Nicolás V para desempeñar la cátedra de música en Bolonia, demostró la insuficiencia del sistema de Guido de Arezzo, y propuso un medio, que si bien combatido por Gaffori y otros, fué adoptado. Fray Pedro de Ureña, que vivía también en Italia hacia el año 1520, añadió el sí á la escala; y se reputa á Francisco Salinas como el mejor teórico del siglo XVI.

El mencionado Gaffori (1451-1522) se proporcionó copias y traducciones de los tratados de música antigua y los explicó en público, de donde resultó la moderna escuela italiana; publicó varias obras, donde explica el sistema de la notación, cuyos signos eran la máxima, la longa, la breve, la semibreve y la mínima (3); pero en las composiciones del principio del siglo XVI se encuentran ya la semínima, la corchea y la semicorchea. Enrique

(3) Creo que el primer ensayo de notas musicales que se ha impreso es precisamente éste de Gaffori, en Milan, con caracteres de madera. Los ingleses presentan el *Polychronicon* de Ralph Higden, impreso en Westminster en 1495, donde se ven algunas notas sobre ocho líneas. Attaignant dió á la estampa en Paris en 1529 una colección de música.

Isaac, por los años de 1475, escribía en Florencia los cantos carnalescos de ocho, doce y hasta de quince voces; pero no sabemos cuál fuese la índole de las melodías populares, pues lo que ha llegado á nosotros está escrito con sujeción al contrapunto.

Gerónimo Mei trató de la música antigua y moderna y de los modos, pero sin datos ciertos, pues muchas obras no se conocían y otras se interpretaban mal. Vicente Galileo en el *Fronimo* y otros diálogos sobre la música, muestra copiosa erudición y hace buenas reflexiones: habiéndose suscitado en la materia una disputa entre don Nicolás Vicentini y Vicente Lusitania, todas las personas doctas tomaron parte en ella, y la discusión tuvo efecto en la capilla del papa. El primero sostenía que la música griega no era más que una confusión de nuestros géneros cromático, diatónico y enarmónico; y el segundo, que sólo comprendía el diatónico; éste alcanzó el triunfo.

La música, así instrumental como vocal, era la verdadera pasión de aquellos tiempos: Cristóbal Landino, en los comentarios á Dante, habla de Antonio de los Organi, natural de Florencia, organista tan famoso, que iban desde Inglaterra y el Norte á oírle; Leonardo de Vinci fué llamado á la corte milanés para tocar; Benvenuto Cellini se gloriaba tanto de su habilidad en el laúd, como en el buril; los príncipes y los reyes se dedicaban á la música; Jacobo de Escocia y Enrique VIII compusieron; Carlos Quinto tenía siempre á la hora de comer una orquesta, y en su corte de Bruselas empezaron los conciertos vocales. En Alemania no faltó nunca quien cultivase este arte, y los waltzes, baile nacional, traen su origen de aquellos tiempos. Lutero quería reformar la música sagrada, y en efecto la simplificó, probando muchos cantos suyos que se conservan, el alto grado en que poseía el sentimiento de este arte. Por el contrario, Calvino substituyó á la majestad de los coros y á la noble sencillez del canto llano la salmodia métrica; encargó á Guillermo Frank que adaptase á los salmos de Marot y de Beza aires fáciles para una voz sola, y luego para cuatro. En Inglaterra, después de la reforma, Mabeck dispuso la música para el servicio divino, y Sternhold y Hopkins, publicaron la versión de los cincuenta primeros salmos para una sola voz de tenor. Más adelante el canto coreado desapareció de las parroquias, y únicamente se conservó en las catedrales. La música era como el término indispensable de la educación. Peachan, al describir á un noble, dice que debe saber cantar de repente y tocar la viola ó el laúd; y Philomates, en la introducción á la música de Morley, refiere lo siguiente: «Después de levantar la mesa se trajeron los libros de música, según costumbre, y la señora me suplicó que cantase; y cuando después de muchas excusas, declaré sinceramente que no sabía, todos se admiraron y empezaron á murmurar preguntándose unos á otros cómo me había introducido allí.»

