

J. Holbein.  
1495-1534.

Juan Holbein nació en Basilea de un pintor mediano, y sin contar otros maestros ni salir de sus montañas, adivinó la pintura, haciéndose admirar luego al pintar en el cementerio de Basilea la Danza de los Muertos que, propagada por el grabado, influyó tanto en el arte nacional. Fácil y fecundo, multiplicó sus obras; después, animado por Erasmo á salir de la oscuridad patria y presentarse en la corte de Enrique VIII, este le acogió, pudiera decirse con amistad, si aquel alma perversa hubiese sido capaz de semejante sentimiento. Todos los señores ansiaban tener su retrato hecho por mano de Holbein, y se juzgaba feliz el que obtenía á peso de oro un cuadro histórico de su composición. Hubo de retratar sucesivamente las mujeres que Enrique VIII recibió en su tálamo para enviarlas luego al cadalso; y afligido por aquellas escenas de sangre, murió echando de menos la gloria escasa, pero tranquila, de que había gozado en las montañas de su país natal (1).

### 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 XII reprendía el abuso de consonancias y disonancias en la música eclesiástica; sin embargo, aquel siguió adelante, y se introdujo el contrapunto, 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 (2).

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 esta 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 largas, breves,

de sentarme á la mesa de los reyes. Hice allí al óleo la efigie de Jesucristo, por la que recibí treinta monedas de oro.»

(1) 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 los cuales había hablado antes solo de oídas.

(2) Algunos de Adán de La Halle fueron publicados en la *Revue musicale* de 1827.

mínimas, semibreves, máximas, fué, según se cree, Juan Muris, canciller de París y doctor de la Sorbona, en el tratado *De Discantu*; 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 tercera mayor y menor y la sexta mayor. Allí se encuentran 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 cuarta y quinta, tercera y sétima, 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 Gaffurio, natural de Lodi, y los tres extranjeros Bernardo Hycart, Juan Tintore de Bélgica y Guillermo Guarnerio, llamados por el rey Fernando, 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, tenía en ciertas épocas la obligación de salir con la lira á divertir la ciudad. También en otros puntos se pusieron maestros (1). Se introdujo una elegancia desconocida en la escritura por Binchois, Destáples, y principalmente por Guillermo Dufay, 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 solo el movimiento conjunto (*contrapunto á la derecha*), ó no emplearlo nunca (*contrapunto saltando*), y otras infinitas extravagancias á cual más inútiles.

Del cánon, 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 cánon ó la fuga exigían gran perfección, no solamente en las relaciones armónicas, resultantes del desarrollo del sistema,

(1) Véase á MARTINI *Storia de la musica*; ESTÉBAN 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 Howkins y de Strafford*.

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 cánon y de la fuga salió completa la frase música 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 Peréira 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 Gaffurio y otros, fué adoptado. Fray Pedro de Ureña, que habitaba también en Italia hacia el año 1520, añadió el *si* á la escala; y se reputa á Francisco Salinas como el mejor teórico.

El mencionado Gaffurio se proporcionó copia 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 (1); pero en las composiciones del principio del siglo xvi, se encuentran ya la semínima, la corchea y la semicorchea. Enrique Isaac, por los años de 1475, escribía en Florencia los cantos carnavalescos 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.

Jerónimo 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 Galilei, 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 solo comprendía el diatónico; este alcanzó el triunfo.

La música, así instrumental como vocal, era la verdadera pasión de aquellos tiempos: Cristó-

(2) Creo que el primer ensayo de notas musicales que se ha impreso es precisamente este de Gaffurio, 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. Attainnant dió á la estampa en París en 1529 una colección de música.

bal 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 milanesa para tocar; Benvenuto Cellini se gloriaba tanto de su habilidad en el laud como en el buril; los príncipes y los reyes se dedicaban á la música; Jacobo de Escocia y Enrique VIII compusieron; Carlos V tenía siempre á la hora de comer una orquesta, y en su corte de Brusélas 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 sustituyó 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, Marbeck 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. Mas 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 laud; y Philomáthes, 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.»

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 Mariñan, 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 algún erudito que los antiguos cantaban los dramas, se quiso imitarlos. Emilio del Cavaliere, natural de Roma, que puso en música el *Sileno* y el *Sátiro* de Láura 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. Despues Don García de Toledo, virey de Nápoles, desplegó gran magnificencia en la ejecucion de la pastoral de Tansillo, y tambien en la del *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 1550, y en la *Aretusa* de Alberto Lollo, con las notas de Alfonso de la Viola, que fué quizá el primero que unió el canto á la declamación (1).

