

La polifonía española profana del Renacimiento *

por Miguel Querol

Las inquietudes renacentistas se manifestaron en España ya a lo largo de toda la segunda mitad del siglo xv, cristalizando en la Gramática de Nebrija publicada en Salamanca en 1481 con el título de *Introductiones latinae* y sobre todo en su *Arte de la lengua castellana* (Salamanca 1492). Estas obras tuvieron una notable influencia en las universidades españolas, especialmente en la de Salamanca, siendo Juan del Encina y Francisco de Salinas los dos músicos más representativos de la corriente renacentista impulsada por Nebrija.

Donde se hallan las más claras ideas sobre el renacimiento musical español es en las Introducciones que los vihuelistas escribieron en sus respectivos libros de música para vihuela y en el *De musica Libri Septem* (Salamanca, 1577) del mencionado Francisco de Salinas. También en los teóricos musicales del siglo xvi, así como en los Prefacios de los libros impresos de música sagrada, se encuentra una no desdeñable riqueza de ideas renacentistas aplicadas a la música. Con todos los materiales que dichas obras proporcionan tenemos bastante avanzada una monografía sobre el Renacimiento Musical Español. Pero aquí nos ocuparemos solamente de la polifonía profana del siglo xvi de una manera muy general y sintética. Este trabajo no quiere ser otra cosa que un cordial saludo a los lectores de esta revista y a todos aquellos músicos hispanoamericanos que estiman y estudian con cariño nuestro común pasado musical.

El repertorio profano de las tres primeras décadas del siglo xvi se debe a compositores nacidos y formados en la segunda mitad del siglo xv, pero cuya vida y producción se prolonga en el siglo siguiente **. Sus composiciones son villancicos y romances. Frente a la diversidad de formas menores polifónicas cultivadas por los italianos, tales como los Strambotti, Sonetti, Rispetti, Frottole, Canzonete, Balletti, Villanelle y algunas otras, los polifonistas españoles de las primeras décadas del siglo xvi practican exclusivamente el villancico y el romance, las dos formas literario-musicales más representativas del genio español.

Los villancicos de esta época se distinguen por su brevedad y simplicidad, así como por su gracia expresiva y sabor popular. En los romances en cam-

* Este Estudio nos fue cedido por el Dr. Francisco Curt Lange al no haberse podido iniciar, momentáneamente, la edición de la Revista de Estudios Musicales, segunda época, proyectada por él y la Dirección del Instituto Superior de Música de la Universidad Nacional de Rosario, Argentina. (La Redacción).

** Tales son Juan de Encina, Juan de Anchieta, Pedro Escobar, Francisco de Peñalosa, Martín de Ribafrencha, Francisco de la Torre y otros.

bio, la profundidad de sentimiento y la austeridad de sus armonías son sus características. Algunos de los romances presentan una cuadratura tal en su estructura que hace pensar en los corales de Bach¹. Las fuentes principales de este repertorio son el *Cancionero Musical de Palacio*, el *Cancionero de la Colombina*, el *Cancionero de Barcelona* y el *Cancionero de Segovia*².

Entre todos los compositores de esta época sobresale Juan del Encina, no solamente por ser el compositor que figura con mayor número de obras, sino también por su estilo que presenta algunas características personales, gracias a las cuales algunos de los villancicos que figuran anónimos podrían identificarse como suyos. En Encina, más que en ningún otro compositor de principios del xvi, el aire renacentista hincha las velas de su inspiración.

Pero la colección más representativa de la primera mitad del siglo xvi es el llamado *Cancionero de Uppsala*, por conservarse en la Universidad de esta ciudad el único ejemplar conocido hasta la fecha. Su título exacto es el siguiente: "Villancicos de diversos autores, a dos y a tres y a cuatro y a cinco voces, agora nuevamente recogidos . . ." Impreso en Venecia, año 1556. En total contiene 54 piezas. La mayor parte de ellas figuran como anónimas; otras son debidas a la pluma de autores tan célebres como Flecha, Morales, Cárceres y Gombert. En cambio, no hay bastante fundamento para suponer con R. Mitjana, el descubridor de este Cancionero, que algunas de las composiciones deban atribuirse a Encina.