Jannequin.—El maestro más célebre de Francisco I, fué Clemente Jannequin, que publicó en 1544 sus *Invenções musicas para quatro ó cinco voces*; es bastante rara la referente á la derrota de los suizos en Marián, donde emplea los términos del arte militar de aquella época, é imitó los cañones, las trompetas, los tambores y el choque de las armas.

Los progresos del arte escénico cooperaron al desarrollo de la música. En las comedias y tragedias se cantaban coros é intermedios, especie de madrigales cantados por muchas voces, hasta que se trató de formar una composición distinta. Habiendo creído algun erudito que los antiguos cantaban los dramas, se quiso imitarlos. Emilio del Cavaliere, natural de Roma, que puso en música el *Sileno* y el *Satiro*, de Laura Guidiccioni, se limitó á copiar los artificios del gusto madrigalesco de entonces. Hablóse de ello, no obstante, y el caballero Juan Bardi, conde del Vernio, en cuya casa se reunieron las personas más distinguidas de Florencia para asistir á las bodas de Fernando de Médicis con Cristina de Lorena, hizo representar el combate de Apolo con la serpiente. Después don García de Toledo, virey de Nápoles, desplegó gran magnificencia en la ejecución de la pastoral de Tansillo, y también en la de la *Aminta* de Tasso, con intermedios del jesuita Marotta. Acompañóse luego con la música alguna escena, como sucedió en el *Sacrificio*, de Agustín Beccari, en Ferrara el año 1555, y en la *Aretusa*, de Alberto Lollo (1563), y en el *Infortunado*, de Agustín Argenti (1567) con la música de Alfonso de la Viola, que fué quizá el primero que unió el canto á la declamación (4).

Pero en la práctica, la música estaba llena de obstáculos, y la agitaba el frenesí de demostrar gran lujo de notas sin atender á las palabras; tanto, que se cantó el primer capítulo de san Mateo con aquellos nombres tan poco armónicos. Se componía un canto, y luego se acomodaba debajo la prosa: mera ostentación de arte. Vicente Galileo se opuso á este mal, é inventó un nuevo modo de componer melodías para una voz sola, haciendo la música del *Ugolino*, de Dante, y después la de las *Lamentaciones* de Jeremías.

Entretanto, hasta la música madrigalesca era perfeccionada por Lucas Marenzio, Pablo Quagliati, Alejandro Striggio, otros compositores, y especialmente por el príncipe de Venosa. El cremónés Claudio Monteverde, simple violinista, luego director de la música del duque de Mantua, y por

(4) A lo menos, la obra más antigua que conozco en este género es la titulada *Orbecche*, tragedia de F. B. Giraldi Cinthio, ferrarés, representada en Ferrara, en casa del autor, el año 1541, delante de Hércules II de Este, cuarto duque de Ferrara: hizo su música Alfonso de la Viola, y el arquitecto y pintor fué Gerónimo Carpi de Ferrara.

último maestro de la capilla de San Marcos de Venecia, publicó en 1598 el tercer libro de sus madrigales para cinco voces, donde se atrevió á introducir sin preparación las disonancias dobles y triples de las prolongaciones. Entonces únicamente se le calificó de ingenioso, y, sin embargo, debía producir una revolución completa: mientras que antes la disonancia no se había mostrado sino como anticipación ó prolongación de una consonancia, Monteverde la hizo hasta cierto grado independiente, creando á un tiempo la tonalidad moderna y el verdadero acento apasionado.

Así como la disonancia fué para la armonía el medio de expresar las pasiones, el ritmo lo fué para la melodía, debiendo resultar también aquél lógicamente de la disonancia que por necesidad creaba cadencias periódicas. De este modo la música dramática marchó, provista de todos los elementos que constituyen su poder, y modificó hasta la sagrada, de la cual había nacido. Sólo faltaba aun el buen recitado, única parte en que los griegos podían suministrar útil enseñanza.

Julio Caccini se dedicó en la mencionada sociedad de Bardi, á perfeccionar la invención de Galileo, principalmente aplicando la invención de palabras apasionadas; pero las de los clásicos no se adaptaban bien á la música; los madrigales se referían por lo común á un pensamiento agudo, poco conveniente para la pasión. Algunos, pues, se animaron á componer estrofas á propósito; don Ángel Grillo escribió los *Afectos piadosos*, y el citado conde de Vernio otras. Habiendo marchado éste á Roma, la reunión se trasladó á casa de Jacobo Corsi; el cual, juntamente con Caccini y Octavio Rinucini, pensó acomodar la música á las palabras, creyendo haber descubierto el verdadero recitado de los antiguos. Allí se representó la *Dafne* con notas del mismo Caccini y de Jacobo Peri; pero tuvo mejor éxito la *Euridice*, representada con motivo del enlace de Enrique IV con María de Médicis y puesta en música por Corsi, Peri y Caccini.

