

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

CANTARÉ CON EL CORAZÓN
(*CORDE CANAM*)

DISCURSO DEL ACADÉMICO ELECTO

EXCMO. SR. D. ISMAEL FERNÁNDEZ DE LA CUESTA

LEÍDO EN EL ACTO DE SU RECEPCIÓN PÚBLICA
EL DÍA 11 DE JUNIO DE 2000

Y CONTESTACIÓN DEL ACADÉMICO

EXCMO. SR. D. ANTONIO GALLEGO GALLEGO



MADRID

MM

CANTARÉ CON EL CORAZÓN

(CORDE CANAM)



REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

CANTARÉ CON EL CORAZÓN

(*CORDE CANAM*)

DISCURSO DEL ACADÉMICO ELECTO

EXCMO. SR. D. ISMAEL FERNÁNDEZ DE LA CUESTA

LEÍDO EN EL ACTO DE SU RECEPCIÓN PÚBLICA
EL DÍA 11 DE JUNIO DE 2000

Y CONTESTACIÓN DEL ACADÉMICO

EXCMO. SR. D. ANTONIO GALLEGO GALLEGO



MADRID
M M

© Ismael Fernández de la Cuesta, 2000.
© Antonio Gallego, 2000.

Depósito legal: BU.- 273 - 2000

Fotocomposición: Rico Adrados, S.L.
Imprime: Amabar, S.L.

DISCURSO

DEL

EXCMO. SR. D. ISMAEL FERNÁNDEZ DE LA CUESTA



Señores Académicos:

CORDE CANAM! ¡Cantaré con el corazón! No tengo otras palabras que las de un viejo escriba riojano del siglo X para agradecer profundamente la generosidad de toda la Academia por haberme elegido para ser uno de sus miembros numerarios. La exclamación que he tomado como lema de mi discurso me lleva a declarar, desde ahora, que no siempre son adecuadas las palabras para manifestar lo que bulle dentro del corazón, que hace falta expresarse incluso con términos inarticulados, hace falta cantar, cuando queremos comunicar sentimientos, "afectos", como el amor, el gozo, el dolor, la gratitud.

Mi gratitud es hoy inmensa. Se dirige especialmente hacia quienes tuvieron la bondad de presentar mi candidatura a esta Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y hacia quienes manifestaron decididamente su voluntad de hacerlo y, por imperativo estatutario, no pudieron firmar la solicitud. Me conmueve pensar que esta presentación fue llevada a efecto por compañeros de Cátedra en el Real Conservatorio de Madrid, Manuel Carra, Antón García Abril y Joaquín Soriano con el apoyo de todos miembros de la Sección de Música de esta Real Academia. Antonio Gallego me encaminó hacia aquella casa y posteriormente ha compartido conmigo "los trabajos y los días" en el Departamento de Musicología. A todos ellos y a quienes me han acompañado hace breves momentos por el centro de esta sala, mi sincero agradecimiento.

El inmenso honor de pertenecer a la Real Academia de Bellas Artes se acrecienta en mí con una emoción especial. Durante largos

años he visto en mi familia cómo, gracias a las investigaciones de mi esposa Choni, se dibujaba, se hacía grande y luminoso para mí, el perfil humano y artístico de uno de los fundadores de esta Real Academia: Juan Bautista Saqueti. Este personaje, primer Director de Arquitectura, famoso por su nombre, oscuro en la inmensa labor que ejerció en Madrid durante los reinados de Felipe V, Fernando VI y Carlos III, ha convivido entre nosotros con sus cientos de escritos, informes y proyectos que, pacientemente, mi esposa reunía, estudiaba, comentaba y eran contrastados en familia con mis neumas, garabatos y otras quironomías. Llego, por tanto, a la Real Academia abrumado por el infinito privilegio de ser miembro numerario con la emoción añadida de poder encontrar dentro de ella, por algún rincón de sus salas, el halo prodigioso de la personalidad artística de este gran arquitecto.

Tarea imposible sería recordar hoy aquí a todos cuantos me han ayudado a caminar para llegar a este estrado. Permittedme señalar, primeramente, que el lugar donde, para mí, nacen todos los caminos es la villa noble y serrana de Neila, en las laderas burgalesas de los montes del Urbión a cuyos árboles, paisajes, lagunas y ríos cantaron Antonio Machado y Gerardo Diego. Los hombres y mujeres de mi tierra que, antes que gregoriano y mozárabe, ya cantaron canciones celtibéricas sobre algunas de las piedras labradas que todavía quedan, han hecho de mi raíz una de mis señas de identidad. Del amor e inteligencia de mis padres, que ya se fueron —¡lástima!— sin alcanzar a ver algunas de sus metas, y del cariño de mis hermanas, en aquel prodigioso rincón serrano recogí el afán por abrir todas las ventanas desde donde se contempla el horizonte del saber y del arte.

A cuantos han cantado y cantan conmigo canto hispánico, gregoriano, polifónico —la presencia de muchos hoy aquí me conmueve— les debo infinita gratitud porque siempre me han hecho sentir el canto como un reconfortante hálito de vida, y nunca como un trabajo, incluso ante el inerte y terrible oído del micrófono.

De la música viva a la ciencia de la música me he encaminado por un ineludible compromiso de autenticidad. Pero ¡cuántas personas amigas me han acompañado generosamente en mi caminar!

De mis primeros pasos en la musicología guardo vivo recuerdo de Lothar Siemens cuando culminaba sus estudios en Hamburgo. Por entonces un doctorando norteamericano preparaba su tesis sobre el Canto mozárabe y me daba ánimos para dedicarme de lleno al canto hispánico, Don Michael Randel. Durante su carrera fulgurante en la dedicación musical y universitaria ambos han seguido prodigiándose su gran amistad y su apoyo incondicional en mis afanes musicológicos y artísticos.

El editor de mis primeros libros que me honró con su amistad, Rodrigo de Zayas, y quien fuera fundador de la Academia del Cine en España, amigo y burgalés de pro que nos dejó subrepticamente con gran dolor, José María González Sinde, son también acreedores de mi profundo reconocimiento.

¿Cómo no recordar los tiempos heroicos, no tan lejanos, cuando la musicología era en España una ciencia joven y los estudiosos formábamos una familia en torno al recordado Padre Samuel Rubio? Para Pedro Calahorra, Dionisio Preciado, Daniel Vega, Antonio Gallego, Miguel Manzano y tantos otros de aquella familia musicológica sólo tengo palabras de sempiterna gratitud y de acendrado afecto. De cuantos compartieron conmigo las tareas de llevar al mundo la música española desde la Sociedad Española de Musicología, de quienes fueron mis discípulos y hoy son maestros, José Sierra, Emilio Rey entre otros que sería prolijo enumerar, de mis discípulos de hoy y maestros de mañana no puedo declarar sino mis grandes deudas.

Al Director del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, Miguel del Barco, por sus muchas atenciones y por haber aceptado generosamente poner en el aire de esta sala el tiento de *Quarto tono: Medía dulçayna a dos tiples* que he recuperado de la cifra del gran Francisco Peraza, mi sincero reconocimiento.

He dejado para el final expresar mi gratitud inmensa al Excelentísimo Señor Secretario de esta Real Academia, Antonio Iglesias. Este es el momento, Señores Académicos, de hacer confesión pública de unos hechos que sólo él y yo sabemos. Fue él quien, hace más de treinta años, tuvo la intuición y tomó la iniciativa de llevar al gran público el canto gregoriano que yo hacía con mi Coro de Monjes Be-

nedictinos de Silos. Él estuvo, con otro amigo, Roberto Pla, en el origen de mis grabaciones discográficas. Pero, sobre todo, fue él quien me convenció de la necesidad de llevar el gregoriano a las salas de conciertos, cuando los eclesiásticos renegaban de él y lo echaban de las iglesias. Fue Antonio Iglesias quien me trajo al Teatro Real para dar aquel concierto inolvidable la víspera de Santa Cecilia de 1972. Por ingerencia mía, aquel concierto fue grabado por Radio Nacional de España sin su permiso, y recibí, por ello, su cariñosa y justificada regañina. En la Radio quedó la grabación, hasta que, exhumada en estos últimos años, ha dado la vuelta al mundo.

En fin, a todas estas personalidades y a todos cuantos, quizá más calladamente, me han ayudado de una y otra forma a forjarme como músico y hombre de letras musicales, infinitamente, gracias.

* * *

Durante muchos años he contemplado en la Sala de Juntas del Real Conservatorio de Música de Madrid el retrato al óleo de quien fue largos años su Director, el compositor Emilio Arrieta, portando la medalla que voy a tener el honor de recibir dentro de unos momentos. Otros insignes personajes han dejado en ella la pátina de su prestigio. Carlos Romero de Lecea, el último de ellos, la ostentó durante más de 22 años. Un desgraciado accidente automovilístico truncó absurdamente su vida llena de ilusionados proyectos. Desde su profesión bursátil y su condición de melómano recorrió con extraordinario tesón y entusiasmo un hermoso camino hacia la Musicología. Su discurso de ingreso en esta Real Academia de Bellas Artes sobre *Trompetas y Cítaras en los Códices de Beato de Liébana* ponía de manifiesto que había elegido de esta ciencia musical una de las ramas más austeras y difíciles de hacer llegar al gran público: la música medieval.

Conocí a Carlos Romero de Lecea en 1976. Estaba Romero de Lecea, a la sazón, editando la colección "*Viejos Libros de Música*" dentro de su ambicioso proyecto "*Joyas bibliográficas*" y, según el Padre Samuel Rubio, yo era una de las personas que podría ayudarle en la búsqueda y estudio de los primeros impresos musicales en España, que eran de canto llano. De mis visitas a su casa de Arava-

ca y de la Calle Villanueva de Madrid nació mi sincera admiración por su trabajo y un sentimiento de afecto en el profundo respeto que me infundían sus exquisitas formas y su comedido lenguaje. Mi pequeña colaboración en su proyecto editorial culminó pocos años más tarde, en 1983, en la celebración de un Simposio Internacional sobre "Confluencias musicales en la Península Ibérica durante la Edad Media". Fue aquél un evento inolvidable. Algunos de los profesores de Francia, Inglaterra, Estados Unidos, que participaron en él todavía me recuerdan el afable trato recibido. Romero de Lecea actuó como solícito anfitrión y dispensó a los participantes un recibimiento extraordinario, insólito para un congreso de tal naturaleza, donde los organizadores suelen crear, erróneamente, que rigor y disciplina en la ciencia y en el arte son sinónimos de severidad y aspereza de formas en las relaciones entre los científicos y entre los artistas.

Por haberme precedido personalidades tan eminentes ostentando la medalla que me vais a imponer, dejadme decir, finalmente, que la recibiré con todo honor y que intentaré llevarla con la misma dignidad que mi precesor Carlos Romero de Lecea.



CANTARÉ CON EL CORAZÓN

(CORDE CANAM)

El historiador y hombre de letras François Ragueneau publicó en París, en 1702, un libro titulado: *Parallèle des italiens et des français en ce qui regarde la musique et les opéras*¹. En él hace un gran elogio de la música italiana como superior a la francesa. El secreto de la superioridad italiana consistía –según él– en el modo de realizar el matrimonio entre las palabras y la música capaz de producir eficazmente el sentimiento de la poesía. A ello había que añadir la delicada combinación de dulzura, sutileza, encanto y gracia que los italianos llamaban *soavità*. La noción de *soavità* llegó a ser una cualidad estética invocada deliberadamente por poetas y compositores. En su *Settimo libro de madrigali* Claudio Monteverdi había incluido un fragmento del *Con che soavità labbra adorate* de Giovan Battista Guarini². Pero la suavidad en el

¹ François Ragueneau nació en Rouen en torno al año 1660 y murió en París hacia 1722. El libro *Parallèle des italiens et des français en ce qui regarde la musique et les opéras*, París, 1702, fue escrito tras su regreso de Italia donde permaneció dos años, tiempo suficiente para reconocer la superioridad de la música italiana frente a francesa contra los seguidores de Jean Baptiste Lully (Florencia 1632 - París 1687) que defendían lo contrario.

² Ian Fenlon, Tim Carter: *Con che Soavità. Studies in Italian Opera, Song and Dance, 1580-1740*. Oxford, Clarendon Press, 1995. Preface, pág. VI. El libro de Claudio Monteverdi se titula: *Concerto: settimo libro de madrigali*, publicado en Venecia, imprenta del Gardano, 1619, nº 21. Son muchas las alusiones al dulce canto en los madrigales de Monteverdi, como aquel “*Cantai un tempo, e se fu dolce il canto*”, texto de Pietro Bembo en *Il secondo libro de madrigali a cinque voci*, Venecia, Alessandro Raverii, 1590, nº 20. Giovan Battista Guarini (Ferrara 1538 - Venecia 1612) escribió poemas en forma de madrigales, *canzonette* y diálogos cuyos textos fueron posteriormente elegidos por músicos como Luca Marzio y Claudio Monteverdi, entre otros, para sus composiciones.

canto no fue, ni mucho menos, una cualidad descubierta en la época de Monteverdi, sino una propiedad de la música, relacionada con la dinámica y el timbre, que se ha buscado en Occidente a lo largo de los siglos, al menos, desde la época griega.

Confieso que la idea de suavidad me produce gran desasosiego y zozobra cuando delante de mis cantores me propongo reproducir la imagen sonora de los cantos que veo bellamente dibujados en los neumas de los viejos manuscritos medievales y renacentistas. ¿Con qué suavidad sonaba realmente en la Basílica de San Juan de Letrán la voz de Juan el Archicantor en tiempos de San Gregorio Magno³, en la de Tarragona la voz de los discantos del canónigo Lucas⁴, en Notre Dame de París la de Leonín y Perotín⁵? ¿Cómo se oía la voz de Guillaume de Machaut en los palacios de los reyes de Bohemia y de Navarra cuando cantaba las agudas melodías de sus *lais*⁶? ¿Qué timbre y expresividad ponían en sus motetes y canciones Francisco de Peñalosa, Bartolomé Escobedo, Cristóbal de Morales cuando cantaban en la Corte del Papa⁷?

