

# EL GRAN SIGLO DE LA MÚSICA ESPAÑOLA

EN EL CUARTO CENTENARIO DE LA MUERTE DE CRISTÓBAL DE MORALES

P O R

Adolfo Salazar

II

## FRANCISCO GUERRERO Y EL "COPYRIGHT"

EL AUGE DEL ESTILO POLIFÓNICO

**F**RANCISCO Guerrero es el segundo en la trinidad de los grandes polifonistas españoles del siglo XVI —que eran legión y se prodigaban por todas partes de las regiones de España, derramando su inspiración y su ciencia más allá del Atlántico—. La actividad de Guerrero se sitúa en el centro del siglo. La teoría de Pedrell, que ahora parece a los musicólogos una teoría basada en un nacionalismo románticista, es que Cristóbal de Morales fué el primero de los grandes músicos españoles en cuyo arte se expresa, por decirlo así, el genio de la sangre. Es decir, rasgos y acentos que pueden considerarse como españoles frente a los que caracterizaban (pero no exclusivamente) las artes respectivas de la polifonía flamenca e italiana: prolija en su riqueza ornamental la textura polifónica de los Países Bajos, directa emanación del estilo gótico en su arquitectura, mientras que el arte polifónico de un Palestrina, representante ejemplar del genio italiano, se caracteriza por su construcción magnífica, llena de amplitud y de luminosidad, como, en efecto, los grandes templos de aquel país. El arte polifónico de Morales y de Guerrero, su discípulo, recoge, puede decirse, las características esenciales del flamenco y del italiano, pero dentro de términos que han podido entenderse, por sus comentaristas, como ejemplarmente españoles, en correspondencia con las catedrales

---

de Toledo y Sevilla, puestas en parangón con las de Gante y Amberes, las de Bolonia y Roma. Las deducciones de nuestros maestros de Musicología eran difíciles y un tanto arriesgadas, basadas más en la lectura de las obras que en su audición; pero hoy, cuando hay versiones gramofónicas de la mayor parte de la gran polifonía franco-flamenca e italiana (y en menor proporción de la española), es fácil hacerse una idea más justa del arte del Renacimiento español frente al de sus coetáneos.

Se estima que Francisco Guerrero debió ser discípulo de Morales en sus años de estancia en Andalucía. Guerrero andaba entonces por sus veinte años y solamente se reconoce discípulo de Fernández de Castilleja, el músico a quien llama "maestro de maestros". En el año 1551, Castilleja, que era maestro de capilla en la catedral hispalense, es jubilado por razón de su mucha edad y, aunque Guerrero no contaba a la sazón más que veintitrés años, es el designado para sustituirle. Muerto Morales, el cabildo malagueño elige a Guerrero para llenar las funciones que aquél había dejado vacantes, pero Guerrero no aceptó nunca ese cargo, que Morales llevaba desempeñando solamente dos años cuando murió, exactamente los mismos que llevaba Guerrero en la catedral de Sevilla; ambos nombrados para sus maestrías en 1551, como se dice. Guerrero aceptó concurrir con cinco músicos más y fué a Málaga para realizar sus ejercicios de oposición, junto a otros cantores de Sevilla, Granada y Jaén, e incluso con un llamado Juan Navarro, que no sabemos si sería el famoso compositor de madrigales (y mucha música religiosa), porque este Navarro era también discípulo de Fernández de Castilleja y aquel otro no recibió ni un simple voto a su favor por parte de sus jueces, lo cual parece raro. El nombre de Juan Navarro era común en Andalucía y en México, donde hubo un fraile así llamado, natural de Cádiz, que se ha confundido con el sevillano; tal vez se trata de homónimos.

Guerrero, en cambio, recibió dieciocho votos y fué nombrado por el cabildo. El joven maestro no llegó a tomar posesión del cargo. ¿Por qué? No se sabe. Parece ser que los sevillanos, en vista de que se les iba su paisano, decidieron mejorar sus condiciones pecuniarias; tal vez es posible que, una vez en Málaga, se enterase de la indisciplina de los cantores, que había causado tantos sinsabores a Morales, y que quizá también fué la causa de que Morales pensara ausentarse de la capital malacitana. Se ve, pues, que Guerrero, que en aquella época estaba en la flor de su edad —treinta y seis años, poco más o menos, pues se dice nacido en Sevilla en 1527 ó 1528—, iba siguiendo de cerca los pasos

---

de los más grandes maestros de su tiempo y de su tierra. Sin perjuicio de estudiar las obras de sus inmediatos predecesores, Guerrero analiza acuciosamente las de los grandes compositores franco-flamencos, lo cual, aunque le diese en buena parte su incomparable maestría, no le fué muy agradecido por sus contemporáneos. Obra de su juventud son sus "Sacrae cantiones" que presentó al emperador, ya retirado en Yuste, para obtener de él, a lo que dice algún cronista, el comentario despectivo de plagiarlo, acompañados de las interjecciones habituales en la época y que vemos (escritas) tanto en la boca de Sancho Panza como en la de Carlos V: ni una ni otra tenían mejor tufo.