La característica estética que más llama la atención en este Cancionero es su intenso espíritu popular, a pesar de representar un período más avanzado en el orden cronológico y en el técnico que el citado *Cancionero Musical de Palacio*. Algunas de las melodías populares que los compositores del *Cancionero de Uppsala* han utilizado, se disciernen fácilmente. Entre ellas, por ejemplo, se encuentra la melodía que sirvió de base a las famosas "diferencias sobre el canto del Caballero" para órgano, de Antonio de Cabezón³. En el aspecto de su estructura técnica, una gran parte de los villancicos del *Cancionero de Uppsala* empiezan cantando el estribillo a una sola voz, siendo repetido inmediatamente en acordes o en contrapuntos por to-

¹ Cf. M. Querol, *Importance historique et nationale du Romance*, en "Musique et Poésie au xvi siècle" (Paris, 1954).

² El *Cancionero Musical de Palacio* fue publicado por F. A. Barbieri (Madrid, 1890) y posteriormente por H. Anglès en dos Vols. (Barcelona 1947 y 1951).

El *Cancionero Musical de la Colombina* lo tenemos preparado hace varios años, esperando mejor coyuntura económica para publicarlo. Recientemente ha sido editado por G. Haberkamp en un volumen titulado *Die Weltliche Vokalmusik in Spanien um 1500* (Tutzing, 1968). Es una edición de las que yo llamo "Cambiar el muerto de caja".

Los Cancioneros de Barcelona y de Segovia permanecen inéditos. Puede verse su descripción en H. Anglès, *La Música en la Corte de los Reyes Católicos*, Vol. 1, (Madrid, 1941); 2ª edición Barcelona, 1960).

³ Cf. M. Querol, *La canción popular en los organistas españoles del siglo xvi*, en "Anuario Musical", XXI, 1966 (1968).

das las demás voces. Es un procedimiento de gran efecto que, dentro de su brevedad, se anticipa al procedimiento del "concerto" barroco. También las coplas son encomendadas muchas veces a una sola voz; así, de esta manera, produce mayor efecto la repetición del estribillo en la parte cantada por todas las voces, ya que el final de la copla remite a dicha parte.

El *Cancionero de Uppsala*, según intuyó y en parte probó nuestro amigo José Romeu Figueras, fue compilado por algún músico de la Escuela Valenciana⁴. Efectivamente algunas obras que figuran anónimas y que, posteriormente se han podido identificar, son debidas a músicos que sirvieron en la Corte de los Duques de Calabria, en Valencia, tales como Mateo Flecha y Bartolomé Cárceres. Ello explicaría también el hecho de que en este Cancionero se hallan algunos villancicos con texto catalán. De esta valiosa colección descubierta por el diplomático y musicólogo Rafael Mitjana, estando en la Embajada española de Suecia, existe una transcripción realizada por Jesús Bal y publicada en México en 1944.

Otra colección originalísima de polifonía profana española, también de la primera mitad del siglo xvi, la constituyen "Las Ensaladas" de Mateo Flecha el Viejo. Aunque publicadas por su sobrino Mateo Flecha el Joven en 1581 en la ciudad de Praga, su repertorio es de la primera mitad del xvi, puesto que Flecha el Viejo murió en 1553 en el monasterio de Poblet.

Las Ensaladas vienen a ser una especie de poutpourri polifónico, pero de la más alta calidad. Están aderezadas con una mezcla de canciones de distintas lenguas: español, catalán, francés, latín. Por lo general, las canciones en las distintas lenguas son populares, armonizadas por Flecha. El compositor ensambla los diferentes bloques de su construcción con episodios de invención propia y consigue, con tan dispares elementos, una fusión y unidad que solamente un artista del genio de Flecha es capaz de lograr. Los títulos de estas *Ensaladas* son ya de por sí sugestivos; he aquí algunos, *El Fuego*, *La Bomba*, *La batalla*, *La Justa*, *Las Cañas*, etc. Cada una de estas piezas constituye un largo poema coral, muchos de cuyos episodios son de música descriptiva. En la historia de la música, la canción polifónica de estilo descriptivo es considerada como invención del francés Janequin, el cual no solamente influyó, en este aspecto estilístico, en todos los polifonistas posteriores, sino incluso en sus propios maestros, naturalmente más viejos que el mismo. En efecto, hay muchas páginas de Flecha, de música descriptiva, cuyo parentesco estilístico es manifiesto. Pero, aunque presente este punto de tangencia con el compositor francés, la obra de Flecha en conjunto, es original, personalísima y española, abundando las modalidades catalano-valencianas. Un atento estudio de las *Ensaladas*, estudio que ha sido posible gracias a la publicación de las mismas por Higinio Anglés⁵, nos ha permi-

⁴ Cf. J. Romeu Figueras, *Mateo Flecha el Viejo y la corte literariomusical del duque de Calabria y el Cancionero llamado de Uppsala*, en "Anuario Musical", xiii (1958).