Los intérpretes actuales de la música anterior al siglo XIX no parecen muy proclives a sentirse invadidos por la idea de la *soavità*. Sin embargo, ningún concepto es más constante y universal en los escritos históricos sobre la música que la dulzura, la suavidad, la sutileza: en definitiva, lo que ellos definían como armonía de los sonidos. ¿Qué significa, así pues, la palabra griega *melodía* sino 'canto

³ Vid. R. Van Doren: *Étude sur l'influence musicale de l'Abbaye de Saint-Gall (VII-XI siècle)*, Bruselas, 1925.

⁴ H. Anglés: *La música a Catalunya fins al segle XIII*, Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 1935, reimpr. 1988, págs. 66 ss.

⁵ La noticia sobre estos dos personajes como cantores extraordinarios y compositores de *organa* en la catedral de Notre Dame de París, a punto de inaugurarse o recién inaugurada, nos es proporcionada por el Anónimo IV de Coussemaker, cuyo testimonio es de dudosa credibilidad. Vid. Hendrik van der Werf: "Anonimus IV as Chronicler"; Edward H. Roesner, Giulio Cattin, Luigi Lera, John Stinson, "Comment", *MusicoLOGY Australia*, XV, 1992, nr. 13, 3-25.

⁶ *Guillaume de Machaut: Musikalische Werke*, ed. F. Ludwig, H. Besseler, 4 vols., Leipzig, 1926-1954.

⁷ Estos polifonistas españoles del siglo XVI sirvieron durante un tiempo en la Corte papal como cantores de la que hoy llamamos Capilla Sixtina.

dulce', 'canto de miel'⁸? Lo dulce no es, por tanto, una cualidad propia del sentido del gusto, sino también de los oídos⁹. Así, Alfonso X el Sabio, en el prólogo de las *Cantigas de Santa María*, podrá llamar "saborosos" a los sonidos de sus cantares¹⁰.

La sociedad occidental sufre, todavía hoy, los efectos de una justa reacción contra la utilización abusiva que el romanticismo y el *belcantismo* decimonónico hicieron de esta propiedad. Lo suave, lo dulce, lo melódico, lo expresivo se siente cursi, empalagoso, romántico, fuera de época, decadente¹¹. Bien es cierto que, si los románti-

⁸ San Isidoro de Sevilla hace ya esta aclaración etimológica: "Euphonia est suavitas vocis. Haec et melos a suavitate et mele dicta". *Ethym.*, III, 20, 4.

⁹ En el Egipto del Imperio Nuevo (XVIII-XX Dinastías: 1552-1069 a. C.) encontramos ya una colección de poemas con el título "*Versos dulces*". En el conjunto de poemas que suelen denominarse "*cantos de amor*" aparecen expresiones tales como "voz dulce", "voz amable que canta", e incluso "dulces cantos", vid. Bernard Mathieu: *La poésie amoureuse de l'Égypte ancienne*, El Cairo, Institut Français d'Archéologie Orientale, 1996, págs. 134-138. Un verso de uno de los poemas del Papiro CBC (Chertes Beatty I v^o, sección C1, 1-5, 2, Londres, British Museum, P. 10681) se refiere a las "palabras azucaradas" que brotan de los labios de la amada, o. c., pág. 26.

¹⁰ *Afonso X o Sabio. Cantigas de Santa María*, ed. crítica de Walter Mettmann, Vigo, Edicións Xerais de Galicia, 1981, t. I, pág. 101:

"Fezo cantares e sões
saborosos de cantar
todos de sennas razóns
com' y podedes achar".

Expresión semejante encontramos en el poema *De Sueyr'Eanes direy* del trovador galaico-portugués Pero Da Ponte, cuando dice:

"Cá lhi troban en tan bon son,
que non poderían melhor,
e por est'auemos sabor
de lhi sas cantigas cantar".

Ramón Fernández Pousa: "Cancionero gallego del trovador Pero da Ponte" en *Revista de Archivos Bibliotecas y Museos*, LXII, 3, 1956, pág. 832.

¹¹ Algunos autores parecen sucumbir todavía ante los encantos decadentes de los personajes del siglo XIX que intentaban revivir los hechos históricos de épocas pasadas por medio de la imaginación y del sentimiento estético, espiritual, religioso, más que a través de mecanismos intelectuales capaces de acercarnos a la desnuda realidad histórica. Así, a propósito de libro de Katherine Bergeron (*Decadent Enchantments: The Revival of Gregorian Chant at Solesmes*, Berkeley, Los Angeles, and London: University of California Press, 1998) sobre la restauración del

cos han depositado sobre estas palabras una carga semántica capaz de situar su contenido en campos muy alejados de nuestro ámbito de pensar y de sentir, también debemos reconocer en el mundo de hoy una dificultad añadida para comprender el verdadero sentido que dan a estas palabras quienes las usan de manera constante a lo largo de los tiempos. Hoy nos hemos acostumbrado a convivir con un espectro sonoro inimaginable no ya hace varios siglos sino hace muy pocos decenios: el ruido de ingenios y de máquinas, duro, agresivo, tenaz, que los modernos espacios arquitectónicos y urbanísticos multiplican, a veces, de manera exponencial. Determinadas frecuencias que hubieran aturrido el oído y la mente de nuestros antepasados son un componente básico de nuestro “ecosistema” acústico. Así es que los arquetipos sonoros a los que el ser humano somete inexorablemente en su cerebro toda audición han cambiado secretamente y, con ello, su manera de oír, más aún, su manera de ser, su equilibrio emocional. Los psicólogos han reconocido en los últimos años el nacimiento una nueva enfermedad: la fobia al silencio.

¿Cómo comprender en estas circunstancias, Señores Académicos, los madrigales de Claudio Monteverdi, las obras de tantos y tan excelsos músicos que le precedieron en la búsqueda de la *soavità*? ¿Cómo imaginar, cómo reproducir, cómo escuchar su música si no somos capaces de arrancarla desde el silencio¹²? Son éstas las cues-

canto gregoriano realizada por los monjes benedictinos de Solesmes, Jann Pasler critica la complacencia de la autora con la mentalidad de los personajes y las realidades que describe, para terminar con estas palabras: “We need better writing, like hers, but at same time more awareness of the challenges, responsibilities, and implications of new historical methods”: *Journal of the American Musicological Society*, 52 (1999) n.º. 2, págs. 370-383.

¹² Frente a ciertas tradiciones monásticas primitivas, que buscaban el contacto con la divinidad mediante la recitación, el canto, la oración vocal sonora ininterrumpida, *laus perennis*, por ejemplo las de las comunidades cenobíticas judeocristianas y budistas, otras, las derivadas de anacoretismo, propiciaban el silencio y la meditación como forma de canto y alabanza divina, según la fórmula: “silentium, tibi, laus”. En su discurso de inauguración de la Exposición de pintura “Mariano Bertuchi, Pintor de Marruecos” que tuvo lugar en esta Real Academia de Bellas Artes de San Fernando el pasado 14 de marzo de 2000, nuestro Director Ramón González de Amezúa se expresó felizmente así: “El silencio es la materia prima de la música, como la luz lo es de la pintura”.

tiones que me producen profunda intranquilidad cuando me propongo dibujar con la mayor definición posible la imagen acústica de unos sonidos que pertenecen a tiempos antiguos.

Algunos historiadores defienden que el canto, especialmente el canto eclesiástico, era en la Edad Media inexpressivo, según el moderno sentir¹³. Otros rechazan esta afirmación¹⁴, porque hay indicios suficientes para sostener –dicen– que la sonoridad y la expresividad de los cantos de aquella época no estaban demasiado alejadas del *bel canto*¹⁵. No entremos en la discusión y dejemos hablar a los protagonistas de estos tiempos. Pongamos nuestros ojos, nuestros oídos, en sus palabras y en su música.

* * *

Sin alejarme demasiado de la suavidad manierista de Monteverdi, empezaré recordando aquella “*música extremada*” del ciego Francisco Salinas a la que cantó Fray Luis de León en la célebre Oda que le dedicó, comentada en este recinto de la Academia junto a su gran poema Noche serena y algunas glosas contemporáneas por nuestro compañero y amigo Antonio Gallego¹⁶. Fray Luis percibió en ella

¹³ P. Marquardt: *Der Gesang und seine Erscheinungsformen im Mittelalter*, Dortmund, 1936, pág. 68, citado por Franz Müller-Heuser: *Vox humana. Ein Beitrag zur Untersuchung der Stimmästhetik des Mittelalters*, Ratisbona, Kölner Beiträge zur Musikforschung, Gustav Bosse Verlag, 1963, págs. 94-95. Basa su afirmación en un texto del *Instituta Patrum de modo psallendi*, escrito hacia el año 1000: “Omni tempore estate vel hyeme, nocte ac die, solemnī sive privato, psalmodia semper pari voce, aequa lance, non nimis velociter, sed rotunda, virile, viva et succincta voce psallatur”. M. Gerbert: *Scriptores de musica*, 3 vols., Sankt Blasien, 1774, vol. I, pág. 6.

¹⁴ F. Müller-Heuser: *Vox humana*, pág. 95.

¹⁵ En el mismo texto del *Instituta Patrum de modo psallendi* se dice, por ejemplo, que se cante “cum affectu”, Gerbert: *o. c.*, vol. I, pág. 6. Más tarde aludiremos a la doctrina de los afectos introducida en la literatura Occidental por el retórico Fabio Quintiliano.

¹⁶ A. Gallego: *Noche serena: Glosas contemporáneas a Fray Luis*. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1996.

“...una dulcísima armonía.

*Aquí el alma navega
por un mar de dulzura y finalmente
en él así se anega, que ningún accidente
extraño o peregrino oye o siente.*

*¡Oh desmayo dichoso!
¡Oh muerte que das vida! ¡Oh dulce olvido!”*

No era de extrañar. A lo largo de su impresionante tratado *De Musica Libri septem*, Francisco Salinas se esfuerza por explicar cómo surge la dulce armonía de los sonidos compuestos con la adecuada proporción numérica¹⁷. Salinas pudo, así pues, realizar en su música la armonía cósmica dejando embelesados a los oyentes. La visión platónica de la esfera celeste como un gigantesco instrumento, “*immensa citara*” según Fray Luis¹⁸, “*poderoso órgano*”

¹⁷ Citando al poeta Museo dice en el prólogo: ‘el canto es lo que más gozo produce en el ser humano’, “*Jucundissimum cantum mortalibus esse*”, Francisci Salinae: *De Musica libri septem*, Salamanca, 1577, praefatio, fol. 4v.; Francisco Salinas: *Siete libros sobre la música*, primera versión castellana por Ismael Fernández de la Cuesta, Madrid, Alpuerto, 1983, pág. 22.

¹⁸ Como Fray Luis de León, Lope de Vega describirá también la música dulce y suave, trasunto del reino celestial, de otro gran músico Juan Blas de Castro. Juan Blas de Castro, nacido en Barrachina, Teruel, hacia 1561, fue músico de cámara de los Reyes Felipe II, Felipe III y Felipe IV hasta su muerte ocurrida en Madrid en 1631. Lope de Vega escribió un hermoso *Elogio en la muerte de Juan Blas de Castro*. Conocemos mejor la vida y obra de este amigo de Lope de Vega gracias al estudio de Luis Robledo: *Juan Blas de Castro (ca. 1561-1631). Vida y obra musical*. Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1989, págs.15-18. He aquí algunos de sus versos que reproduzco del citado biógrafo:

“Ya de la elemental dulce armonía
negada a los mortales a quien sólo
la humana instrumental fue concedida,
habrás visto la eterna melodía,
fuga inmortal sobre uno y otro polo,
de aquella inteligencia esclarecida,
máquina que, vestida
de puntos de cristal en líneas de oro,
al contacto dulcísimo sonoro,
con tanta suavidad los cielos mueve

según San Ambrosio¹⁹, que produce los sonidos concordes y armónicos es la que explica, justifica y da carta de naturaleza a la dulzura, la suavidad y la armonía de la música que crean los humanos²⁰. Es la dulce armonía que veía en el grandioso Antifonario mozárabe de la catedral de León –digo bien, veía y escuchaba al

que el mismo sol las consonancias beve,
en cuyo libro eterno y soberano
echó compás la omnipotente mano.

¡Con qué especulación tan diferente
de números agudos y de graves,
con qué nueva teórica los tonos,
los géneros mezclando dulcemente,
y de hermosos cromáticos suaves,
blandura de celestes semitonos,
harás tonos a Tronos,
Virtudes, Potestades y Cherubes,
si al magisterio de sus coros subes!,
que un alma tantos límites excede
de un justo que enseñar Angeles puede,
que aquello poco menos de distancia
añade el accidente a la sustancia.

En éxtasis absorto, no del suelo,
donde cualquiera disonancia es fea,
harás en instrumentos acordados
las cláusulas sin falsa, que en el cielo
no puede haber alguna que lo sea,
ni en tanta paz de triples encontrados:
baxos son escusados
en la mayor y más inmensa altura,
que no permite humana compostura,
porque en el libro del Cordero Santo
tres líneas con un Sol es todo el canto,
que cantan en dulcísimos bemoles
a solo un Sol innumerables soles”.

¹⁹ San Ambrosio dice también: “Quid igitur psalmus, nisi virtutum est organum, quod Sancti Spiritus plectro pangens, propheta venerabilis, caelestis sonitus fecit in terris dulcedinem resultare”: *Explanatio psalmodum*, in Ps. I, 11, PL, 14, col. 965. Este texto puede sumarse a los que trae Dámaso Alonso en su capítulo: “Sobre la ‘Inmensa cítara’ de Fray Luis” de su libro *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*. Garcilaso, Fray Luis de León, San Juan de la Cruz, Góngora, Lope de Vega, Quevedo, Madrid, Gredos, 5 ed. 1981, págs. 619-621.