Pero en el siglo XVI ni incluso en el siguiente, y aún avanzado el XVIII (como lo vemos en Bach y Händel), no se tenía una idea de la propiedad intelectual tan estricta como en nuestros tiempos y difícilmente pudiera, entonces, decirse que tal pasaje pertenecía a cual músico a quien hubiera podido hurtarla Guerrero. La personalidad musical en el Renacimiento, y especialmente en la música religiosa, era una cualidad que se mostraba no en el detalle, sino "in toto", en la obra entera de un compositor y no solamente en una de ellas, aunque pueda reconocerse en cada obra aislada el estilo peculiar, el aire de su inspiración, que diferencia, tanto como las razones técnicas, a un Palestrina de un Victoria, a un Guerrero de un Josquin Després. Guerrero, por otra parte, era un músico cuyo arte se hacía asequible al pueblo, no un artista de Papas, exclusivamente, sino para el amante de la música que va a escuchar la de los coros de la iglesia, porque en ello recibe su deleite: ejemplo, Lope de Vega, que habla de Guerrero a Vicente Espinel en la dedicatoria de una de sus comedias, donde lo une a sus músicos favoritos en el arte profano; y el propio Espinel, que sabía lo que decía cuando hablaba de música, ensalza a Guerrero en los términos conocidos:

*que si en la ciencia es más que todos diestro  
es tan grande cantor como maestro.*

No está de más decir, en este momento, que era en el templo donde podía escucharse, en esa época, la música de más altos vuelos. Frente a ella, los tímidos ensayos que la música concertada hacía en los salones de los príncipes, no tenía ni remotamente su altura, su majestad, su riqueza técnica, todo ello expresado por las simples voces del coro, en una etapa de la música en la cual no había nacido todavía la orquesta propia para la sinfonía y los "concerti"; arte, éste, que se estaba

---

preparando en un amanecer, en verdad, magnífico. Pero el motete y la misa polifónicos hacían las veces de las formas prestigiosas acabadas de mencionar y que fueron la gloria de las postrimerías del Renacimiento y del Barroco, cuando tomaron su mayor expansión. El motete polifónico de los tiempos góticos y su primer Renacimiento jugaba entonces el papel que desempeñó más tarde la Sonata "da camera" o "da chiesa", y la gran Misa polifónica era el equivalente de la Sinfonía. Cuando las formas instrumentales que arrollan la Europa del estilo barroco llegan a su apogeo, entrarán dentro del templo, cuyas puertas encajadas en los goznes de la tradición no fueron lo suficientemente fuertes para resistir la intrusión. Vendrán las misas concertadas, los conciertos eclesiásticos, las cantatas para coros, órgano y orquesta. Pero el gran arte polifónico habrá muerto, de allí a poco.

#### LOS VIAJES A LA TIERRA SANTA DURANTE EL RENACIMIENTO

La actividad de Francisco Guerrero recayó, casi toda ella, en su tierra andaluza, pero no dejó de visitar Italia. Las gentes del Renacimiento comenzaban a trasplantarse y a cambiar de residencia, en plazos temporales más o menos largos, por razones diferentes de los viajes comerciales y políticos que habían sido la causa principal de ellos durante la Edad Media. Durante esos siglos apenas viajaban más que los comerciantes, grandes y pequeños, los políticos, casi siempre grandes, y los frailes. Todos ellos intervinieron eficazmente en el intercambio que terminó por formar la cultura europea. En las edades más antiguas el comercio había sido la causa dominante en el movimiento de ósmosis y endosmosis de las culturas locales, que de ese modo pasaban de un sitio a otro. La historia antigua, sobre todo en el próximo Oriente, consiste, en esencia, en esos contactos entre las diversas culturas, que acarreaban el conocimiento de las lenguas, por lo pronto; de la moneda y de la escritura. A los mercaderes fenicios, a los egipcios y babilónicos, después a los árabes, con sus burritos y sus camellos, se debió desde hace cientos de siglos la difusión cultural, que era pacífica, ya que su imposición era la obra de los capitanes, que destruían unos tipos de cultura que implantaban otros.

Aquel intercambio de técnicas y conocimientos por la vía pacífica imponía y destruía también, pero por los caminos que podrían llamarse biológicos. En la vida de la cultura se da el principio de la supervivencia de los más aptos, al cual sigue el principio económico de la oferta y la demanda. La superposición de la edad del hierro por en-

---

cima de la edad del bronce (que no desapareció por eso, como no desaparecen enteramente las culturas más viejas), supone una renovación en las técnicas y su éxito "comercial". No se estudian suficientemente en las historias del arte las causas, es decir, los "por qué", en la transformación de los estilos, que suele depender de la aceptación de nuevos objetos y nuevas técnicas, arrumbando a las que acababan de hacerse viejas o, simplemente, de pasar de moda. La historia de la cerámica griega con el cambio de fondos blancos, fondos rojos o fondos negros puede servir de ejercicio, porque se conocen bastante bien las causas históricas (más que razones).