⁵ *Mateo Flecha, Las Ensaladas* (Praga, 1581). Transcripción y estudio por H. Anglés (Barcelona, 1955).

tido descubrir que Flecha en sus materiales utiliza villancicos españoles y tradicionales y algunas canciones catalanas⁶. No se necesitaría gran trabajo de imaginación para convertir las *Ensaladas* de Flecha en otras tantas piezas de música escénica, si es que no fueron representadas ya en su mismo origen.

Su sobrino Mateo Flecha el Joven, fue también compositor y publicó un libro de madrigales en italiano, impreso en Venecia en 1568⁷. Aunque técnico consumado y conocedor de las mejores producciones polifónicas de su tiempo, a juzgar por las piezas que he examinado, su música parece que no tiene la originalidad y vitalidad de las *Ensaladas* de su tío.

Otras importantes colecciones de polifonía profana son las del extremeño Juan Vázquez: *Villancicos a tres y a cuatro*... (Osuna, 1551), y *Recopilación de Sonetos y Villancicos a cuatro y a cinco* (Sevilla, 1556). La música de Vázquez es fresca, melodiosa y sobre todo muy amable, escrita seguramente para regocijar las veladas artísticas celebradas en los palacios señoriales de sus protectores, a quienes sirvió. Varios de sus villancicos están contruidos sobre temas populares. En razón de las cualidades apuntadas, la música de Vázquez fue conocida ya mucho antes de que su autor la publicara. Y así vemos como algunas de sus composiciones fueron adaptadas para voz solista y vihuela en los *Tres libros de música para vihuela* (Sevilla, 1546), de Alonso Mudarra y en la *Silva de Sirenas* de Valderrábano (Valladolid, 1547)⁸. Los villancicos de Vázquez, conservan la arquitectura de la forma tradicional, pero él amplía las distintas partes que integran la forma musical del villancico y, con frecuencia, en la repetición del estribillo (repetición que no siempre la hace exacta) añade algunos compases, a manera de coda, para dar a la pieza un carácter más conclusivo. Tales innovaciones son debidas, a las mayores exigencias musicales suscitadas por el estilo madrigalístico. Gracias a la edición moderna de sus Sonetos y Villancicos, realizada por Anglés en la colección de Monumentos de la Música Española, (Vol. iv, Barcelona, 1946), editados por el Instituto Español de Musicología, podemos hoy disfrutar del encanto de la música de este gran compositor.

Pero la colección más representativa de la polifonía profana española de todo el siglo xvi, es el *Cancionero Musical de la Casa de Medinaceli* el cual forma por sí sólo un glorioso capítulo de la Historia de la Música Española. Llámese así, no porque su repertorio se cantase en la Casa Ducal de Medinaceli, sino por conservarse el original manuscrito en el Archivo de dicha Casa señorial.

⁶ Véase la mencionada edición de *Las Ensaladas* y el trabajo de M. Querol citado en la nota 3.

⁷ Su título es *Il Primo Libro de Madrigali a Quatro et Cinque voci con Uno Sesto et un Dialogo a Otto*... In Venetia appreso di A. Gardano, 1568.

⁸ Tanto de la obra de Mudarra como de la de Valderrábano existe una transcripción moderna realizada por E. Pujol y publicada por el Instituto Español de Musicología en la serie de Monumentos de la Música Española, Vols. vii, xxii y xxiii (Barcelona, 1949 y 1965).

El *Cancionero de Medinaceli* es, después del *de Palacio*, el más importante de los conocidos hasta el presente, tanto por el número de composiciones que contiene, como por el número y categoría de los compositores que lo integran, así como por los géneros polifónicos cultivados. Dejando las numerosas piezas de música religiosa con texto latino, tiene exactamente 100 piezas de profana, muchas de ellas de carácter poemático y de largas dimensiones. Entre ellas hay, 4 romances, 20 villancicos, 23 canciones, 1 ensalada, una danza cantada y 46 madrigales. Entre los autores, aparte de los inevitables anónimos, están los hermanos Pedro y Francisco Guerrero, Rodrigo Ceballos, Juan Navarro, Antonio Cebrián, Diego Garzón, Ginés de Morata, Chacón, Fray Juan Díaz, Ortega, Barrionuevo, Gerónimo y Bernal González. En conjunto son músicos de la Escuela Andaluza. En cuanto a los poetas, se encuentran textos que hemos identificado como de García Sánchez de Badajoz, Boscán, Garcilaso, Gutiérrez de Cetina, Jorge Montemayor, Gregorio Silvestre, Juan de Leyva, Baltasar de Alcázar, Timoneda y otros. Y no es menudo placer el poder cantar hoy, gracias a este Cancionero, poesías de tan excelsos vates puestas en música por compositores de la misma categoría.