²⁰ “Caelestis sonitus fecit in terris dulcedinem resultare”, San Ambrosio, *Ibid.*

contemplantlo— el copista que escribió el primer prólogo al libro y le hizo exclamar estos versos elegíacos:

*“O quam dulciter promes armonia suavia panges
tu codex magne antiphonari sacre”²¹.*

* * *

La cultura occidental recibió del cristianismo la justificación de buena parte de las propiedades y funciones que durante muchos siglos se ha aplicado a la música. Venida del cielo, los hombres deben practicarla, ejercerla, sin desfigurarla. No se trata ya de la música de la armonía cósmica, perceptible únicamente por la contemplación del universo, sino de la auténtica música celestial que trajeron a la tierra los ángeles²². Los ángeles cantan en el cielo el “*Santo, Santo,*

²¹ “Con cuánta dulzura exhibes y proclamas tu suave armonía, ¡oh, tú, gran libro sagrado antifonario!”: *Antifonario visigótico mozárabe de la catedral de León*, ed. L. Brou, J. Vives, Barcelona-Madrid, CSIC, 1959, fol. 2v., pág. 4.

²² El *Instituta Patrum de modo psallendi*, ya citado, dice que, según los Santos Padres, los cantores eclesiásticos aprendieron de los ángeles su oficio de cantar: “Hunc modum cantandi ab angelis didicerunt”; M. Gerbert, *o. c.*, I. 6. Desde el tratado sobre *La jerarquía celeste* del Seudo-Dionisio el Areopagita (J. P. Migne: *Patrologia Graeca*, 3) hasta Santo Tomás de Aquino, llamado precisamente el Doctor Angélico por su minucioso estudio sobre los ángeles en su tratado *De angelis* y en la *Summa Theologica* (I, q. 50-64, 106-114), la tradición ha colocado a los ángeles en el cielo por coros para cantar las alabanzas divinas. El Antifonario de León, en uno de sus prólogos, se refiere a estos coros angélicos a los que hay que imitar:

“Choris angelicis conjungis humilis corde
qui te in Deum jubilant concorditer”. (*Ibid.*, fol. 3).

Una antífona del Oficio de San Gregorio Magno (12 de marzo en el antiguo calendario romano) recoge la leyenda de la evangelización de los ingleses quienes, para el Papa, no eran “*angli*” sino “*angeli*”, con la vocal *-e-* epentética, por la hermosura de su cara, lo cual les hacía acreedores del mismo privilegio y función: “Gregorius, respiciens *anglorum* juvenes, ait: *angelicam* habent faciem, et tales *angelorum* in caelis decet esse consortes”. El himno de vísperas del citado Oficio incide, una vez más, en este juego de palabras: “*Anglorum iam apostolus, Nunc anglorum socius, Ut tunc, Gregori, gentibus Succurre iam credentibus*”: *Antiphonale monasticum pro diurnis horis*, París, Tournai, Desclée, 1934, págs. 831 y 834. Según Juan el Diácono (s. IX), biógrafo de San Gregorio Magno, fue este santo, en estrecha relación con los coros angélicos, el autor del repertorio del canto litúrgico que en lo sucesivo se llamará gregoriano. La conocida Misa *De Angelis* terminó designándose así, aunque era *De Anglis*, o *Anglorum*, esto es, procedente de las

Santo”, dice el ya citado Ambrosio de Milán, con una “*canora suavitatis*”²³. Del coro de los ángeles ningún canto llegó con más dulzura y sobrecogimiento que aquél que oyeron los pastores en Belén la noche santa de la Navidad²⁴. A lo largo de los siglos, muchos cristianos tuvieron el privilegio de escuchar, en circunstancias especiales, la voz delicadísima de este coro angelical. En la solemne inauguración de la catedral de Florencia se escucharon “canoras voces” salidas como de boca de los ángeles y de las sirenas²⁵. En otra situación oyó Micer Francisco Imperial (siglo XV), también, voces angélicas, según nos confiesa en su *Dezir a las siete virtudes*:

*“Non fueran çiento aun bien contadas
que oí bozes muy asossegadas
angelicales en musicado canto;
mas eran tan lexos de mí aun tanto
que las non entendía a las vegadas”*²⁶.

iglesias de Inglaterra. Un *Manuali Chori* publicado en Sevilla en 1539 incluye cantos del Ordinario de la Misa de diversos países o iglesias, Francia, España, Roma, Inglaterra: “Credo hispanum”, “Credo gallum”, “Credo romanum”, “Kyrie ang(e)lorum” (fols. 184-200). Este último, obviamente, no es de los ángeles, sino de los ingleses: Vid. I. Fernández de la Cuesta: “A propósito de un *Manuali chori* de 1539”, en *De musica hispana et aliis*, Santiago de Compostela, 1990, pág. 271.

²³ *Explanatio psalmorum*, in Ps. 1, PL, 14, col. 965.

²⁴ Luc. 2, 13-15. El himno *Gloria in excelsis Deo* de la misa será llamado en toda la tradición eclesiástica *canto angélico*.

²⁵ F. Müller-Heuser: *Vox humana*, pág. 79-80, citando a F. X. Haberl: “Die römische schola cantorum und die Papslichen Kapellsänger bis zur Mitte des 18. Jahrhundert” en *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*, 3, 1887, pág. 222. Todavía en el siglo XVIII un monje de la Orden de San Jerónimo aseguraba que, estando en oración en la iglesia de su convento, había escuchado a un coro de ángeles, vid. José Sierra: “Dos documentos sobre la intervención de un coro de ángeles en el monasterio jerónimo de San Bartolomé de Lupiana (Guadalajara), 28 de agosto de 1630” en *Música. Revista del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid*, nº 1, 1994, págs. 111-121.

²⁶ “*Dezir de Miçer Françisco a las siete virtudes*”, en el *Cancionero de Juan Alfonso de Baena*, edición y estudio de Brian Dutton y Joaquín González Cuenca, Madrid, Visor Libros, 1993, pág. 309. A lo largo de todas las coplas de arte mayor de este *Dezir* Micer Francisco Imperial se refiere a la dulzura de la música:

*“El son del agua en dulçor passava
harpa, dulçaina, vihuela de arco;
e non me digan que mucho abarco,
que non sé si dormía o velava”*. *Ibid.* pág. 308:

Algunos músicos consiguieron tal perfección artística en la tierra que, a su llegada al cielo, podrían dejar absortos con su canto a los mismísimos coros celestiales. Lope de Vega así lo dice de su amigo Blas de Castro:

*"Harás tonos a Tronos,
Virtudes, Potestades y Cherubes,
si al magisterio de sus coros subes!"*²⁷.

Otros excelsos músicos tendrán a los propios ángeles a su servicio. Del gran Francisco Peraza, del que escucharemos luego un tiento de *Quarto tono: Media dulçayna a dos tipler*, sus contemporáneos Felipe Rogier y Francisco Guerrero decían que cuando tocaba el órgano "*tenía algún ángel en cada dedo*"²⁸.

* * *

²⁷ Vid. texto más amplio del poema en la nota 18. Sobre la naturaleza de música que se practica en el cielo, también el escriba Jimeno (Eximemus) escribió en el año 976 los siguientes versos en el poema acróstico, varias veces citado, que puso como colofón en un códice riojano:

*"In vita illa celesti suabe palacio
Nablos ibi modulorum cit crepare organa
Nisi suo ter psallentes sonusque seppissime"*.

Madrid, AHN 1007 B, fol 129v., ed. M. C. Díaz y Díaz: *Libros y librerías en la Rioja altomedieval*, Logroño, Diputación Provincial, 1979, pág. 290. Vid. Agustín Millares Carlo: *Corpus de códices visigóticos*, edición preparada por M. C. Díaz y Díaz, A. M. Mundó, J. M. Ruiz Asencio, B. Casado Quintanilla y E. Lecuona Ribot, I. Estudio. II. Álbum. Las Palmas de Gran Canaria, UNED Centro Asociado, 1999, pág. 92.

²⁸ He aquí el testimonio de Francisco Pacheco del Río (1564-1654), suegro del pintor Diego Velázquez, sobre Francisco Peraza: "Fue tan insigne en su modo de tañer, que afirman doctas personas que fue inimitable su música, i así, ninguno a llegado a alcançar aquella singular eminencia, que fue tanta que estando entonces la contratación de los mercaderes de varias naciones dentro de la iglesia, por no estar acabada la lonja, en tocando el órgano los suspendía de manera que dexaban los negocios comenzados i los arrebatava tras sí con la fuerza de su música, como se encarece fabulosamente de Orfeo. I no sólo a éstos, pero al gran maestro Guerrero le obligava a abraçarlo, a tomarle las manos y querérselas besar; i lo mismo le sucedía con Felipe Rugier, famoso maestro de capilla del rei Felipe Segundo en Madrid. I ambos afirmavan que tenía algún ángel en cada dedo". Francisco Pacheco: "El racionero Francisco Peraça" en *Libro de la descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones*, Sevilla, 1599, reed., Sevilla, 1985, pág. 332.

El pensamiento teocéntrico en la cultura occidental anterior al Renacimiento lleva a los antiguos a buscar en la Biblia las cualidades que debe poseer el canto. En ella aparecen dos protagonistas principales: los sacerdotes del templo y el rey David.

En la tradición sacerdotal, los hijos de Aarón, hermano de Moisés, cumplirán a través de su voz la función de intermediarios religiosos y de animadores políticos. Serán agentes, agitadores del pueblo para que éste exprese abiertamente sus sentimientos religiosos a Yahveh, sentimientos, por lo general, gozosos, pero también tristes. Éstos se manifestarán a veces íntimos, emotivos, profundos, y a veces serán muy exteriorizados, clamorosos, desgarradores.

Un canto responsorial perteneciente a la liturgia hispano-visigótica (*Amplificare*) pone palabras nuevas y música a un relato del libro bíblico del *Eclesiástico* en el que se narra cómo, durante la peregrinación de los judíos por el desierto, los sacerdotes celebraban una gran fiesta en la que hacían sonar las trompetas, mientras los cantores, con todo el pueblo, entonaban un canto lleno de suavidad, "*suavitate plenus*"²⁹. Para hacer más expresivas, más "cantables", las palabras de su responsorio, el "libretista" visigodo alteró levemente el texto bíblico subrayando que todas las gentes cantaban con "*dulces*

²⁹ En la misa hispano-visigótica se llamaba *sacrificium* al responsorio que se cantaba durante el rito de las ofrendas. El *sacrificium* "*Amplificare*" tiene el siguiente texto: "Omnes gentes properate et date gloriam Domino Deo quoniam glorificavit parvulos suos in tubis productilibus et auditam fecit omnibus memoriam eorum ut exaltent eum super terram in vocibus magnis et extollant nomen eius in hymnis et canticis per organum cordis. ... In ingressum domus ... stare facite cantores ante altare suum ut in sonos eo dulces audiant modos et in verba suabissimos melos". Antifonario de León, fol. 229-229v; Toledo, Ms. 35.6, fols. 198v - 199. El texto latino exacto del libro del *Eclesiástico*, según la Vulgata, es como sigue: "Tunc exclamaverunt filii Aaron, in tubis productilibus sonuerunt, et auditam fecerunt vocem magnam in memoriam coram Deo. Tunc omnis populus simul properaverunt, et ceciderunt in faciem super terram, adorare Dominum Deum suum, et dare preces omnipotenti Deo excelso. Et amplificaverunt psallentes in vocibus suis, et in magna domo auctus est sonus suavitate plenus". *Eclesiástico*, 50,18-20. El compositor del responsorio da su explicación particular del mandato divino al pueblo judío acampado en el desierto del Sinaí, tras su salida de Egipto, de hacer sonar unas trompetas para dar la orden de marcha y de acampada, como lo narra el Pentateuco, *Números*, 10, 1-10.

modos" y "suabissimos melos" producidos por el "organum cordis"³⁰. Lo que anunciaba el *Eclesiástico* al describir esta fiesta era los tiempos mesiánicos³¹. El profeta Isaías había recordado que, llegados éstos, el pueblo cantaría como en una noche de fiesta³². Pero sólo produciría gozo la llegada del Mesías si el pueblo era fiel. Dios castigaría duramente la infidelidad haciendo callar la voz del gozo, la voz de la alegría, la voz del novio y la voz de la novia³³, y entonces se oíría la voz de Dios como la voz aterradora del trueno³⁴.

³⁰ El autor visigodo hacía a su manera esta curiosa interpretación de un conocido texto de San Pablo, en el que, para combatir el libertinaje, el griterío del exceso de vino, pide a los cristianos cantar incesantemente, "dentro del corazón", salmos, himnos y cánticos inspirados. "Et nolite inebriari vino, in quo est luxuria, sed implemini Spiritu Sancto, loquentes vobismetipsis in psalmis et hymnis et canticis spiritualibus, cantantes et psallentes in cordibus vestris". *Efesios*, 5, 19. La fórmula del Antifonario de León (fol. 198v.) es la siguiente: "Extollant nomen eius in hymnis et canticis per organum cordis", y "ut in sonos eo dulces audiant modos et in verba suabissimos melos". Las palabras bíblicas son redactadas de otra manera más acorde con el tipo de música que se oía en los templos, un canto muy ornamentado con grandes desarrollos melódicos. Justamente una de estas formas de ornamentación se llamaba *organum* o canto orgánico. Seguidamente se asocian los términos *sonos-modos* y *verba-melos* para señalar los dos tipos de canto: el canto sin palabras, melismático, adornado, del *jubilus* y del *organum*, y el canto apegado al discurso de las palabras, canto silábico y neumático simple. No es necesario forzar los términos para deducir que la expresión "extollere in canticis per organum" quiere decir exactamente cantar más alto, esto es en otra tesitura, por el procedimiento del canto de órgano cuya melodía escribe en el margen del folio 198v. del Antifonario de León. Vid. I. Fernández de la Cuesta: "Quelques remarques paléographiques et littéraires à propos du déchant polyphonique dans la liturgie vieille-hispanique". *Cahiers de civilisation médiévale*, XXXI, 1988, págs. 95-99.