El buhonero medieval, con su saco, su "musette" al hombro, fué el "primer motor" de las plazas y los mercados en las villas (todavía se sigue entendiendo hoy que la "plaza" es el "mercado" público donde se ofrece y se pide). Los clérigos vagantes fueron agentes poderosos para la difusión de la poesía en latín vulgar y la de unos conocimientos entre literarios, teológicos e históricos que pronto necesitaron centrarse en instituciones recatadas y pacíficas donde se unificara la variedad desparramada, en seminarios y universidades. El choque entre culturas de muy diferente arraigo, incalculable en sus resultados, provino de las excursiones guerreras de los Cruzados, cuya tesis piadosa y literaria, fué el rescate del sepulcro de Cristo de las manos infieles que lo custodiaban (y siguen custodiando). Si no llegaron a cumplir con su fin, las Cruzadas derivaron políticamente a conquistas menos difíciles, menos lejanas y más provechosas cultural y comercialmente.

En las Cruzadas se deslizó algo de un romanticismo antes de tiempo, que transfunde con un perfume especial, delicado y penetrante, parte de la poesía latina de los clérigos medievales y llega hasta lo que denominan como un "pre-Renacimiento" los profesores de Literatura. Meter los sentimientos poéticos, llamados románticos, solamente en la época del siglo pasado que se conoce con este nombre, es ridículo. En Lucrecio, en Lucano, en Virgilio y en Horacio hay páginas del romanticismo más acendrado y más intenso. Un pre-romanticismo de tipo especial, porque es una premonición del turismo, fueron los viajes a la Tierra Santa por las décadas del Renacimiento. Especie de reliquia y pozo sentimental de las Cruzadas, a varios siglos de distancia, que la época romántica, ya calificada, volvió a revivir, cada vez con motivos menos hondos, más pintorescos, menos patéticos, más fútiles: siempre fecundos para las ósmosis culturales.

Los artistas, pintores y músicos, iban a tierras de Italia preferentemente durante la etapa renacentista, porque era la manera directa

---

de renovar los gustos, los estilos y las técnicas. Los efluvios orientales que llegaban a Italia por Venecia, y a España por Andalucía, fueron focos de transformaciones estilísticas, pero se ciñeron preferentemente a las artes industriales, desde los marfiles labrados a la arquitectura. La gran renovación en la escultura vino del Norte, con el arte gótico. El enorme apogeo del arte de la pintura se dió, sobre todo, en la Italia renacentista, y en aquel crisol se fundieron las grandes artes musicales del tiempo, que consistían en la polifonía vocal franco-flamenca y en la italiana. El Imperio fué, para los españoles, un momento de grandes incitaciones espirituales. Poesía, pintura, música se renuevan al contacto con las artes renacentistas de toda Europa, unas de "tempo" vivo; otras, más pausadas.

Desde Juan de la Encina, con más significado, los viajes a Jerusalén se hacen indispensables para los artistas españoles. Digamos que todos en general hubieran querido realizarlos, pero no resultaba fácil. Para los hombres de piedad, ir a visitar el Santo Sepulcro era un mérito (y en realidad, un sacrificio), tanto como para el musulmán contemplar la piedra negra afuera de la Kaaba. Esos viajes, tan ansiados por todos los músicos e indispensable a todos ellos, no pudieron realizarse para Francisco Guerrero hasta después de cumplidos sus cincuenta años. No había tenido suerte ni en la vida ni en su carrera. Cuando intenta acercarse a Yuste es con el resultado que se dijo antes. Las querellas con sus superiores eclesiásticos abundaron, porque se reconocía en él un ánimo tranquilo y una gran santidad, pero dejaba que sus muchachos de coro —y el mal era endémico— hiciesen lo que les daba la gana y, como Guerrero era mal administrador, los muchachos, tras esas libertades, se quejaban de andar hambrientos, descalzos y vestidos de harapos.

Por fin, en 1581, Guerrero comienza sus viajes: Roma y Jerusalén. En este capítulo es donde mejor puede verse la mala suerte de Guerrero. Se embarca para Italia y tarda seis meses en cruzar el Mediterráneo. Cuando, años después, cerca de los sesenta, quiere ir a Venecia a fin de embarcarse para la Tierra Santa, le asaltan en el norte de Italia variadas peripecias. Por fin, la embarcación veneciana llega a tierras de Oriente y al desembarcar, un turco le pega un palo en la cabeza que lo deja trastornado. Está poco tiempo en Jerusalén (como Juan de la Encina, que apenas tuvo tiempo allí para decir su primera misa) y regresa a Italia, recorriendo el centro de la Península para embarcarse en Liorna, rumbo a Barcelona. Una tempestad desvía la nave hacia Marsella y aquí los franceses lo tratan tan mal que el pobre Gue-

---

rrero escribe en su cuadernillo de memorias: "Con haber andado entre turcos y árabes no tuvimos pesadumbre ni peligro como en Francia". Regresa, por fin, a la patria y lo meten en la cárcel, porque había dejado deudas con la impresión de su "Liber Vesperarum", que hizo durante su estancia en Roma...