La aportación propia del siglo xvi es el madrigal expresivo. En España la palabra Madrigal (musicalmente hablando) sólo la emplea la Escuela Catalana, pero la forma madrigal musical la cultivan todas las Escuelas. Como hemos dicho, en el Cancionero de Medinaceli hay unos 50 madrigales, es decir, composiciones polifónicas de líneas libres, sin el constreñimiento de estructuras formales previas, expresando cada una el clima psicológico o geográfico (en la contemplación de la naturaleza) propio del texto que utilizan. No solamente crean el clima general de la composición, sino también el particular de cada frase y a veces de una palabra determinada. Por ejemplo, para expresar la idea de la fuerza del viento en la frase "suele ir de varios vientos contrastada", o las palabras "más que serpiente airada", el compositor emplea una serie de corcheas en escalas ascendentes que en algunos casos llegan a una valiente subida de once grados consecutivos. Decimos valiente subida, teniendo en cuenta que se trata de música vocal. Por lo contrario, en medio de una pieza, en su conjunto movida, cuando salen palabras como "y el pobre allí rendido", tales palabras son expresadas por el compositor mediante notas de largos valores, en contraste con la ligereza del resto⁹. La parte profana del *Cancionero de Medinaceli* fue publicada por el autor de este artículo en 1949-50. Debemos añadir que, en las piezas de este Cancionero no se halla ninguna traza de espíritu popular. Aquí la música, como la poesía utilizada para ser cantada, es una música sabia, culta, cultísima hasta el refinamiento, pero eso sí, empapada en el más profundo humanismo, que es la mismísima esencia del Renacimiento.

En 1561 se imprime en Barcelona una colección cuyo título dice así: *Libro de Odas, que vulgarmente llamamos Madrigales, cantadas en diversas*

⁹ Véase los números 27 y 31 de la mencionada edición de M. Querol.

lenguas. Su autor es el canónigo Pedro Vila, organista de la catedral de Barcelona. Según Pedro Comes¹⁰, cronista oficial del municipio barcelonés en aquella época, numerosos extranjeros venían a Barcelona para comprobar si la fama de organista de Vila correspondía a su fama internacional; y, añade el cronista, que regresaban a sus países diciendo que la realidad superaba todavía a lo que la fama decía. El Libro de Madrigales de Vila contiene piezas en español, catalán, francés e italiano. Su estilo muestra un espíritu abierto y conocedor de la producción de madrigales italianos y de la "Chanson" francesa. El único ejemplar que se conoce de este libro se conserva en la Biblioteca Central de Barcelona. La edición consta de cuatro libretas impresas correspondientes a otras tantas voces. Desgraciadamente se ha perdido la libreta del Tenor, razón por la cual no se ha podido hacer todavía una edición moderna de tan valiosa obra.

Mejor suerte hemos tenido con otro Libro de Madrigales debido a la pluma de Juan Brudieu, maestro de capilla de Seo de Urgel¹¹. El compositor, ya viejo, hace un penoso viaje desde el apartado rincón fronterizo de Seo de Urgel a Barcelona, con el fin de buscar editor para sus madrigales. Felipe II había escrito a la Generalidad de Barcelona que en aquel año de 1585 recibirían la visita de su yerno Carlos Manuel, Duque de Savoya. Por pura casualidad coincidió la visita de Brudieu a Barcelona con la del Duque de Savoya, cuya afición a la música era hartamente conocida. Brudieu dedicó al Duque de Savoya su Libro de Madrigales y en el mismo año de 1585 salió editado dicho libro.

El estilo de Brudieu es muy personal y su música se distingue por una gran serenidad, sana alegría y frescura de inspiración. Se aprecian contactos con la "chanson" francesa y, sobre todo, la influencia de Flecha. Su técnica presenta la más asombrosa riqueza de procedimientos en el juego y combinación de las voces. Sus "Goigs de Nostra Dona" (Gozos de N^o Sra.) constituyen un rarísimo monumento, —si es que no es único— de ocho variaciones polifónicas sobre una melodía tradicional catalana de gozos que perdura todavía en nuestros días. En estas variaciones corales muestra una insuperable maestría en el contrapunto y los inagotables recursos de un compositor verdaderamente extraordinario en el manejo de las voces. Todas sus obras se basan en textos castellanos y catalanes. En 1921 Felipe Pedrell e Higinio Anglès publicaron una transcripción moderna que hace años está ya agotada.