Grillo escribía á este último diciéndole: «Vos sois autor de un nuevo género de música, ó mejor dicho, de una cántiga sin canto, de un canto recitativo, noble y nada popular que no trunca ni destroza, ni quita á las palabras su valor y sentimiento; antes bien lo aumenta redoblando su expresión y fuerza. Invención vuestra es este gracioso género de canto, ó vos sois acaso el que ha hallado de nuevo aquella forma antigua, perdida hace tanto tiempo en medio de las distintas costumbres de infinitos pueblos y sepultada en la remota oscuridad de tantos siglos. Me he afirmado en mi opinión después de haberse recitado, según vuestro método, la bella pastoral del señor Octavio Rinucini, en la cual, los que creen que en la poesía dramática representativa el coro es inútil, pueden comprender muy bien para qué se servían de él los antiguos y cuánto realce da á semejantes composiciones.»

Posteriormente se representaron otros dramas, especialmente la *Ariadna* de Rinuccini con música de Monteverde y magníficas decoraciones. Aunque aquella música tiene pocas notas y es poco variada, marca muy bien los tiempos, es de una admirable sencillez y respeta los derechos de la palabra; y aunque el recitado de Peri y el del romano Emilio del Cavaliere en la *Representación de alma y de cuerpo* no son más que una declamación con notas, sin embargo, conocida la necesidad de acentuar la poesía y según se fué puliendo la frase poética, nació la verdadera melodía de la frase y luego la del período, que es lo que constituye su desarrollo.

Entre tanto se habían perfeccionado los instrumentos. Algunos atribuyen a los cruzados haber importado el violín, que dicen se usaba en la India; pero ésta es una conjetura que carece de razón. En un bajo-relieve de la puerta mayor de San Miguel de Pavia, que si no es longobardo, es poco posterior al siglo XI, hay una figura grosera que está tocando este instrumento: en un manuscrito del siglo VIII se halla también un instrumento con arco, de la figura de un bandolín con una sola cuerda. En Francia no se conoció el violín hasta el tiempo de Carlos IX: al principio estaba en boga la *rebeca*, usada por los juglares. La viola tenía siete cuerdas con mástil y trastes divididos por semitonos como la guitarra. Eran infinitas las clases de viola; las había de pierna, de brazo, de bordon con cuarenta y cuatro cuerdas, de amor con doce, de las cuales seis están colocadas sobre un puente alto y otras seis en otro más bajo, mientras que la que se llamaba *trompa marina* en los Países Bajos tenía sólo una cuerda y puede considerarse como precursora del contrabajo. Se parece a la anterior la que usan todavía los saboyanos por medio de un arco redondo.

El laúd era muy común, siendo variedades de él la pandora, la bandurria, la tiorba, el bandolín con cuerdas dobles de latón, el colachón, el pantalón, el salterio y el timbal. Nicolás Vicentini inventó el archicémbolo, Francisco Migetti el cémbalo omnícordio, Bernhard el órgano con pedales. Luego se perfeccionó el clavicordio en el siglo siguiente por Juan Sebastian Bach en Alemania, en Italia por Domingo Scarlatti, en Francia por Francisco Couperin. Casi igual es la espineta; pero cayó en desuso luego que se inventó el piano, el primero de los cuales fué construido por Silbermann, constructor de órganos de Sajonia.

Respecto de los instrumentos de aire, son muy antiguos la flauta de Pan, que constaba de doce a diez y seis tubos de caña, en dos filas que armonizan en terceras; el flautín, la flauta de boquilla, a la que substituyó la trasversal, y el pífanos, que se conserva aun en algunos ejércitos. Lo son igualmente la gaita compuesta de un odre, cañas y un bordon, el corno inglés, el corno de *bassetto*, que se parece al clarinete, sólo que es corvo y llega hasta una tercera más abajo, de suerte que tiene

una extensión de cuatro octavas. La trompa-corva fué usada por Mehul en el *José en Egipto*; el bajón que se toca por medio de una boquilla, sirve mucho tiempo para acompañar al coro en las iglesias; empleábase también en las músicas militares, así como el trombon, el corno, etc. El cuerno de caza es lo mismo que el corno ruso.