#### EL PUESTO DE FRANCISCO GUERRERO EN LA POLIFONÍA ESPAÑOLA DEL SIGLO XVI

El buen ánimo de Guerrero, su resignación y su arte le sirvieron de lenitivo. Sabemos sus cuitas porque él mismo nos las cuenta en un cuadernito: es posible que no fueran muy distintas de todas las demás que aquejaban a sus compañeros por sus mismos años, y ya hemos visto que, en cuanto a los regímenes interiores de las capillas, ni en las de Toledo y Málaga eran mejores ni peores que el que reinaba en la pontifical capilla. El gran músico y buen hombre redactó un librito que está pidiendo la reedición para los amantes de Libros Raros y Curiosos, como se denominaba cierta edición madrileña, todos cuyos volúmenes son hoy más raros todavía. No se conoce exactamente la primera edición del "Viaje de Hierusalem", como se titula el escrito de Guerrero, pero hay un Juan Navarro, impresor en Valencia, que ya publicó una (de no haber sido esa la "princeps") en 1590. La que Mitjana sigue al pormenor es de trece años más tarde, lo cual parece indicar que el librito tuvo bastantes lectores. (4)

De otras fuentes se sirve el gran musicólogo malagueño para trazar la biografía de Francisco Guerrero, y no son menos interesantes los informes que sobre él y sus coetáneos ofrece el pintor, paisano suyo, Francisco Pacheco, también metido a escritor y bibliógrafo, en su "Libro de Descripción de Verdaderos Retratos de Ilustres y Memorables Varones". Pacheco, que fué el suegro de Velásquez, hace aquí el papel de un Vasari, sin que pueda decirse que todos los biografiados por el insigne italiano fuesen de mayor prosapia que los trazados por el sevillano, e incluso éste lo hizo a pluma y a pelo, con lo que se conserva la efigie (ya dice él: "verdaderos retratos") del gran polifonista.

Hijo de pintor, y educado entre músicos y pintores, Guerrero fué más tarde motivo de los altos conceptos que le dirige Lope de Vega, así como los ya citados de Espinel, por los cuales se ve que pese a la

---

(4) Rafael Mitjana: Francisco Guerrero (1528-1599), Estudio crítico-biográfico, Madrid, 1922.

indiscreta opinión del Emperador (que en este punto y en el de su falta de aprecio por Morales no estuvo a la altura de las circunstancias, en lo que pudo corregirle su hijo, el segundo Felipe), los grandes de su época, grandes quiero decir por su talento, lo pusieron en el rango de un Orlando di Lasso, un Marenzio, un Horacio Vecchi (y era mucho decir entonces) y, sin duda, de par con Tomás de Victoria, su sucesor inmediato.

Pacheco escribió su libro en Sevilla, durante el año 1599, el mismo en que murió Guerrero, y por la suerte de las cosas no fué impreso hasta cerca de trescientos años después por uno de esos raros y curiosos bibliófilos andaluces que han dejado constancia de su saber, agudo y sonriente, en una porción de menudas publicaciones. Pacheco y Guerrero tal vez sintieron entonces calentarse sus huesos con cierta satisfacción; pero en medio de los sinsabores de su vida, el músico tuvo a lo menos la indemnización que, entonces como ahora, supone ver sus obras impresas. Las de Guerrero salieron de las prensas italianas, francesas, de las de los Países Bajos, y, por supuesto, de las españolas, el caso más raro de todos, porque en España se imprimía entonces muy poco: no tanto por culpa de los impresores, sino porque los músicos, incluso los grandes, no querían imprimir sus obras por temor a que se las copiasen o robaran, en lo cual pudieron tener razón, pero con gravísimas consecuencias, porque mientras que los historiadores, tiempo adelante, pudieron encontrar multitud de textos en otros países, solamente hallaron muy pocos en España, lo cual fué una de las causas de que la historia de la música española haya estado tan mal conocida hasta hace poco, cuando se han podido rebuscar por los archivos de los conventos y de las catedrales infolios y manuscritos. Paulatinamente se van imprimiendo, y, así, el mundo musical va enterándose con asombro de que en tiempos de Cervantes, Lope de Vega y Calderón, y antes y después, había en España una música que rayaba a la misma altura que su novela y su teatro. No solamente música sagrada, porque recordaré que el siglo XVI fué el de los vihuelistas, ese arte de tan corta duración (en sus testimonios exteriores) como refinamiento, y es, además, en la música instrumental, el siglo de Antonio de Cabezón, de quien descende el arte de variar los temas que se extendió por Inglaterra, donde Cabezón estuvo acompañando a Felipe II, y por Nápoles, donde el maestro burgalés dejó escuela, que más tarde se extendería a la gran música romana de órgano, comenzando por Frescobaldi, y en Roma, donde se imprimió el tratado, valiosísimo, de Diego Ortiz, el toledano, sobre la música de violas. Y fué también el siglo