Finalmente en 1589 aparece en Venecia una gran colección de Madrigales y Villancicos bajo el título de *Canciones y Villanescas espirituales* de Francisco Guerrero. Este libro tiene una interesante historia que conviene conocer. El sevillano Francisco Guerrero es un compositor de la categoría de Victoria y mucho más fecundo que éste. Pero a diferencia del compositor de Avila de quien no se sabe que escribiera ni una sola pieza de música pro-

¹⁰ Llibre de coses assenyalades, Tomo IV, cap. XLII, fol. 596.

¹¹ *De los Madrigales del muy reverendo Joan Brudieu, Maestro de capilla de la sancta yglesia de la Seo de Urgel a quatro bazes* (Barcelona, 1585).

fana, Guerrero escribió muchas en su juventud. Guerrero fue un músico precoz. Gracias a su talento natural y a las lecciones recibidas de su hermano Pedro y del gran Cristóbal de Morales, a los 18 años ganó en reñidas oposiciones la plaza de maestro de capilla de la catedral de Jaén, a pesar de que se presentaron a las mismas varios compositores, famosos ya en España en aquel tiempo, y más viejos que él. Guerrero a la edad de 18 años llevaba ya escritos numerosos madrigales y canciones profanas, amorosas en su mayoría. Mis investigaciones personales me han permitido conocer hasta el momento unas 40 obras profanas escritas por Guerrero en su juventud¹². Estas obras fueron tan del agrado de todos los que las conocían que, copiadas de mano a mano, fueron extendiéndose por todas partes, incluso hasta el Nuevo Mundo, puesto que algunas de ellas se conservan en un manuscrito del siglo xvi que existe todavía en el archivo de la catedral de Puebla de México¹³.

Cristóbal de Figueroa, autor del Prólogo de la edición de Venecia, hablando de este libro, dice: "aunque es el último que el maestro imprime, fue el primero que salió de sus manos". Lo que sucedió fue que Guerrero, después se hizo sacerdote y no se ocupó más de la música profana, pero resultó que las piezas profanas de su juventud, al copiarse de mano a mano, cada vez eran más infieles con respecto a su original. Por esta razón, añade el mencionado Figueroa, y "porque todos se lo pidieron", accedió, ya viejo, a que estas piezas fuesen publicadas, "a condición de que las canciones profanas se convirtiesen a lo divino".

La conversión de una poesía profana en religiosa era por lo general bastante fácil de realizar. Muchas veces bastaba cambiar unas pocas palabras para que dicha conversión se realizase. Así por ejemplo el madrigal de Baltasar de Alcazar (que por cierto era gran amigo de Guerrero) que empieza "Decidme, fuente clara", etc., su sentido profano queda convertido en religioso mediante el cambio del séptimo verso, que en el original profano dice: "en las quejas de amor entretenidos", mientras la versión a lo divino escribe: "en loores de Dios embebecidos". Los otros versos quedan igual. Otras veces el cambio era más profundo. Así tenemos la canción 54 de la edición de Venecia, cuyo texto son unos versos de Lope de Vega en sus "Soliloquios amorosos de un alma a Dios", que dicen así:

*Si tus penas no pruebo, oh Jesús mío,
vivo triste y penado.
Hiéreme, pues el alma ya te he dado.
Y si este don me hicieras,
mi Dios, claro veré que bien me quieres.*

¹² Véase el Capítulo II de mi *Introducción* a la edición moderna en 2 Vols. (Barcelona, 1955 y 1957) de este libro de F. Guerrero.

¹³ Cf. R. Stevenson, *Sixteenth and seventeenth century sources in Mexico*, en "Fontes Artis Musicae" (1952).