Pero en la práctica, la música estaba llena de obstáculos, y la agitaba el frenesí de mostrar 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 componia un canto, y luego se acomodaba debajo la prosa: mera ostentacion de arte. Vicente Galilei se opuso á este mal, é inventó un nuevo modo de componer melodias para una voz sola, haciendo la música del *Ugolino* de Dante y despues la de las *Lamentaciones* de Jeremías.

Entretanto, hasta la música madrigalesca era perfeccionada por Lucas Marenzio, Pablo Quagliati, Alejandro Strigio, otros compositores, y especialmente por el príncipe de Venosa. El Cremones Claudio Monteverde, simple violinista, luego director de la música del duque de Mantua, y por último maestro de capilla de San Marcos de Venecia, publicó en 1598 el tercer libro de sus madrigales para cinco voces, donde se atrevió á introducir sin preparacion las disonancias dobles y triples de las prolongaciones. Entónces únicamente se le calificó de ingenioso, y sin embargo debia producir una revolucion completa: mientras que ántes la disonancia no se habia mostrado sino como anticipacion ó prolongacion 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 armonia el medio de expresar las pasiones, el ritmo lo fué para la melodía, debiendo resultar tambien aquel 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 habia nacido. Solo faltaba aun el buen recitado, única parte en que los Griegos podian suministrar útil enseñanza.

Julio Caccini se dedicó en la mencionada sociedad de Bardi á perfeccionar la invencion de Galilei, principalmente aplicando la armonia

(1) Á lo ménos la obra mas antigua que conozeo en este género es la titulada *Orbecche*, tragedia de J. B. Giraldo Cinthio, Ferrares, representada en Ferrara, en casa del autor, el año 1544, delante de Hércules II de Este, cuarto duque de Ferrara: hizo su música Alfonso de la Viola, y el arquitecto y pintor fué Jerónimo Carpi de Ferrara.

á palabras apasionadas; pero las de los clásicos no se adaptaban bien á la música; los madrigales se referian por lo comun á un pensamiento agudo, poco conveniente para la pasion. 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 este á Roma, la reunion se trasladó á casa de Jacobo Corsi; el cual, juntamente con Caccini y Octavio Rinuccini, 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 Maria de Médicis, y puesta en música por Corsi, Peri y Caccini.

Grillo escribia 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, ántes bien lo aumenta redoblando su expresion y fuerza. Invencion 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 opinion despues de haberse recitado segun vuestro método la bella pastoral del señor Octavio Rinuccini, en la cual los que creen que en la poesia dramática y representativa el coro es inútil, pueden comprender muy bien para qué se servian de él los antiguos, y cuánto realce da á semejantes posiciones. »

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 *Representacion de alma y de cuerpo* no son mas que una declamacion con notas, sin embargo, conocida la necesidad de acentuar la poesia y segun 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.

Entretanto se habian perfeccionado los instrumentos. Algunos atribuyen á los Cruzados haber importado el violin, que dicen se usaba en la India; pero esta es una conjetura que carece de razon. 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 tambien un instrumento con arco, de la figura de un bandolin, con una sola cuerda. En Francia

1591-1600.

Instrumentos

no se conoció el violin hasta el tiempo de Carlos IX: al principio estaba en boga la *rebeca*, usada por los juglares. La viola tenia siete cuerdas con mástil y trastes divididos por semitonos como la guitarra. Eran infinitas las clases de viola: las habia 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 mas bajo; mientras que la que se llamaba *trompa marina* en los Países Bajos tenia solo una cuerda y puede considerarse como precursora del contrabajo. Se parece á la anterior la que usan todavia los Saboyanos por medio de un arco redondo.

El laud era muy comun, siendo variedades de él la pandora, la bandurria, la tiorba, el bandolin con cuerdas dobles de laton, el colachon, el pantalon, el salterio y el tímpano. Nicolas Vicentini inventó el archicémbalo, Francisco Nigetti el cémbalo omniscordo, Bernhard el órgano con pedales. Luego se perfeccionó el clavicordio al siglo siguiente por Juan Sebastian Bach en Alemania, en Italia por Domingo Scarlati, en Francia por Francisco Couperin. Casi igual es la espineta; pero cayó en desuso luego que se inventó el pianoforte, el primero de los cuales fué construido por Silberman, constructor de órganos de Sajonia.