XVI el siglo de Francisco Salinas, el de la música extremada, cantado por fray Luis de León. Ciegos los dos músicos —y la ceguera es de tradición en ese arte—, Cabezón tuvo la suerte de que su hijo transcribiera sobre el papel sus inspiraciones, y por ello puede ejecutarse hoy toda su obra, habida cuenta del crédito, no reconocido nunca, que la labor del hijo pudo tener, aparte de su fidelidad. Salinas no tuvo esa suerte. Sólo se sabe de su arte lo que dice Luis de León y completa Vicente Espinel con referencia a sus especulaciones en varios sectores. De su altura podemos tener idea, felizmente, porque se han conservado sus siete libros sobre música, que Salinas escribió en latín, y que, aún hoy, son de un interés extremado.

El primer viaje de Guerrero a Roma, en 1581, lo dedica a conocer a los grandes colegas italianos como Palestrina, y españoles como Victoria, que era un joven compositor, a la sazón, ya distinguido. La publicación de su segundo Libro de Misas es de ese tiempo. Mitjana piensa que Guerrero colaboró en la preparación del segundo libro de "Laudi Spirituali" de Francisco Soto de Langa, que apareció en 1583, al año siguiente del Libro de Misas de Guerrero, y una prueba de esta colaboración para el musicólogo malagueño sería una de las piezas antedichas, que están basadas en los "Soliloquios Amorosos de un Alma de Dios", de Lope de Vega, escritos en uno de sus momentos de gran fervor religioso que le llevaron a su ordenación como sacerdote. Unos Motetes de Guerrero, compuestos entre cuatro y ocho voces, están dedicados al Papa Pío V. En el año indicado regresa a Sevilla, despidiéndose de Gregorio XIII, a quien tal vez conoció cuando solamente se llamaba Hugo Buoncompagni, y que estuvo en España como legado pontificio de Pío IV.

El viaje "de" Jerusalén, como entonces se decía, ocurre en el año 1588. Tras de todas sus aventuras, Guerrero, ya al borde de la vejez, sigue trabajando en su puesto sevillano y aún se dispone, con buen ánimo, a emprender nuevos viajes a Roma y a la Tierra Santa. Pero el 8 de noviembre de 1599, terminando el siglo, le sorprende la muerte. Tenía, entonces, setenta y dos años.

#### VICTORIA O EL FIN DE UNA ÉPOCA

Durante su permanencia en Roma, Francisco Guerrero conoció a un músico joven, nacido en tierras de Avila hacia 1545, según se estima, y que entonces debía tener, si la fecha es cierta, alrededor de sus treinta y siete años. Eruditos recientes dan la fecha de 1548 para el

nacimiento de Tomás Luis de Victoria, pero no sabemos todavía con qué grado de certidumbre, que, en todo caso, no altera las circunstancias relativas al gran músico, el tercero y el último de la trinidad de polifonistas máximos de España. Por la suerte común a casi todas las "victorias" en los terrenos en que suelen producirse, en la guerra, en la política o en el arte, parece que ese suceso triunfal señale el fin de una época y el comienzo de la nueva que va a seguirla. La victoria final del arte en la polifonía española en el siglo XVI es, al mismo tiempo, la señal de su decadencia, vencido ese arte soberbio por el enemigo pequeño del que nadie podía suponer en su época que hubiese de ser el David, imberbe y pujante, que diese en tierra con el gigante ya cercano a la menopausia.

Extremando la manera de decir las cosas, aunque su sentido sea enteramente cierto, puede decirse que el arte secular de la música para voces solas murió, o quedó paulatinamente derrumbado al llegar el siglo XVII, a manos de la guitarra. La música monódica, en el laúd, la vihuela o la guitarra va a suceder, por su economía de medios de ejecución y por su capacidad para intensificar los "efectos de la palabra", a la gran música coral, intrincada, grandiosa, difusa y difícil. Arte "arquitectónico" el de la gran polifonía, mientras que la nueva melodía acompañada resultaba ser un arte humilde, fácil, expresivo y poético, no susceptible de vastas construcciones sonoras, pero apropiada para el drama, al que los tiempos del estilo barroco tendían. La gran polifonía franco-flamenca decae tras Orlando di Lasso. La italiana, con Palestrina. La gran figura de Monteverdi se yergue entonces en toda la potencia de su invención y de su capacidad expresiva. A Monteverdi sigue un huracán de hombres geniales que afirman en Italia el arte nuevo de la "opera in musica", cuya semilla germinal está en la canción ejecutada por una voz sola con el modesto acompañamiento de unas cuerdas tañidas. Con cierta elegancia que recuerda los tiempos ya periclitados en el laúd, o con una simplicidad, a veces ramplona, pero llena de savia popular, en el rasgueado guitarresco.