³¹ La suavidad del canto aparecerá más veces a lo largo de la Biblia latina con los mismos o parecidos términos. Así, el profeta Miqueas anuncia al pueblo: "In die illa sumetur super vos parabola et cantabitur canticum cum suavitate". *Miqueas*, 2, 4. Y, asimismo, Ezequiel confesará que su voz de profeta será para el pueblo judío una canción de suave y dulce sonido: "Et es eis quasi carmen musicum, quod suavi dulcique sono canitur". *Ezequiel*, 33, 32.

³² "Canticum erit vobis sicut nox sanctificatae solemnitatis, et laetitia cordis sicut qui perguit cum tibia". *Isaías*, 30, 29.

³³ "Perdamque ex eis vocem gaudii et vocem laetitiae, vocem sponsi et vocem sponsae, vocem molae et lumen lucernae". *Jeremías* 25, 10.

³⁴ *Deutoronio*, 5, 22-25; *Salmo* 28. La voz del trueno, unida a movimientos telúricos, es también la voz que preconiza el fin del mundo (*Mateo*, 24, *passim*). Es, asimismo, el "judicii signum" del canto de la Sibila (Vid. H. Anglés: *La músi-*

En contraste con la armonía del canto de fiesta, los hebreos producen un griterío infernal cuando traban la batalla o se baten en retirada tras una derrota³⁵.

En el Antiguo Testamento emerge el rey David, más que los sacerdotes del templo, como gran protagonista del canto. Por sus virtudes, por sus danzas delante del Arca de la Alianza, al son del arpa, y por el canto de los salmos que él compuso, será un ideal para reyes y príncipes, y para todos los cristianos en general³⁶. Sus salmos se recitarán en las iglesias y constituirán el modelo del canto cristiano. El hondo lirismo de estos poemas tiene como nota dominante la invitación a la alabanza, el júbilo, la exultación. En las versiones latinas

ca a Catalunya fins al segle XIII, Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 1935, reimpr. 1998, págs. 288-300). Al final del Oficio de Tinieblas, en Semana Santa, terminadas de apagar las candelas del tenebrario o candelabro triangular, a excepción de la última, y cuando ya se había cantado el *Miserere* y la oración subsiguiente, todos los asistentes, a oscuras, producían un estrépito con los objetos que tenían a mano para recordar el caos del que vino a salvar a los hombres el Redentor: "Finita oratione fit fragor et strepitus aliquantulum", dice la rúbrica.

³⁵ Después de recibir de Yahveh las tablas de la ley, Moisés baja del Monte Sinaí y, a lo lejos, oye un clamor. Su pueblo está de fiesta adorando al vellocino de oro. Para no despertar la ira del caudillo, su lugarteniente Josué le dice que son gritos de guerra. Pero Moisés no se lleva a engaño y le responde que en absoluto son, éstos, clamores de guerra, sino voces agradables de gente cantando: "Non est clamor adhortandum ad pugnam, neque vociferatio compellentium ad fugam: sed vocem cantantium, ego audio". *Éxodo*, 32, 17-18.

³⁶ En su *Apologia David ad Theodosium Augustum* Ambrosio de Milán ponía al rey David como modelo que debía imitar el emperador. Este opúsculo era muy conocido y usado por los eclesiásticos para establecer pautas de conducta cristiana, pues sus párrafos más significativos se leían en los Nocturnos de Maitines del VI Domingo después de Pentecostés, según el *Breviarium romanum*. Así, el Rey Alfonso X el Sabio compondrá sus Cantigas de Santa María, imitando al Rey David, "more davidico", nos dice su biógrafo Fray Gil de Zamora (Vid. Fidel Fita: "Biografías de San Fernando y de Alfonso el Sabio por Gil de Zamora", *Boletín de la Real Academia de la Historia*, V, 1884, p. 321; y A. Ballesteros: *Sevilla en el siglo XIII*, Madrid, 1913, p. 311). La composición y compilación de las Cantigas de Santa María obedecen a la voluntad del Rey Sabio de elaborar un libro de cánticos en loor a María, así como David había compuesto y recopilado en un libro 150 salmos de alabanza, tras haberse arrepentido y hecho penitencia por sus pecados. I. Fernández de la Cuesta: "La música en las Cantigas de Santa María: salmos de alabanza, cantigas de loor", en *Actas del Congreso Sevilla 1248*, Sevilla, en prensa.

del texto hebreo “cantare” es sinónimo de “laudare”, “confiteri”, “exaltare”, “exultare”, “annuntiare”, “psallere” y, sobre todo, “jubilar”. Estos verbos se usan reiteradamente en los salmos para expresar el conjunto de sentimientos de alborozo que producía la privilegiada relación personal de todo judío con Yahveh y de todo cristiano con Dios³⁷.

Para los cristianos el canto será, en efecto, la máxima expresión de júbilo: “¿Alguno de vosotros está contento? –interpela el Apóstol Santiago el Menor en su Epístola católica–, que se ponga a cantar”³⁸. El canto es, por tanto, síntoma inequívoco de alegría. Más aún, es causa y remedio de salud espiritual, incluso física: “El que canta, su mal espanta” –dice el proverbio castellano³⁹.

San Agustín es el Padre de la Iglesia que más insiste en la relación entre el canto y el gozo⁴⁰. Para el obispo de Hipona, no se trata de un gozo cualquiera sino de aquél, sólo, que es exultante⁴¹,

³⁷ La invitación al canto, “et in psalmis jubilemus ei”, del salmo 94 y de tantos otros, es, ante todo, una llamada a dar muestras de alegría y de contento. San Isidoro de Sevilla en su tratado sobre los oficios eclesiásticos explica que al cantar las alabanzas divinas, por medio de los salmos, el cristiano se llena de gozo: “Laudes Domino declamantes jubilamus”. *De ecclesiasticis Officiis*, I, 14, PL 83, col. 751. Por su parte, el Seudo-Germán de París, un autor galicano de la segunda mitad del siglo VIII, siguiendo a San Isidoro, escribe a propósito de uno de los cantos de la liturgia galicana tomado, probablemente, de la liturgia hispano-visigótica: “Dulci melodia psallit ecclesia”. E. C. Ratcliff, *Expositio antiquae liturgiae gallicanae*, Londres (BHS, XCVIII) 1971, pág. 10. Vid. I. Fernández de la Cuesta: “El canto viejo-hispánico y el canto viejo-galicano”, *Revista de Musicología*, XVI, 1993, pág. 451.

³⁸ *Epístola de Santiago*, 5,13.

³⁹ Entre las modernas técnicas de musicoterapia los psicólogos cuentan con la de propiciar el que los pacientes, después de practicar el diálogo, hagan ejercicios de emisión de voz e intenten cantar sus canciones favoritas.

⁴⁰ Vid. los comentarios a éstos y otros textos patrísticos primitivos de X. Bar-surko: *El canto cristiano en la tradición primitiva*, Vitoria, 2 ed. 1991, págs. 89-99.

⁴¹ Es preciso destacar el sentido radical de *exultare*, ‘saltar con viveza’ y ‘danzar’, para relacionar el uso de esta palabra con el canto. Todavía en castellano usamos la expresión “dar saltos de alegría”. Con la misma raíz, el término “praesul” aparece como título del Papa en los textos patrísticos y eucológicos romanos, tras haber designado al primer bailarín de la cofradía religiosa de los sa-

que nace del amor. En uno de sus sermones acuña la frase “*cantare amantis est*”⁴², feliz expresión de una profunda realidad antropológica que excede el contorno de la religión. El gozo era tan consustancial del canto que se llamaba *jubilus* a la melodía que surgía cuando ni las palabras, ni la música pegada a las palabras, eran ya capaces de transmitir el sentimiento de gozo profundo, la experiencia mística del amor. El *jubilus* era canto puro, canto sin palabras, emisión vocal interminable, estricta y larga ornamentación. Esta ornamentación pura se llamaba, también, *melisma*, étimo que nos lleva, otra vez, a la miel, a la dulzura⁴³. La relación amorosa expresada por el canto no puede ser, en su ideal, sino dulce y tierna. Jamás agria, dura, tormentosa.

Sería interminable recorrer la historia de la canción en nuestro mundo occidental para observar la universal vinculación del canto y el amor, donde emergen la dulzura, la suavidad, la ternura que brota del

lios en la Roma pagana. Algunos de los más viejos códices gregorianos del repertorio de la Misa incluyen, a modo de prólogo, un canto que comienza con las palabras “Gregorius praesul”, el cual ensalza la labor ejercida por este Papa en la conformación del canto litúrgico. Un responsorio con similares palabras aparecerá también en los antifonarios del Oficio divino y en los procesionales para la celebración de la fiesta de este santo: “Gregorius praesul meritis et nomine dignus, antiquas divinae laudis modulationes renovans, militaris Ecclesiae vocem triumphantis sponsae concentibus sociavit. Sacramentorum codicem mystico calamo rescribens, veterum Patrum instituta posteris transmisit”. *Processionale monasticum*, Solesmes, 1893, págs. 140-141.

⁴² ‘Cantar es propio de quien está enamorado’, *Sermo*, 336, 1, PL 38, col. 1472. ‘Cantare negotium esse solet amantium’, *Sermo*, 33, 1, PL 38, col. 207. ‘Qui cantat laudem, non solum cantat sed et amat eum quem cantat’, *Enarr. in Ps. 72*, 1, PL, 36, col. 914, *passim*.

⁴³ El cristianismo encontró en el *Cantar de los Cantares* bíblico la justificación de esta relación entre la miel y la voz en aquel verso en el que el esposo exclama ante la esposa: “favus distillans labia tua, sponsa; mel et lac sub lingua tua”: ‘tus labios destilan como un panal de miel, esposa; leche y miel hay debajo de tu lengua’ (4, 11). Pero en un papiro perteneciente al Imperio Nuevo de Egipto (Turín, nº 1996, últimos siglos del 2º milenio a. C.) encontramos palabras similares de un bello poema de amor, “Los susurros que brotan de su boca (de la amada) son gotas de miel”. (Traduzco del francés, según el texto de B. Mathieu: *La poésie amoureuse de l’Égypte ancienne*, El Cairo, Institut Français d’Archéologie Orientale, 1996, pág. 85).

corazón. Jimeno, escriba y poeta riojano del siglo X, al inicio del complicado acróstico que cierra como colofón un manuscrito que acababa de copiar, exclamará: 'durante toda mi vida cantaré con el corazón', "*corde canam*"⁴⁴.

El amor, la suavidad, la ternura, están inseparables en el cántico espiritual que desde el *Cantar de los Cantares* bíblico llegará hasta el sublime poema de San Juan de la Cruz⁴⁵. En plena Edad Media, la canción amorosa latina *Invitatio amicae* es un magnífico ejemplo de la resonancia profana de este libro bíblico, influido, quizá, por el *Ars amatoria* de Ovidio⁴⁶. Dentro de la Península Ibérica, el canto epitalámico compuesto para la boda de Doña Leodegundia, hija del rey Ordoño I de Asturias, con el rey de Pamplona a mediados del siglo IX, invita una y otra vez al "*canto dulce y suave*" en honor de la novia:

⁴⁴ "Ad litus scribendi libri insum ego misero
Et ful(gente nu)trimento superno solacio
Corde canam illi prompto hac vita dum egero".

Madrid, AHN 1007 B, fol. 129v., ed. M. C. Díaz y Díaz: *Libros y librerías en la Rioja altomedieval*, Logroño, Diputación Provincial, 1979, pág. 289. Cantar con el corazón es una expresión frecuente en los autores cristianos, cuyo referente bíblico es el texto de la *Epístola a los Efesios*: "cantantes et psallentes in cordibus vestris" (5, 19), comentado por San Jerónimo: "Canere igitur et psallere et laudare Dominum magnis animo quam voce debemus. Audiant adolescentuli hi, quibus psallendi in ecclesia officium est. Deo non voce sed corde cantantur". In *Epistola ad Ephesios*, PL 26, cols. 561ss.

⁴⁵ El canto suave de amor está atestiguado ya, antes que en el *Cantar de los Cantares*, según hemos visto (*supra*, nota 43), en los poemas egipcios del Nuevo Imperio (Dinastías XVIII-XX, 1552-1069 a. C.), John B. White: *A study of the Language of Love in the Song of Songs and Ancient Egyptian Poetry*, Missoula (Mont.), Scholars Press (Society of Biblical Literature Dissertations Series, 38) 1978, citado por Bernard Mathieu: *La poésie amoureuse de l'Égypte ancienne*, pág. 19.

⁴⁶ La *Invitatio amicae* comienza con el verso: "Iam, dulcis amica, venito". Según Michel Huglo ("La chanson d'amour en latin à l'époque des troubadours et des trouvères", *Cahiers de civilisation médiévale*, XXV, 1982, págs. 198-203), el arquetipo de la tradición de la *Invitatio amicae* es de la primera mitad del siglo XI, a juzgar por los manuscritos que nos la transmiten, París, BN, lat. 1118, fol. 247v; Viena, Österreich. Nationalbibl., 116, fol. 157v.

*"Laudes dulces fluant tibiali modo ...
Conlaudetur cantus suabi inniferis vocibus ...
Dulci voce conlaudate proferentes canticum ..."*⁴⁷.

* * *

Abandonaré a los autores latinos para poner la mirada en los trovadores provenzales a cuyo estudio dediqué tanto esfuerzo tras recibir el encargo de editar sus canciones⁴⁸.