Respecto de los instrumentos de aire, son muy antiguos la flauta de Pan, que constaba de doce á diez y seis tubos de caña, en dos filas que armonizaban en terceras; el flautin, la flauta de boquilla, á la que sustituyó la travesal, y el pifano, 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, solo que es corvo y llega hasta una tercera mas bajo, de suerte que tiene una extension de cuatro octavas. La trompacorva fué usada por Mehul en el José de Egipto; el bajon que se toca por medio de una boquilla, sirve hace mucho tiempo para acompañar al coro en las iglesias; empleábase tambien 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 á que nos referimos se construian en Cremona muy buenos laudes, especialmente por los Amati; y el violin á la francesa se hizo comun, sirviéndose de él los compositores en los primeros ensayos dramáticos (1). Pero en vez de formar aquella unidad que nosotros llamamos orquestas, constituian partes distintas, reservada cada una á acompañar á un personaje ó coro determinado. Así, pues, en el expresado *Orfeo* los clavicordios tocaban los ritornelos y

(1) En el *Orfeo* de Monteverde (1667) se componia 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 madera, tres bajos de viola, cuatro trompones, un organillo real, dos cornos, una chirimía, un clarín y tres trompas sordas.

T. V.

los acompañamientos del prólogo cantados por la música; Orfeo era acompañado por dos contrabajos; los diez sopranos hacian el ritornelo al recitado de Euridice; el arpa doble acompañaba á un coro de ninfas; los dos violines franceses á la Esperanza; las dos guitarras á Caronte, y los dos órganos al coro de los espíritus infernales: Proserpina cantaba con tres bajos de viola, Pluton con cuatro trompones, 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 entónces habia 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 mas largos; luego se hizo preceder la ópera de una sinfonia.

Despues de servir de adorno á la poesia y de arreglar la danza, llegó la música á tener una vida independiente. Con haber hallado Monteverde el acorde de sétima dominante, é inventar Peri la ópera, hicieron en la música la última trasformacion, con la cual quedó separado el canto llano de la música, con la que estaba confundido. Esto era un retroceso hácia el paganismo, pues que el objeto habia sido reproducir la tragedia antigua con los coros, lo cual consiguieron con creces.

La primer ópera bufa que se conoce es el *Amfiparnaso*, música y letra del Modenes Horacio Vecchi, dedicada á Don Alejandro de Este en 1597. En ella hablaba cada personaje (máscara) un dialecto distinto, y la música era tan extraña como el argumento. Se preferia lo maravilloso porque ofrecia mejores situaciones y se prestaba mas á presentar lujosas decoraciones, haciendo al mismo tiempo ménos deformes las inverosimilitudes.

Aquel género se estudió en breve: donde no habia teatro, buscaban los señores quien les cantase canciones, se formaron academias, y tambien en Francia se introdujo el drama musical en 1645; Roland's Heer Claes (Orlando de Losso) le habia presentado en 1520 entre los Flamencos, los cuales aventajaron bien pronto á los Italianos.

Entónces se multiplicaron las escuelas: en Nápoles se comenzó á cantar con muchas voces la música popular, que consistia en melodias, llamadas arias, *villotte*, *villanelle* y otras semejantes que estuvieron muy en moda; Denticio describe en 1554 un concierto del palacio de Juana de Aragon en que las voces eran acompañadas de la orquesta y cada una cantaba con cualquier instrumento (1). De la escuela veneciana, fundada por Adriano Willaerst de Brújas, salieron Juan Gabrieli (2) y Constancio Porta,

(1) En Nápoles se estableció la escuela de Santa María 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.

(2) C. G. A. von WINTERFELD, Juan Gabrieli y su tiempo.

jefe de la de Lombardía. José Caimo se dedicaba en Milan en 1560 á componer madrigales; Santiago Castoldi de Caravaggio baladas, lo mismo que José Biffi; en aquella misma ciudad fué organero Pablo Cima. Podemos añadir á los precedentes á Festa, poeta lleno de gracia y de facilidad y que hacía excelentes versos; Jacome Arkadelt, Guiachetto Berchem, Francisco Cor-teccia, maestro de capilla del gran duque Cosme y otros muchos. La melodía debe su desarrollo á Gesualdo, príncipe de Venosa. San Felipe Neri introdujo los oratorios que ántes eran laudes cantadas en la iglesia con la música de Juan Animuccia, maestro de San Pedro, y que luego llegaron á ser representaciones completas de hechos morales y sagrados.

La música que había nacido en las iglesias, introdujo despues en ellas lo profano con que se había engrandecido. Cuando este arte era solo 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 á 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.  
1529-94.

¿Y por qué no se ha de poder? dijo Pedro Luis Palestrina. Pertenecía á la capilla del papa cuando por haberse casado le excluyó de ella Paulo IV; de modo que vivió ignorado en el Monte Celio. En la soledad y en la desgracia profundizó su arte y pudo elevarse hasta hacer composiciones libres y originales (1). 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 en significación simbólica y sus relaciones con el alma y la religion. Puede decirlo el que haya asistido un viérnes santo á la capilla Sixtina.