Uno de los más insignes estudiosos de nuestra música renacentista dice que cuando se conozcan las obras de Guerrero podrá verse que no van en zaga de las del propio Victoria, pero en éste se resume todo aquel período de esplendor de la polifonía española. Contemporáneo de Palestrina, que le llevaba alrededor de veinte años (tampoco se sabe con exactitud el año de su nacimiento, en el suburbio romano de Praenestres), tal vez recibió Victoria alguna lección del admirable italiano, lo cual habría sido dárseles en reciprocidad de las que Palestrina

pudo recibir de Morales: en todo caso, la lección de sus ejemplos, en sus obras, sin que suponga ésto una relación directa y aplicada de discípulo a maestro.

Nuestros tres máximos polifonistas se habían destacado ya desde muy jóvenes en sus maestrizgos de capilla, en la tierra natal. La reputación del abulense (al que Pedrell hace discípulo de Escobedo, en Segovia) llega a los oídos de Felipe II, y el rey lo pensiona para que marche a Italia. Allí está Victoria durante trece años. Su obra se desarrolla en esa época central de su vida por los años en que desempeñaba el puesto de maestro de Capilla de San Apolinar, en un tipo de arte cercano al del modelo palestriano, que hizo decir a sus coetáneos que Victoria estaba "chiamato la scimia del Palestrina", es decir, el mono de imitación del gran maestro. La comparación parece un tanto indecorosa, según nuestra manera de entender las cosas; pero no lo era en su época. Ernest Robert Curtius viene a tranquilizarnos en su párrafo sobre "The Ape as Metaphor", en la reciente traducción al inglés de su libro sobre literatura europea en la Edad Media y su sucesión hasta los tiempos barrocos (5). Un empleo metafórico ya con cierto retraso, porque se le ve aparecer abundantemente en los siglos XII y XIII. Más tarde, los italianos llamaron a Giotto, Ghiberti y sus discípulos, y aún al arte mismo "lo scimia della natura", que nosotros hubiéramos encontrado más elegante decir "el espejo". Pero incluso Jean de Meung, uno de los autores del "Roman de la Rose", se da a sí mismo este título muy contento. Shakespeare se lo da a Julio Romano y Boileau se consideraba como el "singe de Bourdaloue".

La idea de nuestros maestros musicólogos de que un arte típicamente español como técnica y sentimiento aparecía ya claramente con Morales, el primero; continuaba con Guerrero y llegaba a su ápice con Victoria (el Ribera, el Zurbarán, el Greco de la familia musical, si es que puede decirse), tal vez sea cierta en líneas generales, pero solamente en esos grandes rasgos. De Morales se ha visto que sus contemporáneos lo encontraban poco menos que un compositor extranjero; de Guerrero, que era un imitador en exceso de los flamencos; de Victoria que seguía los pasos de Palestrina. En este afán de nacionalismo estrechamente patriótico (el lado grande habría consistido en demostrar su universalidad), entran algunos errores graves. Pedrell hizo la base de sus teorías al famoso motete "O vos omnes", que atribuido a Morales, le parecía ya de un acento español indudable. Pero Pedrell,

(5) Ernest Robert Curtius: *European Literature and the Latin Middle Ages*, Londres, 1953.

en su edición de las obras de Victoria (1894), se limitó a reproducir literalmente las transcripciones hechas por don Hilarión Eslava sobre copias manuscritas que existen en el Monasterio del Escorial. En uno de los volúmenes, el motete "O vos omnes" está atribuido a Morales en el índice de las obras contenidas; pero al llegar la pieza se ve atribuida a Victoria. Puesto a elegir, Eslava optó por Morales, y Pedrell siguió su criterio. Ninguno de ellos había examinado la edición "princeps" de las obras de Victoria publicada por Antonio Gardano en 1572, donde se encuentra el motete en cuestión. Es el "scholar" americano Robert Stevenson quien, al haber examinado esa vieja edición de las obras de Victoria, resuelve decisivamente el litigio, a menos que no se demuestre que Victoria "parodiaba" el estilo de Morales conforme lo hacía con alguna de sus misas. Pero este término de la "Misa paródica" significa otra cosa y es, en rigor, un concepto antaño reverente, hoy peyorizado, cuyo cambio de sentido también conviene tener en cuenta.

Entre tanto, la emperatriz viuda, doña María, hermana del rey Felipe, decide regresar a Madrid en 1578 e ingresar con su hija en el monasterio de las Descalzas Reales, recientemente fundado. Victoria, que se hallaba cansado de su oficio de compositor (y así se lo dice al rey en la dedicatoria de uno de sus libros de misas polifónicas), renuncia a sus cargos romanos y decide unirse al séquito de la emperatriz. No se sabe con certeza en qué año llegó Victoria a Madrid, pero como hay ediciones de sus obras en Roma en 1581, 83 y 85, es probable que siguiese en la ciudad pontificia para vigilar su impresión. La reina María no entra en el convento hasta 1584, y dos años después está Victoria como maestro de capilla en el regio monasterio madrileño.