La *Doctrina de compondre dictats*, tratado de poética occitana redactado por un autor catalán en el siglo XIII, recoge los principios que deben presidir la creación trovadoresca. Uno de los más importantes establece que la canción debe cantar al amor plazeramente:

*"La canço deu parlar d'amor plazenment"*⁴⁹.

⁴⁷ 'Fluyan dulces loores cantados con acompañamiento de tibias (dulzainas)... Únase en alabanza un suave canto en alta voz con himnos elegantes a la (novia) adornada de buenas costumbres, sobresaliente por sus palabras, bien formada en las letras y en los santos misterios'. El poema continúa invitando al canto de loor a la novia:

"Nervi reperussi manu cithariste
Tetracordon tinniat, armoniam concitet,
Ut resonent laudes dulces Domne Leodegundie,
Dum lira reclangit tibia resonat
Pampilone civibus melos dantes suabiter
Recitantes in concentu laudent Leodegundiam". Etc.

'Resuene el cuatro (instrumento de cuatro cuerdas), pulsadas las cuerdas por la mano de un citarista, suscite la armonía, para que se eleven al aire los dulces loores de Doña Leodegundia. En tanto la lira retiene, la tibia restalla, los que suavemente cantan melodías, recitan en coro, alaben a Leodegundia'. Texto latino en H. Anglés: *Historia de la música medieval en Navarra*, Pamplona, 1970, págs. 43-45.

⁴⁸ *Las Cançons dels trobadors*, Toulouse, 1979.

⁴⁹ Cit. por M. de Riquer: *Los trovadores. Historia literaria y textos*, Barcelona, Planeta, 1975, págs. 52. La Comtessa de Dia (siglo XII ex.), la única trobairitz que nos ha legado la música en una canción, dirá:

"Fin joi me don'alegranssa
per qu'eu chan plus gaiamen".

'La alegría me produce dulce gozo, por lo cual canto con más gallardía' (46,5). Texto occitano tomado de M. Riquer, *o. c.*, pág. 796. Las diferencias ortográficas que pueden observarse en los versos que vamos a citar se deben a la inestabilidad de la

El amor se convirtió para los trovadores en *locus* recurrente de sus poemas. Disfrazado bajo las diversas formas literarias de la época, el amor trovadoresco aparecerá muchas veces despersonalizado, descargado de la intensidad del amor real. La raíz, el substrato, el último horizonte de la ficción lírica centrada en el amor no puede ser, por contra, sino tan real y verdadero como la propia condición humana.

Así, pues, el trovador se siente movido a cantar por el amor que bule dentro de sí mismo. Siguiendo la tradición, uno de los trovadores más excelsos en lengua occitana, Bernart de Ventadorn (siglo XII), proclamará:

*"No vale cantar; si el canto no brota del corazón"*⁵⁰.

Más aún, la intensidad en el amor será la medida de la belleza del canto, como recuerda en otro lugar el mismo trovador:

*"No es maravilla que cante mejor que ningún otro trovador, pues el corazón me arrastra más que a ninguno hacia el amor"*⁵¹.

lengua occitana en la época de los trovadores, la cual es causa de la misma inestabilidad de los textos que ofrecen las fuentes usadas por los editores para el establecimiento crítico de los poemas. Los números que se ponen al final de las citas permiten identificar las canciones de los trovadores en los repertorios de K. Bartsch: *Alphabetische Verzeichniss der lyrischen Dichter des XII und XIII Jahrhunderts*, Elberfeld, 1872; del A. Pillet y H. Carstens: *Bibliographie der Troubadours*, Halle, 1933, e I. Frank: *Répertoire métrique de la poésie des troubadours*, 2 vols. París, 1953-1957. Léanse, también, estos versos del trovador Arnaut Daniel (siglo XII):

"Pel joi q' ai d' els e del tems
chant, mas amors mi asauta,
qui-ls mots ab lo son accorda".

"Canto por el gozo que ellos (los pajarillos y las flores de primavera) y el tiempo me producen, porque el amor se apodera de mí y hace acordar las palabras con los sonos" (29,5). Riquer, *o. c.*, pág. 621.

⁵⁰ "Chantar no pot gaire valer
si d'ins dal cor no mou lo chans" (70, 15).
Riquer, *o. c.*, pág. 369.

⁵¹ "Non es meravlle s'eu chan
melh de nun autre chantador,
que plus me tra-l cors vas amor
e mehls sui paihz a so coman" (70, 31).
Riquer, *o. c.*, pág. 409

Y Raimbaut d'Aurenga (siglo XII) reiterará:

*"No canto porque me inciten a ello el canto de los pájaros, la hermosura de las flores o las estaciones del año: sólo el amor de mi dama, que es la más bella del mundo, me convierte en cantor"*⁵².

Este canto trovadoresco se describe siempre como suave, dulce, limpio⁵³. El despertar de la primavera, la aparición de las flores, el trino de los pajarillos, por su dulzura y suavidad, serán modelo y estímulo constante del trovador para entonar sus canciones⁵⁴. Bernart

⁵² "No chant per auzel ni per flor
ni per neu ni per gelada,
ni neis per freich ni per calor
ni per reverdit de prada;
ni per nuill autr'esbaudimen
non chan ni non fui chantaire,
mas per midonz, en cui m'enten
car es del mon la bellaire" (389, 32).
Riquer, o. c., pág. 430.

⁵³ Véase como ejemplo estos versos de una canción de Giraut de Bornelh
"Tot suavet e de pas
rien jogan
vauc un chantaret planan
de dichs escurs
c'us non i remanha".

'Muy suavemente y paso a paso, riendo, jugando, estoy vaciando totalmente de palabras oscuras un cantarrito' (242, 79). Riquer, o. c., pág. 478.

⁵⁴ La referencia al canto dulce de los pájaros como estímulo paa el canto de amor es recurrente en las canciones trovadorescas. Así, Jaufré Rudel (siglo XII) cantará:

"Pro ai del chan ensenhadors
entorn mi et ensenhairitz:
pratz e vergiers, albres e flors,
voutas d'auzelhs e lays et critz
per lo dous termini suau".

'Entorno a mí dispongo de maestros y maestras del canto: prados y vergeles, árboles y flores, gorgeos, "lays", trinos de pájaros, por la dulce suave primavera' (262, 4). Riquer, o. c., pág. 160. Y en otra canción, el mismo trovador:

"Lanquand li jorn son lone en mai
m'es bels douz chans d'auzels de loing".

de Ventadorn expresa en muchas de ellas cómo se siente impelido a cantar cuando oye el trino suave de los pajarillos⁵⁵. Peire d'Alverna

“En mayo, cuando los días son largos, me resulta agradable el dulce canto lejano de los pájaros” (262, 2). Riquer, *o. c.*, pág. 163. Grimoart (siglo XII) recurre al dulce canto matinal de los pájaros, por amor:

“... ieu reverdei
de joi e florisc cum suelh,
ab lo dous chan del mati
que fan d'amor li auzelh”.

“Reverdezo de gozo y florezco según costumbre con el dulce canto de la mañana que por amor entonan los pajarillos” (190, 1). Riquer, *o. c.*, pág. 273. Este recurso poético del canto de los pájaros no es propio o exclusivo de los trovadores, sino que hunde sus raíces en una posesía tan antigua como la egipcia del Nuevo Imperio. Así, en el Papiro Harris 5000, R^o (Londres, British Museum, P. 10060) leemos un “canto de diversión” en el que la referencia al canto de variados pajarillos es constante, como reflejo o recordatorio de la voz y canto de los enamorados. He aquí, a modo de ejemplo, estos versos puestos en boca de la amada: “Yo te haré escuchar la voz / de miavecilla untada de olíbano. / ¡Qué dicha si estuvieras aquí conmigo, / mientras yo coloco el lazo (para retenerla)! / ¡Qué hermoso es ir al campo / por aquél a quien se ama!”. Y más adelante: “Se oye la voz de la golondrina que dice: / ¡ha llegado el alba! ¡y tu senda!”. Traduzco del francés según texto de Bernard Mathieu: *La poésie amoureuse de l'Égypte ancienne*, pág. 61.

⁵⁵ Para Bernart de Ventadorn el ruiseñor con su dulce canto es el que le invita a iniciar su canto con alegría:

“Pel doutz chan que-l rossinholz fai,
la noïh can me sui adormitz,
revel de joi totz esbaitz,
d'amor pensius e cossirans;
c'aisso es mos melher mesters,
que tostems ai joi voluters,
et ab joi comensa mos chans”.

“Por el dulce canto que el ruiseñor canta de noche, cuando estoy dormido, me desvelo del todo embargado de alegría, pensativo y ensimismado de amor; pues tal es mi mejor menester, que incesantemente me dejo embargar de buen grado por el gozo y con gozo comienzan mis cantos” (70, 33). Riquer, *o. c.*, pág. 376. Y el mismo trovador declara que la voz del ruiseñor salvaje produce un amor que endulza y mitiga las penas:

“La dousa votz ai auzida
del rosinholet sauvatge,
et es m'ins el cor salhida
si que tot lo cosirier
e-ls mals trahiz qu'amors me dona,
m'adousa e m'asazona”.

(siglo XII), con la fanfarronería típica de todo trovador, entra en debate, precisamente, con Bernart de Ventadorn y le acusa de no saber cantar, porque no lo hace de inmediato al oír al ruseñor⁵⁶. El canto

‘He oído la dulce voz del pequeño ruseñor salvaje, y ha penetrado dentro del corazón hasta el punto de que toda la preocupación y las penas que el amor me proporciona, quedan mitigadas y suavizadas’ (70,23). Riquer, *o. c.*, pág. 403. La voz del ruseñor produce en Bernart de Ventadorn tal ansia, que no puede menos de cantar:

“Lo rossinhols s’esbaudeya
josta la flor del verjan,
e pren m’en tan grans enveya
que’eu no pose mudar, no chan”.

‘El ruseñor se recrea (con sus trinos) junto a la flor del jardín y me embarga tal ansiedad, que no puedo cambiar a no cantar’ (70, 29). Riquer, *o. c.*, pág. 406. En otro poema el canto de los pajarillos es el que anima a cantar al mismo Bernart de Ventadorn:

“Can par la flors josta-l vert folh
e vei lo tems clar e sere
e-l doutz chans dels auzels pel brolh
m’adousa lo cor e-m reve,
pos l’auzel chanton a lor for,
eu, c’ai mais de joi en mo cor,
dei be chantar pois tuih li miei jornal
son joi e chan, qu’eu ni pes de ren al”.

‘Cuando la flor nace junto al verde follaje, y observo el tiempo claro y sereno, el dulce canto de los pajarillos en el bosque me endulza y ablanda el corazón, pues los pajarillos cantan a su manera, y yo, que albergo más alegría en mi corazón, tengo la obligación de cantar, pues todos mis días son canto y gozo, y no tengo mi pensamiento en otra cosa’ (70, 41).

Riquer, *o. c.*, pág. 415.

⁵⁶ ¿Cómo podéis dejar de cantar al oír al ruseñor? –canta Peire d’Alvernha dirigiéndose a Bernart de Ventadorn:

“Amics Bernartz de Ventadorn,
com vos podetz de chant sofrir,
can assi auzetz esbaudir
lo rossinolet noih et jorn?
Auyatz lo joi que demena!
Tota noih chanta sotz la flor.
Melhs s’enten que vos en amor”.

‘Amigo Bernartz de Ventadorn: ¿Cómo podéis soportar el no cantar, cuando oís al ruseñor recrearse día y noche? ¡Escuchad el gozo que expresa! Toda la noche canta bajo la flor. Mejor que tú entiendo de amor’ (70, 2). Riquer, *o. c.*, pág. 329. El canto del ruseñor es, en este medio trovadoresco, el modelo del buen cantor, por la voz, por el motivo y por la hora (nocturna) de su canto. El franciscano Fray Gil de

del ruiseñor es para él un mensajero que en el atardecer lleva el dulce canto del trovador a la dama⁵⁷. Si no hay amor, dice Giraut de Bornelh (siglo XII), las melodías no valen nada y es mejor olvidarse de cantar⁵⁸. El trovador es consciente de que la dama puede no corresponder, o no corresponderá realmente. Puede hallarse, aunque enamorada, distraída. Los poetas galaico-portugueses prefieren muchas veces imaginarla esperando, cantando *cantigas de amigo*:

Zamora (siglo XIII), citando a Plinio y a San Ambrosio, reconoce las virtudes del ruiseñor: "Experientia novimus aves ad audiendam melodiam festinanter descendere, ipsam libenter addiscere, discipulas liberaliter erudire. Unde narrat Plinius, libro X, et Ambrosius in Hexameron, quod philomela, quae alio nomine luscinia vel acredula nuncupatur, est avicula corpusculo modica, sed voce et cantu permaxima. Ipsa cum vernali tempore fovet ova, insomnem longae noctis laborem cantilenaе suavitae solatur, ut possit non minus dulcibus modulis quam fotu corporis animare ova quae fovantur". "Sabemos por experiencia que las aves, al escuchar una melodía, diligentemente se aproximan, la aprenden enseguida con gusto y la enseñan generosamente a sus discípulas. Así, cuenta Plinio (el Viejo) en el libro X (de su *Historia natural*) y San Ambrosio en su *Hexamerón*, que el filomela, llamado también ruiseñor y "acredula", es un avecilla de cuerpo muy pequeño, pero de voz y canto extraordinarios. Cuando en primavera empolla los huevos, mitiga su insomne trabajo en la larga noche por la suavidad del canto, a fin de que pueda dar vida a los huevos que está empollando con sus dulces cantares no menos que con el calor de su cuerpo". *Ars musica*, in *Corpus Scriptorum de Musica*, vol. 20, pág. 46.

⁵⁷ "Quan l'auzelet de bon aire
vu sa beutat aparer,
dous chant comenset a braire,
si com sol far contra-l ser".