En el siglo a que nos referimos se construían en Cremona muy buenos laúdes, especialmente por los Amati; y el violín a la francesa se hizo común sirviéndose de él los compositores en los primeros ensayos dramáticos (5). Pero en vez de formar aquella unidad que nosotros llamamos orquestas, constituían partes distintas, reservada cada una a acompañar a un personaje ó coro determinado. Así, pues, en el expresado *Orfeo* los clavicordios tocaban los ritornelos y los acompañamientos del prólogo cantados por la música; Orfeo era acompañado por dos contrabajos; los diez sopranos hacían el ritornelo al recitado de Euridice; el arpa doble acompañaba a un coro de ninfas, los dos violines franceses a la Esperanza; las dos guitarras a Caronte, y los dos órganos al coro de espíritus infernales: Proserpina cantaba con tres bajos de viola, Plutón con cuatro trombones, y Apolo con el órgano real; el coro final de pastores era sostenido por la chirimía, las cornetas, el clarín y las trompetas sordas.

Con los ritornelos de los recitados y de las arias tuvo principio la música puramente instrumental, que hasta entonces había estado siempre subordinada al canto y al baile; y como se vió que los ritornelos eran muy importantes para preparar el ánimo del auditorio, se perfeccionaron y se hicieron más largos; luego se hizo preceder la ópera de una sinfonía.

Después de servir de adorno a la poesía y de arreglar la danza, llegó la música a tener una vida independiente. Con haber hallado Monteverde el acorde de sétima dominante é inventar Peri la ópera, hicieron en la música la última transformación, con la cual quedó separado el canto llano de la música con la que estaba confundido. Esto era un retroceso hacia el paganismo, pues que el objeto había sido reproducir la tragedia antigua con los coros, pero en lugar de conseguir este objeto, los compositores consiguieron la reforma más acertada.

La primer ópera bufa que se conoce es el *Amfiparnaso*, música y letra del modenés Horacio Vecchi, dedicada a don Alejandro de Este en 1597. En ella hablaba cada personaje (máscara) un día

(5) En el *Orfeo* de Monteverde (1607) se componía la orquesta de dos monacordios, dos contrabajos de viola, diez sopranos de viola, un arpa doble, dos violines franceses de cuatro cuerdas, dos guitarras, dos órganos de macedera, tres bajos de viola, cuatro trombones, un organillo real, dos cornos, una chirimía, un clarín y tres trompas sordas.

lecto distinto, y la música era tan estraña como el argumento. Se prefería lo maravilloso porque ofrecía mejores situaciones y se prestaba más a presentar lujosas decoraciones, haciendo al mismo tiempo menos chocantes las inverosimilitudes.

Aquel género se extendió en breve: donde no había teatro buscaban los señores quien les cantase canciones, se formaron academias, y también en Francia se introdujo el drama musical en 1645; Roland's Heer Claes (Orlando de Lasso), uno de los más famosos compositores de aquella época, le había presentado en 1520 entre los flamencos, los cuales aventajaron bien pronto a los italianos.

Entonces se multiplicaron las escuelas: en Nápoles, se comenzó a cantar con muchas voces la música popular, que consistía en melodías, llamadas arias, *villotte*, *villanelle* y otras semejantes que estuvieron muy en moda; Denticio describe en 1554 un concierto del palacio de Juana de Aragón, en que las voces eran acompañadas de la orquesta y cada una cantaba con diferente instrumento (6): De la escuela veneciana, fundada por Adriano Willaert de Brujas, salieron Juan Gabrieli (7) y Constancio Porta, jefe de la de Lombardia. José Caimó se dedicaba en Milán en 1560 a componer madrigales; Santiago Castoldi baladas, lo mismo que José Biffi; en aquella misma ciudad fué organista famoso Pablo Cima. Podemos añadir a los precedentes a Festa, poeta lleno de gracia y de facilidad y que hacía excelentes versos; Jacome Arkadelt, Giachetto Berchem, Francisco Corteccia, maestro de capilla del gran duque Cosme y otros muchos. La melodía debe su desarrollo a Gesualdo, príncipe de Venosa, San Felipe Neri introdujo los oratorios que antes eran laudes cantados en la iglesia con la música de Juan Animucia, maestro de San Pedro, y que luego llegaron a ser representaciones completas de hechos morales y sagrados.