A la muerte de la emperatriz, diecisiete años después, en 1603, hereda una de las prebendas por ella testadas y Victoria pasa al cargo de organista, modesto, pero tranquilo, casi olvidado de sus coterráneos. Ese año señala la última edición de sus misas. Ocho años más desempeña su cargo de organista y en agosto de 1611 muere. ¿En qué día? Tanto Mitjana como Pedrell citan "documentalmente" la fecha, pero lo hacen con veinte días de diferencia. Apenas importa. Victoria fué enterrado en el propio convento; sin embargo, no se ha podido encontrar rastro de su sepultura. Allí se enterró también la gran época de la música española, que desde entonces va a orientarse por otros rumbos que la llevarán preferentemente a la escena. Es otro mundo, otra época, otra sensibilidad, otros gustos. Suele decirse que está llegando una época de transición que renovará las artes españolas, tras de Felipe III,

---

a quien Victoria alcanza todavía para dedicarle la edición de sus obras de 1600. Y viene en 1605 el admirable "Oficio de Difuntos", inspirado por la muerte de la emperatriz, que Victoria hizo imprimir en Madrid. Recordando el grave ambiente de la capilla de las Descalzas Reales, su aspecto rico y solemne, pero sombrío, se comprende que fuera el marco adecuado para esas inspiraciones postreras del último de los grandes músicos españoles.

#### LA IRRADIACIÓN DE LA POLIFONÍA EN AMÉRICA

Muchas gentes europeas, que por lo regular no tienen ni noción de los asuntos de América, se extrañan cuando se les dice que no existe todavía una carretera que llegue desde "el helado al ardiente polo", o sea, desde Alaska hasta la Patagonia: la carrera transcontinental, en la que México trabaja adelantando los tramos. La falta, o atraso, de una vía de comunicación tan importante al través de las Américas, es simbólica. ¿Existe una historia de la cultura interamericana en todos sus aspectos? Cada país de la América española, que es donde hay una mayor diversidad, se ha preocupado por hacer la historia de sí propio, de su literatura; de sus artes, más moderadamente.

Pero, aunque el idioma sea el mismo, las fronteras políticas son como murallas de la China. A pesar de las diferencias locales, la música indígena o precolonial, es también un vasto idioma en el cual convendría que se nos explicase en qué consiste la unidad y en dónde están las diferencias. Se habla del "español de América". ¿No es una y la misma música la que llegó juntamente con el idioma? Sobre todo con la lengua latina que era la de la Iglesia, primer motor de la cultura espiritual del continente. La unidad de esa aportación, en sus primeros tiempos, supone la misma unidad en las bases de la cultura musical hispanoamericana (Brasil, inclusive); pero hay variedades, según que fuese el clero regular el que aportase su música, en su mayor parte polifónica, o si fueron los franciscanos, quienes no practicaban este arte, o los jesuitas, que tenían una modalidad especial en sus enseñanzas. Ninguna historia de la música existe en América de una manera general y comprensiva. Sólo ensayos parciales, en un tono cuyo horizonte estrecha el concepto nacionalista.

Las monografías históricas desdeñan (o ignoran) los comienzos de la música en cada país americano y salen del paso aludiendo a tal cual fraile predicador o tal cual otro que enseñaba el canto gregoriano a los indígenas o les mostraba instrumentos que ellos reproducían rápidamente,

---

dándose por suficiente el decir que el comienzo de la transculturación musical desde Europa consistió, primero, en la música de iglesia, después en la música popular, de salón y de escena. De ahí se pasa, como si todos estuviéramos en el secreto de la clase de música que se practicaba en el siglo XVI y aún en el siguiente, a describir sus orígenes, reales o supuestos, si no se da también por entendido que había una música aborígen que fué destruída por los predicadores y que se sustituyó o se prostituyó con las aportaciones hispánicas.

Todo eso supone falta de seriedad en el concepto que el historiógrafo tiene de la materia que debe explicar. Más cierto es, todavía, que ignora casi totalmente dichos comienzos, no por su culpa, sino por falta de datos. La historia de la música aborígen, de la que sólo existen monografías más o menos detalladas, frecuentemente más literarias que científicas, se escribe sin certeza suficiente en los datos, ni método científico propiamente dicho. En descargo de los historiadores, muchos de ellos muy dignos de aprecio, hay que decir que la labor de investigación y de recopilación de materiales está aún en mantillas. Por razones políticas o impolíticas, se hace casi quimérico pensar en un trabajo coherente que no esté limitado por las fronteras artificiales que actualmente existen. Un equipo internacional de investigadores debería operar sin dificultad desde la zona sudeste de los Estados Unidos a México, Guatemala, llegando hasta Perú y Bolivia. ¿Es ese el caso? Otro equipo podría trabajar desde Perú y la altiplanicie boliviana hasta el sur del Continente. Faltan investigadores preparados que conozcan los procedimientos más modernos y mejor metodizados en la recopilación de materiales, luego en su clasificación.