"Cuando el pajarillo de buena raza vio aparecer su hermosura (de la dama), comenzó a gorjear un dulce canto, como suele hacer al caer la tarde, después se calla, deja de gorjear y se ingenia para decir, sin zozobra, lo que ella se digne escuchar" (323, 23). Riquer, *o. c.*, pág. 317.

⁵⁸ Si abandona el amor de la dama no vale la pena cantar, ni un higo valen las melodías: es mejor volver a la profesión de letrado y olvidarse de cantar:

"...no-m valra una mora
sonet ni voltas ni lais;
ans me sui totz acordatz
qui viatz
torn al mester dels letratz,
el chantars si'oblidatz".

"No valdrán ni una mora cantares, danzas, ni lais; en cambio, he tomado la decisión de volver pronto al oficio de los letrados, olvidando el de cantar" (242, 27). Riquer, *o. c.*, pág. 467.

*“Tres moças cantaban d’amor
muy femosinhas pastores
muy coitadas dus amores,
e dis’end’unha, mha senhor:
–Dized’amigas comigo
o cantar do meu amigo”⁵⁹.*

Cuando la dama no responde al amor, confiesa Raimbaut d’Aurenga, ni el ruiñeñor ni la oropéndola cantan, ni apunta la flor amarilla y azul⁶⁰.

Ahora bien, si el amor produce canto gozoso, canto dulce de júbilo y alborozo, el desamor lleva al llanto, a la tristeza, a la desesperación, a la muerte⁶¹: el cantor se vuelve triste, el canto ce-

⁵⁹ Cantiga del trovador Lourenço. C. Alvar, V. Beltrán: *Antología de la poesía gallego-portuguesa*, Madrid, Alambra Clásicos, 1989, pág. 252. Un trovador provenzal como Giraut Bornelh ya había sabido escuchar el canto suave de una pastora:

“L’altre, lo primer jorn d’aost,
vinc en Proensa part Alest
e chavalchava’ab semblan mest
qu’ira-m tenia sobrera
can auzi d’una bergera
lo chan just’un plaissaditz,
e, car fo souaus lo critz,
don retenti la ribera,
volsi-m lai totz esbaitz
on amassava falguera”.

“El otro día, el primero de agosto, vine a Provenza, en la parte de Alès, y cabalgaba con semblante mustio, cuando oí el canto de una pastora junto a un seto, y pues era suave el susurro que resonaba en la ribera, volvíme con regocijo allí donde recogía helechos” (242, 44). Riquier, *o. c.*, pág. 502.

⁶⁰ “Ara non siscla ni chanta
rossignols
ni crida l’auriols
en vergier ni dinz forest,
ni par flors groja ni blava”.

“Ya no trina ni canta el ruiñeñor, ni grita la oropéndola en el vergel ni dentro del bosque, ni brota la flor amarilla ni la azul” (389, 12). Riquier, *o. c.*, pág. 448.

⁶¹ Es éste un tema recurrente en las cantigas de amor y de amigo galaico-portuguesas. Así, por ejemplo, el trovador Pero García Burgalés canta que su colega Roi Queimado murió por amor, de esta manera:

sa⁶², o causa un canto amargo, dolorido, pero también bello⁶³. El trovador Peirol (siglo XIII) compara esta amargura con la del canto del cisne en trance de morir⁶⁴.

Será el desamor un asunto, quizá, el más universal en nuestros cancioneros castellanos. ¿Cómo no recordar aquí la canción de Juan del Encina en el *Cancionero Musical de Palacio*⁶⁵:

*“Más vale trocar
placer por dolores
que estar sin amores”?*

“Roi Queimado morreu con amor
en seus cantares, par Santa Maria
por una domna que gran ben queria...
e faz-s’ en seu cantar morte prender,
des ar vive”...

C. Alvar, V. Beltrán: *Antología*, pág. 205.

⁶² El cantor se vuelve triste y se apaga cuando no hay respuesta amorosa, según Raimbaut d’Aurenga:

“Tristz et marritz
es mos chantars aissi fenitz
per totz temps mais tro q’ela-m deing
pel sieu manteing”.

‘Mi cantar triste y desolado ha terminado así para siempre en tanto (la dama) no se digne darme su aquiescencia’ (389, 21). Riquer, *o. c.*, pág. 439.

⁶³ La representación de la *Ariadna* de Monteverdi con ocasión de la boda de Francisco Gonzaga con la infante Margarita de Savoya, en 1608, produjo entre los asistentes un hermoso llanto según el testimonio de Federico Follino. Citado por Paolo Fabbri, *Monteverdi*, Madrid, Turner Música, 1985, pág. 186.

⁶⁴ Canto del cisne es el canto de la muerte por la desilusión con la amada. Peirol:

“Atressi co-l cignes fai
quant vol morir, chan
quar sai que genseis morrai
et ab mens d’afan”.

‘Como canta el cisne cuando quiere morir, así canto yo, porque sé que moriré con honor y con menos afán’ (366, 2). Riquer, *o. c.*, pág. 1117.

⁶⁵ *Cancionero Musical de Palacio*, F. Asenjo Barbieri: *Cancionero musical de los siglos XV y XVI*, Madrid, 1890, ed. facsímil, Madrid, 1987, n.º. 190, pág. 115.

Y aquella otra de Macías en el *Cancionero de Salamanca*⁶⁶:

*"Pues mi triste corazón
bive de bien apartado
con doloroso cuydado
cantaré este cantar:
Grant tormento m'atormenta
desigual
pues no siento quien sienta
de mi mal".*

* * *

Canto amargo y bello es de los plantos y lamentos⁶⁷. La muerte de un ser querido es motivo suficiente para dejar de cantar⁶⁸ y también para elevar un canto desgarrador⁶⁹. El sentir los achaques de la en-

⁶⁶ Cancionero de Palacio, códice de Salamanca. *Cancionero de Palacio*. Ms. 2653. *Biblioteca Universitaria de Salamanca*, ed. Ana M^a. Álvarez Pellitero, Salamanca, Junta de Castilla y León, 1993, n.º 295, pág. 302.

⁶⁷ Vid. "Los plantos o cantos de la muerte" en mi *Historia de la Música Española. I. desde los orígenes hasta el "ars nova"*, Madrid, Alianza, 1983, págs. 181-183.

⁶⁸ A causa de la pena y el dolor que le produjo la muerte de un conde, probablemente el Conde de Tolosa, Raimon V, Peire Vidal reconoce en uno de sus poemas que había dejado de cantar:

*"De chantar m'era laissatz
per ira e per dolor
qu'ai del comte, mon senhor;
mas pos vei qu'al bon rei platz
farai tost una chanso".*

'Había abandonado el canto, de pena y de dolor por el conde, mi señor. Y pues veo que le agrada al buen rey, haré pronto una canción' (364, 16). Riquer, *o. c.*, pág. 899. Según la tradición judía, el destierro hace también imposible el canto: "Quomodo cantabimus canticum Domini in terra aliena": '¿Cómo podríamos cantar estando en tierra extraña?'. *Salmo* 136, 4.

⁶⁹ Con el canto del cisne, al que antes he aludido, por la muerte espiritual que causa el desamor, así canta el trovador Aimeric de Belenoi (siglo XIII) por la muerte física de su señor:

*"Om, quan plora, no pot ges be chantar.
Chantar m'ave per aital natura
cum lo cignes, que chanta ab dolor
quan mor; et ieu chan planhen mon senhor".*

fermedad, de la vejez, hacen entonar, también, a Eugenio de Toledo (+ 657) un canto lastimero en dísticos elegíacos, cuya música, escrita con neumas visigóticas, no podemos desagraciadamente descifrar:

*"Impia iam miserum me captat curva senectus,
Inde dolore novo carmina moesta cano"*⁷⁰.

En la cultura occidental el canto de lamento es una necesidad religiosa, la demostración del arrepentimiento de los pecados para impetrar de Dios el perdón. Es la respuesta a la voz aterradora de Dios que, como decíamos, es la voz del trueno⁷¹. Las lamentaciones o *trenos* atribuidas por la Biblia griega y latina al profeta Jeremías son el paradigma de este canto religioso, rendido, de lamento⁷². La belleza desgarradora de las lamentaciones bíblicas creó en nuestro país aquella música de gran hondura y expresividad, *Lamentationes Jeremiae Prophetiae*, que tantas veces he cantado de los códices hispánicos y están hoy en el aire de unas ya lejanas grabaciones discográficas⁷³.

⁷⁰ "Cuando uno llora no puede cantar bien. He de cantar, no obstante, con la misma calidad del cisne, que cuando muere canta con dolor. Así canto yo llorando a mi señor" (9, 1). Riquer, *o. c.*, págs. 1308-1309.

⁷¹ "El peso de la vejez que despiadadamente encorva mi cuerpo se apodera de mí, miserable, por eso entono con dolor este lastimero canto". *Lamentum, de adventu propriae senectutis*. Véase éste y el poema del mismo San Eugenio: *Quaerimonia aegritudinis propriae* en F. de Lorenzana: *SS.PP. Toletanorum quotquot extant opera*, Madrid, 1782, p. 24.

⁷² *Salmo* 28. La voz de Yahveh en medio de la columna de fuego que guía al pueblo de Israel por el desierto no puede ser oída sin perecer: "Si audierimus ultra vocem Dei nostri, moriemur", *Deutoromio*, 5, 22-25.

⁷³ La tradición hispano-visigótica albergaba en su liturgia dos tipos de lamento: los *trenos* y los *clamores*. Ambos desarrollan largos melismas ornamentales que denotan una aclamación originalmente espontánea "con un grado de suavidad o energía imposible de imaginar", según L. Brou: "Le 'Psallendum' de la Messe et les chants connexes d'après les sources manuscrites", *Ephemerides Liturgicae*, 61, 1947, pág. 42. Éstos sólo eran tristes en los funerales. El lúgubre toque campanas en los ritos funerarios de Castilla se llama, todavía hoy, el toque de *clamores*. Nuestro compañero Carmelo Bernaola ha compuesto recientemente una hermosa obra conmemorando este toque funerario de *clamores*.

⁷⁴ El cantor de Silos: *Códice Calixtino. Antifonario mozárabe*, Hispavox. 1969.

Los textos latinos de la Biblia designan el canto de lamento con la imagen del aullido del lobo, la onomatopeya: “*ululatus*”⁷⁴. No es la del lobo una voz ronca y dura, pero sí lastimera e inquietante⁷⁵. El responsorio *Plange quasi virgo* del Sábado Santo pone música muy expresivamente a un texto de Jeremías (25, 34-36) trasladando el acento de la palabra “*ululate*” a lo más alto de la tesitura mediante un intervalo de octava preparado por una quinta⁷⁶. El responsorio de Tinieblas del Viernes Santo *Tenebrae factae sunt* describe musicalmente las palabras desgarradoras de Jesucristo en la cruz, “*Deus, Deus meus, ut quid me dereliquisti?*”⁷⁷, con un sobrecogedor salto de novena, insólito en el gregoriano, preparado por una sexta, imitación del aullido del lobo⁷⁸. Pero el llanto de Raquel que llora desconsoladamente por los hijos que no tiene⁷⁹ se oye en la Antífona de Comunión de la Misa gregoriana de los Santos Inocentes como un sollozo, un reiterativo movimiento de segunda menor en la cuerda infrasemitonal sobre la palabra “*ululatus*”⁸⁰.

⁷⁴ El “*ululatus*” bíblico se refiere alguna vez, también, al vocerío desordenado y tumultuoso del pueblo producido por diversas causas: así es, por ejemplo, el griterío de los que emprenden su carrera hacia el combate en el campo de batalla: “*Ululatus pugnae audiri in castris*”. *Éxodo*, 32, 17.

⁷⁵ He aquí algunos de los textos de la Biblia latina. Lamento por las ciudades de Judá: “*Super hoc plangam, et ululabo; vadam spoliatus et nudus; faciam plangentem velut draconem, et luctum quasi strutionum*”, *Miqueas*, 1, 8; aullidos de Moab: “*Clamavit Hesebon, et Eleale, usque Jasa audita est vox eorum, super hoc expediti Moab ululabunt, anima ejus ululabit sibi*”... “*Quoniam circumivit clamor terminum Moab usque ad Gallim ululatus ejus, et usque ad puteum Elim clamor ejus*”, *Isaías*, 15, 4 y 8; ‘aullid pastores’: “*Ululate, pastores... vox clamoris pastorum, et ululatus optimum gregis*”, *Jeremías*, 25, 34, 36. Aullidos contra los comerciantes de Jerusalén: “*Et erit in die illa, dicit Dominus, vox clamoris a porta piscium, et ululatus a secunda et contritio magna a collibus. Ululate habitatores Pila: conticuit omnis populus Chanaan*”, *Sofonías*, 1, 10-11. Aullido del ciprés, aullido de los pastores: “*Ulula abies quia cecidit... vox ululatus pastorum*”, *Ezequiel*, 11,2.3. En la literatura medieval el término “*ululatus*” describe a veces la voz de un mal cantor: “*Modulandi, immo ululandi studii caecum cantorum vulgus occupatur nullius rationi cedens*”. Hermann Contracto: *Opuscula musica*. Citado por Franz Müller-Heuser: *Vox humana*, pág. 38.

⁷⁶ *Liber usualis Missae et Officii*, París, Tournai, Desclée, 1947, pág. 722.

⁷⁷ *Mateo*, 27, 46.

⁷⁸ *Liber usualis Missae et Officii*, París, Tournai, Desclée, 1947, pág. 680.

⁷⁹ *Jeremías* 31, 15; *Mateo*, 2, 16.

⁸⁰ Antífona de comunión: “*Vox in Rama audita est: ploratus et ululatus. Rachel, plorans filios suos, noluit consolari quia non sunt*”: *Missale carnotense*

¿Para qué hablar de los figuralismos expresionistas en la música de nuestros polifonistas clásicos, si no hacen más que seguir lo que es una tradición constante solamente interrumpida por el retoricismo musical que llevó a su extremo el *ars subtilior* al terminar la Edad Media?