Pero los versos que inspiraron a Guerrero en su juventud la deliciosa música con que se cantan los anteriores versos de Lope, son estos otros:

*Tu dorado cabello, zagala mía,
me tiene fuerte atado.
Suéltame, pues el alma ya te he dado;
y si esto no hicieres,
amor, me quejaré quan cruel eres.*

Francisco Guerrero es, en toda la historia de la música española, el compositor que con mayor perfección ha sabido hermanar el espíritu y la dicción del texto con la música. En este sentido nunca ha sido superado. Algunas de sus canciones a 5 voces son en realidad los mejores madrigales musicales que se escribieron en la España del siglo xvi. Este hecho era ya reconocido en vida del mismo Guerrero, y en este sentido es alabado por músicos de la categoría de Juan Vázquez, el cual, en el Prólogo de su mencionada *Recopilación de Sonetos y Villancicos*, escribe: "Los músicos de nuestro tiempo ponen en los templos... la música grave y triste... dejando para las canciones alegres la más alegre y ligera compostura, vistiendo el espíritu de la letra del cuerpo y música que más le conviene. En lo cual nuestra España tanto se ha de pocos años acá ilustrado, criando, poco tiempo ha, un Cristóbal de Morales, luz de la música; y agora en el nuestro, algunos excelentes hombres, uno de los cuales nuestra Sevilla tiene y goza, que es Francisco Guerrero, que tanto lo secreto de la música ha penetrado y los efectos de la letra tan al vivo mostrado".

Si comparamos la polifonía profana española del xvi con la europea de la misma época, en primer lugar veremos que la música española profana del xvi que se ha conservado, no sufre, en cuanto a cantidad, la más remota comparación con los innumerables monumentos de la música italiana. La explicación de esta realidad hay que buscarla en el hecho de que los máximos y la mayor parte de los compositores españoles fueron sacerdotes que no cultivaron en absoluto, o muy poco, la música profana. Así, por ejemplo, de Victoria no se conoce ni una sola pieza de música profana. De Morales sólo se conocen dos o tres; Guerrero, como hemos visto, solamente escribió música profana en su primera juventud. Otros compositores de primera fila como Juan Navarro, los dos Ceballos, Bernal González, etc. por cada pieza profana suya, encontramos diez o más religiosas; mientras que muchos de los italianos producían casi por igual en ambas esferas. El mismo Palestrina, el príncipe de la música católica, escribió varios libros de madrigales, 200 madrigales en total. Un caso semejante no lo tenemos en España durante todo el siglo xvi.

Otra razón no menos importante fue la falta de protección que tuvieron los músicos españoles comparada con la que tuvieron tantísimos compositores italianos. La escasez de imprentas musicales en España es también una

circunstancia que ha contribuido, como ninguna otra, a esta penuria de impresos musicales españoles y de repertorio conservado.

En cuanto a la calidad, son muchas las obras españolas del siglo xvi que podrían sostener la comparación con las mejores italianas. Pero hay un aspecto —y soy consciente de que la afirmación que voy a hacer es gravísima— en que los españoles aventajan a los italianos (y por consiguiente a todos los europeos de la época), y es en la primacía de la expresión musical. El madrigal español de mediados del siglo xvi, o sea, el repertorio profano del *Cancionero Musical de la Casa de Medinaceli* se adelanta en algunas décadas al ideal declamativo de la Camerata Fiorentina y del mismo Monteverdi. Los ejemplos musicales de frases declamatorias de los mismos madrigales de Vincenzo Galilei, el corifeo y apóstol de la Camerata, y otros ejemplos que traen diversos historiadores de la música para ilustrar los primeros pasos del expresionismo musical, son inferiores en este aspecto a varios ejemplos del Cancionero de Medinaceli, tal es el madrigal entero “Claros y frescos ríos”, o la frase, “más helada que la nieve, Galatea, estoy muriendo” de la Egloga de Garcilaso, “o más dura que el mármol a mis quejas”, puesta en música por Pedro Guerrero¹⁴. En cambio, en el aspecto técnico, salvo los de Francisco Guerrero, y unos pocos del mencionado Cancionero de Medinaceli son en general, inferiores a los italianos. Además en toda la producción profana español no se halla traza alguna del madrigal cromático propiamente dicho.

En conjunto, la polifonía profana española del siglo xvi continúa con la misma característica estética que dominaba ya a fines del siglo xv; mayor simplicidad técnica, pero mayor expresión que el repertorio de las demás naciones. Esta simplicidad era practicada y querida conscientemente. A los que quisieren interpretar esta simplicidad como un defecto de formación técnica por parte de los músicos españoles, se les pueden presentar obras como las de Guerrero, Ginés de Morata y Juan Navarro que nada tienen que envidiar a los mejores madrigalistas italianos.

¹⁴ Números 5 y 46 de dicho Cancionero.