La segunda parte, es decir, la historia de la música colonial, está encerrada, como la de España hasta hace pocos años, en los archivos de las catedrales y otros templos. Mientras no se sepa qué es lo que existe en sus bibliotecas, cuáles son sus folios y libros de coro, mientras no se proceda sistemáticamente a levantar un catálogo de riquezas, avaramente atesoradas o inconscientemente desperdigadas (si no perdidas), no se podrá hablar más que de vaguedades. Tanto es así que, comprendiéndolo los musicólogos europeos que se interesan por los comienzos de la música colonial en América, han intentado formar una entidad dependiente de la Biblioteca Nacional de París, titulada "Repertoire International des Sources Musicales", a fin de ver si sus "equipos" de investigadores logran entrar en los archivos civiles y eclesiásticos y catalogar lo que tienen.

Para empezar por México, que es el país que tiene más avanzada

la construcción de su carretera interamericana en el sentido material y en el cultural, comienza a poderse ver alguna luz. Creo que gran parte del archivo de la catedral de Puebla está fotografiado; pero no sé si en el de Guadalajara, alguna otra población del norte y el de la catedral de la Ciudad de México, D. F., se dan facilidades a los investigadores que quieren saber dónde se hallan documentos que se conocen desde antaño, aunque solamente por referencias.

La importancia fundamental en esta labor de acopio es que del conocimiento de sus manuscritos, verdaderos tesoros en algunos casos, sale toda la historia de la música en el período colonial, desde la irradiación ("le rayonnement", dirían los franceses) de la gran polifonía española del siglo XVI. Desde el excelente, aunque compendioso ensayo de Gabriel Saldívar (6), hasta el titulado "Music in Mexico" (7), de Robert Stevenson, recientemente publicado en los Estados Unidos, se ha ido avanzando algo en el conocimiento de la clase de polifonía que trajeron los eclesiásticos españoles a México, y su continuación, en esta tierra, por compositores que unas veces se saben que son españoles y otras parece que sean del país.

El primer volumen del "Tesoro de la Música Polifónica en México", que acaba de aparecer por la solicitud del Instituto Nacional de las Bellas Artes, es el primer jalón puesto en el gran camino de la cultura interamericana, que, para dar comienzo por el principio, ha de ser la historia de la cultura mejicana en primer lugar. Hay en México, y en ese volumen lo demuestra, tesoros de música polifónica, apenas catalogados y sin duda no puestos todavía a la luz de la transcripción en notación moderna, porque esa es obra de especialistas consumados. Le toca en suerte a Jesús Bal y Gay dar a conocer (en magnífica edición) el contenido del códice que se guarda en el hoy Museo Colonial del Carmen, antiguo convento situado en la también hoy llamada Villa Obregón. La pericia de Bal en este género de menesteres está reiterada por sus transcripciones del Cancionero de Upsala hecha por el Colegio de México y de las otras páginas gustosas de la polifonía profana. (8)

Las que contiene el códice del Convento del Carmen son de música religiosa exclusivamente. Sirve de enlace entre la polifonía española

---

(6) Gabriel Saldívar: *Historia de la Música en México (Epocas precortesiana y colonial)*, México, 1934.

(7) Robert Stevenson: *Music in Mexico*, Nueva York, 1953.

(8) Jesús Bal y Gay: *Cancionero de Upsala*, Introducción, notas y comentarios de Rafael Mitjana, transcripción musical en notación moderna de Jesús Bal y Gay. México, 1944. Idem, *Romances y Villancicos Españoles del Siglo XVI*, México, 1939.

---

y la mejicana la gran figura de Francisco Guerrero. Luego siguen tres nombres de compositores que trabajaron en México: Fernando o Hernando Franco, Juan de Lienas y Francisco López (y Capilla, ya en el siglo XVII). De Hernando Franco ha podido restituirse su personalidad a la Península; no así la de Juan de Lienas, que, con su persona, permanece en el misterio (de Pola de Lena, de Llanes). Sea cual fuere el accidente de su nacimiento, lo importante es que los tres pertenecen de hecho a la música mejicana. El paso dado con este volumen es trascendental en la historia, no sólo de la cultura mejicana, sino de todo el Continente. Comenzamos a conocer su calidad artística porque entidades como el Coro de Madrigalistas ha interpretado algunas páginas de la transcripción de Bal. Ahora se pisará más en el terreno firme al hablar de nuestra historia.

México, 1953.

FE DE ERRATAS: *En la primera parte del presente artículo de Salazar, aparecida en nuestro número anterior (pág. 17, línea 21), donde dice "entre el tierno Francisco Morales, su sucesor", debe decir: "entre el tierno Francisco Guerrero, su sucesor".*