* * *

Voz dulce, suave, gozosa, la voz del corazón; voz lastimera, triste, la voz del desamor, del llanto: ¿cómo se oía, realmente, en el espacio la voz de los cantores cuya música leemos en los neumas y en las notas de los códices y de las partituras antiguas? Los escritos a los que acudimos para reconocer indicios de la realidad histórica están cubiertos muchas veces por el velo de la retórica, el lugar común, las frases formularias, la mutación semántica de las palabras. A través de este velo me esfuerzo, no obstante, por adivinar un traspunto histórico, vívido, real, incontestable, y me hago la siguiente reflexión.

Desde el Neolítico hasta hoy el ser humano ha cambiado mucho, pero no tanto como para que la raíz antropológica que sustenta sus actos, cualquiera que sea la cultura en donde se haya desarrollado, haya variado sustancialmente. En el reducto de la psicología humana que es propio de la creación, de la percepción artística, de los sentimientos, encontramos muchas realidades constantes en el tiempo. Gracias a ellas tenemos el privilegio de avistar nuestro pasado, así como el presente de muchas culturas ajenas a la nuestra.

Por otro costado, los autores que hablan técnicamente de la música nos proporcionan caminos de interpretación por donde podemos transitar con cierta seguridad⁸¹.

(Chartres, *codex 520*). Faksimile. ed. David Hiley, *Monumenta Monodica mediæ Aevi, IV/1*, Kassel, Bärenreiter, 1992, fol. 432. Vid. *Liber usualis Missae et Officii*, París, Tournai, Desclée, 1947, pág. 430.

⁸¹ La mayor parte de los textos que hablan de la voz humana en la tradición antigua y medieval, excluidos los hispánicos, a excepción de los de San Isidoro,

Marco Fabio Quintiliano (ca. 35-95), maestro de los retóricos latinos, que fue llevado a Roma por el emperador Galba desde su Calahorra natal, formuló para la dicción y el canto el principio de expresión e interpretación que regirá en todo el Occidente durante cerca de veinte siglos, a saber, que 'lo sublime se canta con altanería en la voz y en la entonación; lo gozoso, con dulzura; lo moderado, mansamente; y todo debe estar artísticamente acorde con los afectos de lo que se canta':

*"Et voce et modulatione grandia elate, jucunda dulciter, moderata leniter canit, totaque arte consentit cum eorum quae dicuntur adfectibus"*⁸².

han sido recogidos y comentados por Franz Müller-Heuser: *Vox humana*, a quien remito para mayor información.

⁸² La "teoría de los afectos" que tuvo su máxima expresión durante el siglo XVII y en las primeras décadas del siglo XVIII es deudora de este principio expuesto por Quintiliano. Lo que el autor calagurritano reclama es que la oratoria debe tomar de la música los recursos vocales que ésta posee para mover los afectos de los oyentes. Merece la pena reproducir íntegras las frases que dedica a destacar la importancia de la música para conmover a los oyentes por la oratoria y, sobre todo, por la poesía que la música convierte en canción: "Numeros musice duplices habet, in vocibus et in corpore, utriusque enim rei aptus quidam modus desideratur, vocis rationem Aristoxenus musicus dividit in rythmón et melos, quorum alterum modulatione, alterum canore ac sonis constat. Num igitur non haec omnia oratori necessaria? quorum unum ad gestum, alterum ad conlocationem verborum, tertium ad flexus vocis, qui sunt in agendo quoque plurimi, pertinet: nisi forte in carminibus tantum et in canticis exigitur structura quaedam et inoffensa copulatio vocum, in agendo suspervacua est, aut non compositio et sonus in oratione quoque varie pro rerum modo abhibetur sicut in musice. *Namque et voce et modulatione grandia elate, jucunda dulciter, moderata leniter canit, totaque arte consentit cum eorum quae dicuntur adfectibus.* Atqui in orando quoque intentio vocis, remissio, flexus pertinent ad movendos audientium adfectus, aliaque et conlocationis et vocis, ut eodem utar verbo, modulatione concitationem judicis, alia misericordiam petimus, cum etiam organis, quibus sermo exprimi non potest, adfici animos in diversum habitum sentiamus. Corporis quoque aptus et decens motus, qui dicitur eurythmia, et est necessarius nec aliunde peti potest: in quo pars actionis non minima consistit, qua de re sepositus nobis est locus. Age, non habebit in primis curam orator? Quid tam musices proprium? Sed ne haec quidem praesumenda pars est: uno interim contenti simus exemplo C. Gracchi, praecipui suorum temporum oratoris, cui contionanti consistens post eum musicus fistula, quam tonarion vocant, modos, quibus deberet intendi ministrabat; haec ei cura inter turbidissimas actiones vel terrenti optimates

Con estas palabras el maestro calagurritano no hacía sino establecer como norma retórica lo que era práctica generalizada en las representaciones del teatro, en la lírica y en la oratoria, desde la Grecia clásica. Y mucho más adelante en su *Institución Oratoria* precisa que a la comunicación pública ornamentada, *pronuntiatio ornata*, hay que exigirle una voz con extraordinarias cualidades:

“Voz fácil, amplia, feliz, flexible, firme, dulce, robusta, clara, pura, que corte el aire y se asiente bien en los oídos”⁸³.

San Isidoro de Sevilla recoge la misma tradición grecolatina sobre la voz al tratar sobre la música en el libro III de sus *Etimologías*. Clasifica y define los distintos tipos de voz: suave, sutil, densa, clara, aguda, diáfana, recia, dura, áspera, ciega, trémula y perfecta. Es-

vel iam timentí fuit. Libet propter quosdam imperitiores etiam ‘crassiore’, ut vocant, ‘Musa’ dubitationem huius utilitatis eximere. Nam poetas certe legendos oratori futuro concesserint: num igitur hi sine musice? ac si quis tam caecus animi est, ut de aliis dubitet, illos certe, qui carmina ad lyram composuerunt. Haec diutius forent dicenda, si hoc studium velut novum praeciperem. Cum vero antiquitus usque a Chirone atque Achille ad nostra tempora apud omnem, qui modo legitimam disciplinam non sint perosi, duraverit, non est committendum, ut illa dubita faciam defensionis sollicitudine. Quamvis autem satis iam ex ipsis, quibus sum modo usus. Exemplis credam esse manifestum, quae mihi et quatenus musice placeat, apertius tamen profitendum puto, non hanc a me praecipere, quae nunc in scaenis effeminata et impudicis modis fracta non ex parte minima, si quid in nobis virilis roboris manebat, excidit, sed qua laudes fortium canebantur quaque ipsi fortes canebant: nec psalteria et spadicis etiam virginibus probis recusanda, sed cognitionem rationis, quae ad movendos leniendosque affectus plurimum valet. Nam et Pythagoran accepimus mutare in spondium modos tibicina composuisse, et Chrisippus etiam nutricum illi quae adhibetur infantibus adlectationi suum quoddam carmen adsignat. Est etiam non inrudite ad declamandum ficta materia. in qua ponitur tibicen, qui sacrificanti Phrygium cecinerat, acto illo in insaniam et praecipitia delato accusari, quod causa mortis extiterit: quae si dici debet ab oratore nec dici contra scientiam musices potest, quomodo non hanc quoque artem necessariam esse operi nostro vel iniqui consentient?’. M. Fabii Quintiliani, *Institutionis Oratoriae*, Lib. I, 10, 22-33; ed. bilingüe, traducción y comentarios de Alfonso Ortega Carmona: *Quintiliano de Calahorra. Sobre la formación del orador, doce libros*, Salamanca, Universidad Pontificia, 1999, págs. 142-146.

⁸³ “Ornata est pronuntiatio, cui suffragatur vox facilis, magna, beata, flexibilis, firma, dulcis, durabilis, clara, pura, secans aera, auribus sedens”. *Institutionis Oratoriae*, Lib. XI, 3, 14-15-16.

ta última, obviamente, debe ser la del canto y se define como una voz con presencia,

“alta, suave y clara: alta, para que llegue hasta lo sublime; clara, para que llene los oídos; suave, para ablandar los corazones de los oyentes”⁸⁴.

Los tratadistas músicos que se ocupan de la voz hasta la época del barroco siguen las líneas trazadas por Fabio Quintiliano y por Isidoro de Sevilla. Todos están de acuerdo en descartar las voces estridentes, roncadas o poco timbradas. El autor de los dísticos elegíacos que hacen de prólogo en el Antifonario de León, tras exponer el gozo de cantar delicadamente, enumera las virtudes que deben adornar al cantor y termina haciendo la semblanza de un mal cantor:

*“Remove a chorum raucedini deditus voce
nec adplicare ibidem precipias.*

*Rumpunt pulmonum fibras, discerpitur guttur,
miserum postremo anhelum pectus edet.*

⁸⁴ “Suaves voces sunt subtiles et spissae, clarae atque acutae. Perspicuae voces sunt quae longius protrahuntur, ita ut omnem impleant continuo locum, sicut clangor tubarum. Subtiles voces sunt, quibus non est spiritus, quales est infantium, sive mulierum, vel aegrotantium, sicut in nervis. Quae enim subtilissimae cordae sunt, subtiles ac tenues sonos emittunt. Pingues sunt voces, quando spiritus multus simul egreditur, sicut virorum. Acuta vox tenuis, alta, sicut in cordis videmus. Dura vox est, quae violenter emittit sonos, sicut tonitruum, sicut incudis sonos, quotiens in durum malleus percutitur ferrum. Aspera vox est rauca, et quae dispergitur per minutos et dissimiles pulsus. Caeca vox est que, mox emissa fuerit, conticescit, atque suffocata nequaquam longius producit, sicut est in fictilibus. Vinnola est vox mollis atque flexibilis. Et vinnola dicta a vinno, hoc est cincinno molliter flexo. *Perfecta autem vox est alta, suavis et clara: alta, ut in sublime sufficit; clara, ut aures adimpleat; suavis, ut animos audientium blandiat.* Si ex his aliquid defuerit, vox perfecta non est”. *Ethym.* III, 20, 10-14: San Isidoro de Sevilla. *Etimologías*, ed. José Oroz, Madrid, BAC, 1982, pág. 448. El autor hispalense parece haberse inspirado en algunas frases del apologista Lactancio (siglo III): “Illa omnia quae verbis carent, id est aeris ac nervorum suaves soni possunt facile contemni, quia non adhaerent nec scribi possunt. Carmen autem compositum et oratio cum suavitate decipiens capit mentes et quo voluerit impellit”. *Divinae Institutiones*, VI, 21. Vid. en *Corpus Scriptorum Ecclesiasticorum Latinorum*, Viena, Tempsky, 1866 ss., vol. 19, pág. 562.

*Dissonum rugitum signat ut aselli grunitum,
gannit ut vulpes, horrida voce promet*⁸⁵.

La lengua latina con sus cinco vocales básicas y su sistema consonántico con formantes capaces de establecer oposiciones fonéticas bien perceptibles, propiciaba un sonido claro, abierto, contrastado. Gracias a la cercanía del sistema fonológico latino respecto al de sus propias lenguas, los habitantes de la Península Ibérica pudieron asimilar rápidamente el latín que hablaban los soldados y colonos romanos⁸⁶. Una ojeada sobre los manuscritos medievales del canto litúrgi-

⁸⁵ "Retira del coro a los que cantan con voz ronca y no te empeñes en mantenerlos. Rompen las fibras de sus pulmones. Su garganta queda desgarrada y, al fin, su pobre pecho pierde el hálito. Produce un rugido disonante como un rebuzno. Ladra como un zorro. Se le reconoce por su horrible voz". *Antifonario visigótico mozárabe de la catedral de León*, ed. L. Brou, J. Vives, Barcelona-Madrid, CSIC, 1959, fol. 3v., pág. 7. La *Institutio Patrum de modo psallendi* emplea también palabras terribles, acudiendo a símiles de los diferentes sonidos de las bestias, para definir la voz de los malos cantores y de los histriones: "Histrionicas voces, garrulas, alpinas, sive montanas, tonitruantes, vel sibilantes, hinnientes velut vocalis asina, mugientes, seu balantes quasi pecora, sive foemineas, omnemque vocum falsitatem, iactantiam seu novitatem detestemur, et prohibeamus in choris nostris". "Detestemos y rechacemos de nuestros coros las voces histriónicas, gárrulas, alpinas o montaraces, atronadoras, silbantes, relinchantes como el rebuzno, mugientes, o como el balido de las ovejas, afeminadas y toda falsedad de voz, jactancia o moda", Gerbert, *o. c.*, pág. 8. La referencia a las bestias para relacionar con ellas al mal cantor, o simplemente al cantor, que no al músico, es un lugar común entre los tratadistas medievales.

⁸⁶ Así y todo, el poeta aragonés Marcial en su epigrama al romano Lucio reconoce en las lenguas peninsulares una cierta rudeza sonora, jactándose de ello cuando dice:

"Nos celtis genitos ex iberis
nostra nomina duriora terrae
grato non pendeat referre versu...
-Haec tam rustica, delicate lector,
rides nomina? -rideas licebit".

Epigr., IV, 5. Vid. mi *Historia de la Música Española. I. desde los orígenes hasta el "ars nova"*, Madrid, Alianza, 1983, pág. 63. Aribón de Freising, siglo XI, autor de probable nacionalidad neerlandesa, reconoce que a los del Sur les gusta un canto con escalas más espesas, esto es, con más sonidos, que a los del Norte: "Illi (longobardi) spissiori, nos rariori cantu delectamur". Citado por Franz Müller-Heuser: *Vox humana*, pág. 91.

co pone de manifiesto que el canto hispano-visigótico ornamentaba y realizaba largos melismas sobre la vocal *-e-*, mientras el romano-galicano, o gregoriano, cantaba sobre la vocal *-a-* en una palabra tan usual y representativa como *alleluia*.