La música que había nacido en las iglesias, introdujo después en ellas lo profano con que se había engrandecido. Cuando este arte era sólo un estudio de dificultades vencidas y ponía todo su conato en imitar los sonidos, los ligados, las fugas, los enigmas y la voz humana por medio de los instrumentos, ¿podía ya convenir a la santidad de los ritos que elevan el alma al Criador? Se compusieron misas enteras sobre temas profanos, contra lo cual tronaron los reformadores, los católicos

y los protestantes; el concilio de Trento se mostró escandalizado; Paulo IV mandó examinar si se debería permitir la música en la iglesia; y no se resolvió nada porque los teólogos querían que la letra fuese la parte principal, y los maestros decían que esto no podía hacerse con las reglas de su arte.

Palestrina, 1524-94.—¿Y por qué no se ha de poder? dijo Pedro Luis Palestrina. Este compositor había salido, lo mismo que Animucia, Bettini y Merlo, de la primera escuela de música instituida en Roma por el francés Goudimel. Pertenecía a la capilla del papa cuando le excluyó de ella Paulo IV en 1555, porque habiéndose casado, «su presencia era grande objeto de escándalo». Dos meses después, fué nombrado maestro de capilla de San Juan de Letran y más tarde ocupó el mismo empleo en Santa Maria la Mayor (1561) y después en San Pedro (1571). Fué amigo de san Felipe de Neri. En la soledad y en la desgracia profundizó su arte y pudo elevarse hasta hacer composiciones libres y originales (8). Sus madrigales son aun el motivo de las aspiraciones de los maestros de contrapunto; sobre todo supo expresar con verdad en cantos solemnes el profundo sentido de la Escritura, su significación simbólica y sus relaciones con el alma y la religión. Puede decirse el que haya asistido en Viernes Santo a la capilla Sixtina.

Se le encargó por tanto que compusiera una misa que sirviera de prueba, y la hizo como quien trata de salvar a su arte de la muerte. En su manuscrito se encontraron las palabras: *Señor, ilumíname*. Después de dos tentativas poco felices, compuso la *misa papalis*, que tiene una melodía sencilla y en que se respeta el pensamiento del texto, adaptándola a la diferente significación de los cánticos y de las plegarias; así que las comparaba a aquellas celestiales que el apóstol predilecto oyó en sus éxtasis.

Con esto bastó para que tanto este arte como los demás saliesen vencedores; y se vió también que la Reforma sólo sabía destruir y anonadar, mientras que la Iglesia resucitaba y santificaba.

Sus dotes son la precisión, la claridad, la severa observancia de las reglas de la armonía, la gracia, la verdad de expresión unida a un gusto delicado y la grata sencillez en la modulación. Es pobre sin embargo la melodía; pero poseía con tanta perfección el puro sentimiento de la armonía y de los tonos, que nadie llegó a hacer cantar cuatro, seis y hasta ocho partes distintas con tanta facilidad y elegancia. Sólo Hændel y algun otro le igualaron en la majestad del estilo; ninguno en valentía, en profundo y sencillo acento, en la mística ternura, en la encantadora suavidad de sus ar-

(6) En Nápoles se estableció la escuela de Santa Maria de Loreto en 1537, la de la Piedad de los *Turchini* y la de San Onofre en 1583, la de los Pobres de Jesucristo en 1589.

(7) C. G. A. von WINTERFELD, Juan Gabrieli y su tiempo: *Historia de la época más floreciente del canto sagrado en el siglo XVI, y del primer desarrollo de música actual, sobre todo en la escuela veneciana* (alem.) Berlin, 1834.