Se le encargó por tanto que compusiera una misa que sirviese de prueba, y la hizo como quien trata de salvar á su arte de la muerte. En su manuscrito se encontraron las palabras: *Señor, ilumíname*. Despues de dos tentativas poco felices, compuso la *missa papalis* que tiene una melodía sencilla y en que se respeta el pensamiento del texto, adoptándola á la diferente significación de los cánticos y de las plegarias; así que las comparaba á aquellas celes-

Historia de la época mas floreciente del canto sagrado en el siglo XVI y del primer desarrollo de música actual, sobre todo en la escuela veneciana (alem.). Berlin, 1834.

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

tiales que el apóstol predilecto oyó en sus éxtasis.

Con esto bastó para que tanto este arte como las demas saliesen vencedoras; y se vió tambien que la Reforma solo sabía destruir y anoadar, mientras que la Iglesia resucitaba y santificaba.

Sus dotes son la precision, la claridad, la severa observancia de las reglas de la armonía, la gracia, la verdad de expresion unida á un gusto delicado, y la grata sencillez en la modulacion. Es pobre sin embargo la melodía; pero poseía con tanta perfeccion el puro sentimiento de la armonía y de los tonos, que nadie llegó á hacer cantar cuatro, seis y hasta ocho partes distintas con tanta facilidad y elegancia. Solo Handel 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 armonías, 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.

Carísimi cierra aquella época; y el arte ha ido cada vez peor, por mas que Bach, Handel 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 mecénas.

Al paso que Italia perdía su independencia y la esperanza de recobrar su libertad, se entregaba con pasion á las artes y á las letras, como un consuelo, como un motivo de orgullo nacional y un medio de manifestarse superior á aquellos Bárbaros que la oprimían con la espada. Pero ¿entraban tales intenciones en la idea de aquellos escritores, de aquellos artistas? ¿Y cuáles son las condiciones necesarias para que brille el talento? ¿Y por qué hubo en aquella época tan gran número de hombres ilustres? Problemas son estos cuya resolucion no me corresponde; pero la inicio, dando cuenta de la prosperidad y de la decadencia parcial de las artes y del ingenio en esta larga travesía.

Vague en buen hora una filosofía vulgar en torno de aquella curva fatal, por donde sube y baja la civilización, ó atribuya la adulación el desarrollo de los gérmenes prósperos al sol de los príncipes. Seguros pueden estar de que hallarán para su asunto grandes pruebas en la historia, porque pruebas suministra á todos los sistemas. Y á la verdad que ningun siglo mereció mejor el nombre de oro que el de los Médicis, porque nunca se dieron á los ingenios honores ni estímulos tan espléndidos y universales. Francisco I invitó á los Italianos del otro

lado de los Alpes á que encendiesen de nuevo la antorcha de lo bello, y Lionardo, Primaticcio, Cellini, Del Sarto y una colonia de artistas le dejaron varias obras y discípulos, al mismo tiempo que Alamanni y los Strozzi, acogidos en Francia con la generosa hospitalidad que esta acostumbra dar á los expatriados, la deleitaban con aquella literatura con que había sido cantada en Valclusa la hermosa Aviñonesa. El orgulloso Carlos V se baja á coger el pincel que se le cayó á Ticiano, y al acercarse Miguel Ángel se levanta y exclama: «Hay muchos emperadores, pero nadie es semejante á vos (1),» y disgustándose sus cortesesos de los honores que hacía á Guicciardini, les dijo: «Con una palabra puedo hacer cien caballeros, pero con todo mi poder no me es dable hacer uno igual á este.» El altanero Julio II despachó un correo detras de otro para llamar á Miguel Ángel, y hasta se excusó de haberle hecho esperar en la antesala; los papas y los príncipes le hacían sentar á su lado; Venecia, Francia y aun el gran turco le rogaban que fuese: habiendo muerto en Roma, fué arrebatado su cadáver, para que reposase, no en la basílica del Cristianismo, sino en Florencia, en el panteon de los hombres ilustres. En el bautismo de un hijo de Mattiolo fueron padrinos el emperador de Alemania y los reyes de Francia y España; y el cardenal Bibiena quiso que Rafael se casase con una sobrina suya.

Los mecénas.