* * *

El canto dulce, armónico, expresivo, es la herencia de muchos siglos grabada en los oídos de los hombres de cultura occidental. Claudio Monteverdi y sus contemporáneos sólo debían mirar levemente hacia atrás para encontrar la voz y la expresividad que buscaban en la música. Dos siglos antes que ellos el ciego de Florencia, Francesco Landini, había puesto sonidos apropiados a un bello poema que dice así:

*"El miei dolce sospir, qual move'l core,
Per gratia port'a la miei donn'amore
Chon quella tenereça che suave
L'alma sospingne fora del mie petto"*⁸⁷.

Ni ésta ni las otras canciones de Landini pudieron ser cantados en su tiempo con voz inexpressiva, plana, ronca, dura y descompuesta, pues un siglo antes Jacopo da Bologna había sentenciado en el madrigal *Oseletto salvaço*:

*"Per gridar forte non se canta bene
Ma con suav'e dolce melodia
se fa bel canto, e çò vol maistrìa"*⁸⁸.

No son, los nuestros, tiempos de dulzura y suavidad, sino broncos, recios. La *soavità* que propugnan los antiguos músicos nada tie-

⁸⁷ Francesco Landini: *Complete Works*, ed. Leo Schrade, Kurt von Fischer, Monaco, Editions de L'Oiseau-Lyre, 1982, II, n.º. 101, pág. 123.

⁸⁸ Jacopo da Bologna (+1360), Madrigal *Oseletto salvaço*. Vid. en *The Music of Jacopo da Bologna*, ed. W. T. Morocco, Berkeley and Los Angeles, 1954. La "maestría" en el canto es una de las facultades necesarias que debía poseer en su grado todo trovador. Así, Bernart Martí canta en uno de sus poemas:

"De far sos novelhs e fres,
so es bella maistrìa".

'Componer melodías originales y frescas, es bella maestría' (63, 6). Riquer, *o. c.*, 257.

ne que ver con una actitud o sentimiento romántico, delicuescente, trasnochado, irreal, con los excesos del *belcantismo* ni con la insoportable o etérea levedad del ser⁸⁹. Quizá tampoco es la propiedad de aquella voz de la utopía que se hace oír en las bucólicas de Publio Virgilio Marón, en las elegías de Albio Tibulo y en los sueños de Tomás Moro. La *soavità*, Señores Académicos, es la cara amable y humana de la vida que queda al descubierto cuando los pueblos cantan o, como dice el escriba Jimeno, cuando cantan con el corazón.

He dicho.

⁸⁹ El título de la novela de Milán Kundera es *La insoportable levedad del ser*.

CONTESTACIÓN

DEL

EXCMO. SR. D. ANTONIO GALLEGO GALLEGO



Muy de corazón, Sres. Académicos, cantaré yo también, pero ahora la alegría de la Academia por el ingreso de I. Fernández de la Cuesta, y la alabanza del nuevo compañero que desde hoy mismo se incorpora a nuestros trabajos, tal y como me habéis encomendado. Agradezco mucho al Sr. Director la grata tarea de contestar el hermoso discurso que acabamos de escuchar porque desde hace muchos años he compartido con Ismael Fernández de la Cuesta ilusiones, objetivos y decisiones tanto en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid como en la Sociedad Española de Musicología, y todo ello sin que las naturales discrepancias sobre problemas y asuntos concretos hayan hecho vacilar ni por un momento la llama de una amistad tan sólida como constante. Amistad y, en mi caso al menos, admiración por la personalidad, tanto científica como humana, de un colega de quien he aprendido y aún aprendo.

Pero no son razones personales, ni más ni de nadie, las que han traído al nuevo académico a esta casa. Son razones objetivas, verificables y hasta cuantificables, basadas tanto en su biografía como en el contexto en el que su carrera artística y musicológica se ha desarrollado, especialmente en las últimas décadas. Él mismo ha resumido lacónicamente pero admirablemente su trayectoria al comienzo de su discurso en frase que ha podido pasar desapercibida: "De la música viva a la ciencia de la música me he encaminado por un ineludible compromiso de autenticidad." Dejemos lo de la autenticidad a un lado, de momento, aunque es el panorama de fondo, y fijémonos en lo anterior: De la música práctica a la musicología, a la investigación musical, a la ciencia de la música. Parece una frase inocente, pero no lo es, de ningún modo lo es. Es una frase que

no sólo resume una peripecia vital –del cantor de Silos a la cátedra del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, entre otras muchas cosas– sino que presupone una decisión de mayor calado. La de ser musicólogo-músico o, si quieren al revés, músico-musicólogo. Y de ahí también la elección –en la que hace mucho participé, lo que siempre me ha llenado de orgullo– por el Conservatorio, porque es el lugar donde estudian los otros músicos, y no por la Universidad española, donde los músicos prácticos, tanto compositores como intérpretes, están hoy por hoy proscritos; salvo para, muy de vez en cuando, nombrar a algunos doctores *honoris causa*, tal vez para hacer olvidar que hasta ahora no han podido serlo *normali causa*...

Y elegido el Conservatorio, es lógico que Ismael Fernández de la Cuesta recalara en el Real Conservatorio de Madrid, la institución que –en los largos años de silencio musical universitario– acogió los primeros intentos serios para crear la musicología española. En donde fue ilustre profesor de composición don Hilarión Eslava, el autor de la monumental *Lira Sacro Hispana*, la mejor antología aún hoy de la música religiosa española, donde se definió la musicología de índole crítico-textual, el restablecimiento de fuentes fiables. En donde fue también profesor, pero de canto, don Baltasar Saldoni, quien con su magno *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles* hizo el primer y fructífero ejemplo de erudición musicológica biográfica e histórica. En donde fue profesor, también de canto, don José Inzenga, quien con sus *Ecos de España* y sus pocas pero ejemplares entregas del gran proyecto sobre *Cantos y bailes populares de España* comenzó a popularizar las investigaciones sobre nuestro folklore. Y también hay que adscribir a la órbita del Conservatorio, donde fue alumno y luego profesor honorario, a don Francisco Asenjo Barbieri, no ahora como autor de admirables zarzuelas, sino como el editor de Eximeno y, sobre todo, del celeberrimo *Cancionero de Palacio*, la primera joya de nuestra polifonía profana. Y, por supuesto, también fue profesor del Conservatorio madrileño don Felipe Pedrell, el padre de nuestro nacionalismo musical, el mentor de Falla pero también el padre de nuestra musicología moderna, el maestro de don Higinio Anglés, nuestro musicólogo más internacional.

Algunos de Vds. han notado ya, sin duda, que todos los profesores nombrados fueron, además, miembros de número de esta Real Academia, como luego lo serían don José Subirá o don Federico Sopeña, aquél formado en el Conservatorio madrileño con otro miembro de esta casa, don Emilio Serrano; éste último, Director que fue de ambas instituciones. De hecho, en el árbol genealógico que una tan estrechamente Conservatorio y Academia tanto en lo que se refiere a la composición y la interpretación como a la investigación musical sólo echamos de menos, en lo que a la musicología concierne, a don Manuel García Matos y a la figura entrañable de don Samuel Rubio, el restaurador de la musicología en el Conservatorio y "padre" científico de todos nosotros. De ahí el recuerdo emocionado que de él tuve en mi discurso de ingreso (entonces no lo dije, pero ahora ya puedo decir que me emociona pensar que pudo haber llevado la misma medalla que hoy llevo yo, sucesor suyo en la cátedra), y el recuerdo que hoy le hemos dedicado tanto Ismael Fernández de la Cuesta como yo mismo.

En ese feliz ayuntamiento de Conservatorio y Academia, establecido con total naturalidad desde la creación de la Sección de Música en 1873, la incorporación a la Academia del catedrático Ismael Fernández de la Cuesta adquiere una coherencia total, una lógica aplastante. Es el último eslabón de una larga cadena que ha unido ambas instituciones durante más de siglo y cuarto: Nadie podrá estudiar seriamente la música española contemporánea sin tener en cuenta a los compositores, intérpretes y musicólogos que hemos sido al mismo tiempo profesores del tantas veces denostado Real Conservatorio madrileño y miembros de la Real Academia de San Fernando.

Poca pólvora he de gastar, a estas alturas, para subrayar los principales logros de nuestro nuevo compañero*. Como músico práctico, es decir, como cantor y director del coro de monjes de la Abadía de Silos, grabó hace ya mucho tiempo los célebres discos que —años

* Quien desee consultar su bibliografía, vea la preciosa y útil semblanza de Emilio Rey: "Ismael Fernández de la Cuesta: músico y maestro", en *Inter-American Music Review*, ed. Robert Stevenson, vol. XIII/Full-Winter, 1992, nº 1, págs. 99-107. Biografía actualizada por el mismo autor en el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Madrid (SGAE) 2000.

después, y en circunstancias propicias—, asombraron al mundo. Al mundo entero, digo, y no sólo al aficionado a la música clásica. Ismael Fernández de la Cuesta sigue hoy al frente de otro coro, convirtiéndose en sonidos los resultados de sus investigaciones, es decir, haciendo verdad aquella máxima tantas veces olvidada que acuñara uno de nuestros músicos ilustrados y, como tal, tan buen compositor como tratadista: “En esta facultad —vino a decir— el único juez es el oído”. Ismael Fernández de la Cuesta es, porque es así como trabajamos, musicólogo “de papeles”: Sus libros sobre la Edad Media, tanto española como europea, sus aportaciones al estudio de las fuentes de este período, sus felices incursiones a épocas más modernas, como la traducción del Salinas... tienen en el tiento de Francisco Peraza que hoy estrena para nosotros tras largos siglos de silencio o en las interpretaciones que ahora dirigirá a su coro el indispensable contrapunto que va del papel al facistol. De ahí que, por vez primera, creo, en la historia de la Academia, lo que es normal en el ingreso de compositores o intérpretes, es decir, que haya música tras los discursos, sea hoy también normal: Porque hoy ingresa en la Academia un músico. Un musicólogo músico.

Dos palabras, por último, para comentar el hermoso discurso que acabamos de escuchar. Siempre he sostenido que un musicólogo hace su investigación —sea cual sea la época que analiza— desde su propia época. Y un buen ejemplo de ello es el discurso con el que nos ha regalado Ismael Fernández de la Cuesta. Perseguir la idea de que la *soavità* en el canto no es una cualidad que estuvo de moda en algunos momentos históricos sino “una propiedad de la música” occidental desde los griegos, es tomar partido y ofrecer alternativas ante una de las contaminaciones más insufribles de la época que nos ha tocado vivir: la contaminación acústica, la que llena páginas y páginas de nuestros periódicos con las protestas de los sufridos habitantes del entorno del aeropuerto de Barajas, o los que tienen la mala suerte de vivir alrededor de la calle Huertas u otros sitios de la movida nocturna madrileña. He dicho alternativa, y no me desdigo: la técnica puede paliar muchos de los males del ruidoso mundo contemporáneo, hacer menos contaminantes los aeropuertos, las autopistas, los complejos fabriles, etc. Pero sólo la educación, es decir, las Humanidades pueden y deben facilitar la solución verdadera. Y

así, el mito de la noche serena que asediara en mi discurso de ingreso en esta Academia, el de las hojas de los álamos mecidas por el viento (*de los álamos vengo, madre, de ver cómo los menean el aire*), o el de la suavidad del canto como prototipo de la maestría del vivir... constituyen, con otras tradiciones, la espina dorsal de una civilización que no queremos, ni debemos, abandonar por otras. Sobre todo si son ruidosas. Y para demostrar que todo confluye al mismo punto de arranque, ofrezco al nuevo académico, por si quiere seguir con el asunto de su discurso, un ejemplo de mi amplia colección poética sobre álamos sonoros: Una letrilla anónima que recogió en 1605 un tal Miguel de Madrigal en la *Segunda Parte del Romancero general y Flor de diversa poesía*. Dice así, y con ella doy en nombre de esta Real Academia la más cálida bienvenida a Ismael Fernández de la Cuesta:

Con el viento murmuran,
madre, las hojas,
y al sonido me duermo
baxo su sombra.
Sopla un manso viento,
alegre y suave,
que mueve la nave
de mi pensamiento.
Dame tal contento,
que me parece
que el cielo me ofrece
bien a deshora,
y al sonido me duermo
baxo su sombra.

He dicho.



CONCIERTO



PROGRAMA

Francisco Peraza (1565-1598). *Tiento de Quarto Tono: Media dulçayna a dos tiples.* Recuperación, transcripción y reconstrucción por Ismael Fernández de la Cuesta. (Primera audición).

Organista: Miguel del Barco.

EX MISSA PASCHALI CANTICA GREGORIANA
A DOMINO ACADEMICO EXCELLENTISSIMO
ISMAEL FERNANDEZ DE LA CUESTA
EXCEPTA ATQUE EXARATA

Resurrexi. Introitus ex antiquiori romano more.

Conditor Kyrie. Preces organis et tropis ornatæ, e Monasterii Las Huelgas dicti codice (s. XIII-XIV) exceptæ.

Haec dies. Responsorium graduale, antiquiori romano more, a florentino codice (s.XIII) organo ornatum.

Si consurrexistis. Antiphona ad Communionem, romano more.

Benedicamus Domino. Congaudeant. A codice compostellano, callixtino dicto (s. XII), conductus duplis organis ornatus.

CORO DE CANTO GREGORIANO
ISMAEL FERNÁNDEZ DE LA CUESTA

Concertador: Antxón Lete.



ESTE LIBRO SE TERMINÓ DE IMPRIMIR
EL DÍA 1 DE JUNIO DEL AÑO 2000,
FESTIVIDAD DE LA ASCENSIÓN DEL SEÑOR,
EN LA IMPRENTA AMABAR, S.L.
CON EL PATROCINIO DEL

INSTITUTO MUNICIPAL DE CULTURA
DEL
AYUNTAMIENTO DE BURGOS

LAUS DEO