(8) JOSÉ BAINI, *Mem. storico critiche della vita e delle opere di di Pier Luigi da Palestrina*. Roma 1828.

monias, que ya nos revelan los dolores de la madre de un Dios, ya los padecimientos del Verbo, ya nos trasportan á un mundo invisible á escuchar las músicas con que los ángeles rodean el trono del Eterno.

Carissimi cierra aquella época (1649); y el arte ha ido cada vez peor, por más que Bach, Hændel y Haydn se hayan esforzado por reducir los efectos de la antigua música religiosa á las condiciones del arte moderno.

CAPÍTULO XIV

LOS ARTISTAS Y LOS MECENAS.

De este modo la Italia, en los momentos en que perdía su independencia y la esperanza de recobrar su libertad, se entregaba enteramente á las letras y á las artes, como un lenitivo, como un objeto de orgullo nacional, y como el medio de mostrarse superior á los bárbaros, cuya espada la oprimía. Pero ¿se ofreció este objeto á la imaginación de aquellos escritores y de aquellos artistas? ¿Cuáles son, además, las condiciones que hacen florecer el talento? ¿Por qué se vió surgir en esta época tan numerosa multitud de hombres ilustres? Estos son problemas que no nos corresponden resolver limitándonos á preparar su solución, al seguir en este largo intervalo, á la decadencia y prosperidad parcial de las artes y del talento.

Que una filosofía vulgar vague en torno de aquella curva fatal al rededor del cual gira la civilización, ó que la adulación atribuya á los príncipes el desarrollo de los gérmenes felices, siempre se hallarán numerosas pruebas en apoyo de estas dos tesis en la historia, que desde luego presta fuerzas á todos los sistemas.

Ningun siglo merece mejor que el de los Médicis el sobrenombre de Siglo de Oro; y nunca los honores y los premios dados á los hombres de mérito fueron tan espléndidos y universales. Francisco I invitó á los italianos á que viniesen á reanimar el gusto á lo bello, y Leonardo de Vinci, Primaticcio, Cellini, Andrés del Sarto y toda una colonia de artistas, dejaron en este país obras y discípulos. Al mismo tiempo Alamanni y los Strozzi, acogidos en Francia con aquella hospitalidad generosa que otorga siempre á los extranjeros, inspiraban el gusto á aquella literatura, con que había sido celebrada recientemente en Valclusa la bella Aviñonesa. El altivo Carlos Quinto no se sonrojó por bajarse á coger del suelo el pincel del Ticiano, y se levantó cuando llegó Miguel Angel,

esclamando: «Hay muchos emperadores, pero son pocos los artistas como vos.» (1) También respondió á los cortesanos que se indignaban por los honores que hacia á Guicciardini. «Con una palabra puedo hacer cien caballeros, y todo mi poder no es bastante para formar un escritor como él.» El orgulloso Julio II mandaba correos incesantemente para llamar á Miguel Angel, y llegó hasta el extremo de disculparse con él, por haberle hecho esperar. Muchos príncipes y papas lo sentaban á su lado, y Venecia y Francia, y hasta el gran señor, lo llamaban continuamente. Cuando murió en Roma, se llevó su cadáver para que reposase, no en la basílica del cristianismo, sino en Florencia, en el templo dedicado á los grandes hombres. Los emperadores de Alemania y los reyes de Francia y España tenían sobre las pilas bautismales á un hijo de Máttiolo, y el cardenal Bibiena quiso casar á una de sus sobrinas con Rafael.

El nombre de Leon X reasume cuanto hay de notable en el amor á las letras; puso á disposición de los sábios, empleos, beneficios, dignidades de la Iglesia, y hasta sus mismas riquezas. Tenia por secretarios á Bembo y á Sadoletto, escritores latinos superiores á cuantos les habian precedido. Encargó á Beroaldo de la conservación de la biblioteca del Vaticano; hizo que se fijasen en Roma Juan Lascari y Marcos Musuro, célebres filólogos,

(1) Hé aquí la famosa idea de Fourier, de la autoridad imperial. «Si un día muriesen todos los príncipes, los presidentes, los mariscales, los prelados y la alta nobleza, todos serian reemplazados al siguiente dia, sin causar otro mal que el sentimiento natural de la pérdida de gente tan principal; pero si los grandes artistas, los grandes literatos, los sábios mecánicos, los sastres y los zapateros muriesen, seria la pérdida irremediable.»