El nombre de Leon X resume cuanto hay de notable en el amor de las letras; ponía á disposicion de los doctos los empleos, los beneficios y dignidades de la Iglesia y su propio dinero; tenia de secretarios á Bembo y á Sadoletto, escritores latinos superiores á todos los precedentes; encargó á Beroaldo de la Biblioteca Vaticana; estableció en Roma á Juan Lascari y á Marcos Musuro, filólogos famosos, confiando al primero un colegio fundado con el objeto de enseñar la lengua griega, y en el que había imprenta y maestros traídos de Grecia; pagaba á mas de cien profesores en el colegio romano, y les daba sueldo para que buscasen manuscritos, diciendo que «es una parte muy importante de los deberes del pontífice favorecer los adelantos de la literatura clásica.» Dió por un epigrama á Tibaldeo de Ferrara, que había ido á Roma desde la corte de los Gonzaga, una buena acogida, riquezas y quinientos cequíes; conoció las buenas facultades del jóven Flaminio y le conservó á su lado; estaba maravillado de ver las improvisaciones de Marone, y prometía premios al que encontrase algun otro libro de Tito Livio ó de Tácito, y privilegios á las ediciones mas correctas.

(1) Véase la famosa idea de Fourier acerca de la autoridad imperial: «Si en un mismo dia muriesen todos los príncipes, presidentes, mariscales, prelados y grandes notables, al dia siguiente estarían reemplazados sin mas perjuicio que el dolor de perder tan excelentes personas. Pero si muriesen los artistas, los mejores literatos, los mejores maquinistas, sastres y zapateros, la pérdida sería irreparable.»

Esta afición que había neredado de sus mayores la trasmitió á sus descendientes: el gran duque Cosme I fué muy estudioso; escribía de su propio puño á los artistas, instaba á Miguel Ángel á que volviese á Venecia y á que le llevase peces de los llamados sola, que le gustaban mucho. Su hijo Francisco I que conocia todos los géneros de literatura, engrandeció las universidades de Pisa, Florencia, Siena y la academia florentina; fundó la de la Crusca y su admirable galería; aumentó la Biblioteca Lorenzana; dió impulso á la botánica, y favoreció á todos los que tenían talento; escribía á Juan Bologna: «No podían ménos de agrardarnos, segun ha sucedido, las dos figuritas que nos habéis enviado, no pudiendo ser otra cosa al tratarse de obras que salen de vuestra mano;» y Fernando I decia al mismo: «Deseamos que, continuando en vuestro deseo de trabajar, procuréis tener principalmente cuidado de vuestra salud, porque esto importa mas que todo lo demas (1).» El mismo Fernando compró la Vénus de Médicis, principió la real capilla de San Lorenzo, y estableció la imprenta de caracteres orientales.

Semejantes eran los príncipes de Milan y de Nápoles hasta que fueron derribados por los extranjeros. Las repúblicas confiaban importantes misiones á los literatos, porque los consideraban recomendados por su carácter. Alonso I de Este, aunque siempre se hallaba en guerra y no conocia las bellas letras, hermoseó la universidad de Ferrara, donde Lucrecia Borgia, Lucrecia y Ana de Este, é Isabel de Médicis eran espléndidas con la gaya ciencia, hasta de su amor; lo mismo hacia Isabel de Este, marquesa de Mantua. El guerrero Alviano, en el descanso que le dejaban las batallas reunía en su casa de campo de Pordenone á Fracastoro, Cotta, Navajero y otros á quienes llamaba su academia y que le divertían é instruían. El duque de Urbino, en medio de la guerra, había formado de su corte un círculo de las personas eruditas y cultas. Hasta el infame Valentino y el torpe Alejandro de Médicis aspiraban á la fama de instruidos. Todos dirigían cartas muy familiares á Miguel Ángel, Puccini, Bandinelli y Bronzino, discutiendo los proyectos y rogándoles que hiciesen cualquier trabajo; Felipe II escribía á Ticiano: «Me daréis un gran placer y me haréis un servicio, si os ocupáis en pintar ese cuadro con la mayor actividad posible.»

No eran solo los príncipes los que querían ser ó aparecer como protectores, sino tambien todos los ricos; y mientras la aristocracia transalpina se gloriaba de su propia ignorancia y firmaba con la señal de la cruz, no sabiendo escribir por ser baron, la del otro lado se adornaba con

(1) Juan Bologna les escribía, segun él decia, ya á lo filosofesco ya á lo escultoresco, pero siempre estaban sus escritos llenos de barbarismos; por ejemplo: «He recibido su dos cariñosas, aunque de uno mismo tenor, el cual da á V. S. infinitas gracias por el buena oficios que ha hecho acerca de S. A. S. á favor de aquel jóvena de Saconia, etc.»