

La estancia de Antonio y Juan de Cabezón en Italia

Antonio de Cabezón, el señero tañedor de tecla y compositor castreño, ciego desde muy niño y harto andariego durante su vida entera, quien efectuó dos estancias asaz largas en los Países Bajos y se detuvo bastante tiempo en Inglaterra y Alemania, visitó Italia una sola vez, recorriendo en pocas semanas algunas ciudades del Norte de este país. No cabe duda de que durante su corta estancia en el suelo italiano, a Cabezón se le brindaron varias oportunidades de trabar conversación y amistad con colegas ligurinos, lombardos y venecianos, de conocer más de cerca el ambiente del arte de tecla italiano, amén de pulsar algunos órganos italianos y de estudiar a la vez sus principales características ya sonoras ya técnicas.

Dicho sea, sin embargo, que hasta fines del año 1548, fecha en que se realizó la visita a Italia, el arte de tecla italiano no constituía ninguna incógnita para Cabezón y otros organistas españoles en virtud de que las relaciones y los intercambios, tanto artísticos como culturales entre ambas Penínsulas, eran muy intensos desde hacía muchos siglos; y todavía más se estrecharon los nexos cuando el Reino de Nápoles y el Milanesado estuvieron incorporados a la Corona de España. Ya en el siglo xv y anteriormente, músicos italianos visitaron España y españoles Italia. Entre los maestros músicos que pasaron de un país a otro, debemos recordar ante todo al baezano Bartolomeo Ramis de Pareja, quien enseñó durante algunos años en Bolonia y tanto contribuyó al desarrollo del arte de la tecla no sólo español sino también italiano. Especialmente hacia fines del siglo xv y durante todo el siglo xvi, las fecundaciones mutuas, en el campo de la música instrumental, adquirieron una tal extensión, de suerte que hoy día, en muchos casos, ya no se puede precisar con exactitud

cuáles facetas de textura musical para instrumentos de tecla, cuáles fórmulas de glosas, formas de danza, bajos obstinados, modos de tocar fantasía o maneras de tañer con buen aire tuvieron su origen en España y cuáles en Italia. Y no olvidemos que España era entonces la metrópoli del mundo religioso-moral-social, de la cual tampoco podía prescindir la creadora e ingeniosa Italia. La convivencia italo-española resultó en muchos aspectos providencial para ambos pueblos.

De una yuxtaposición de obras para tecla de autores contemporáneos italianos y españoles, incluso portugueses, como G. Segni, G. Cavazzoni, J. Fogliano, Sperindio Bertoldo, Claudio Merulo — de éste especialmente las Misas para órgano —, A. Cabezón, J. Bermudo, T. Santa María, F. Palero, A. Carreira, etc., suelen resaltar más las semejanzas que las disconformidades, y en general predominan aquéllas, por lo menos durante los primeros ocho decenios del siglo XVI, dejando a parte, claro está, al pomposo y virtuosístico estilo veneciano, en boga casi exclusivamente en la Catedral de San Marcos y en el ambiente caro a Andrea Gabrieli, pero que entonces aún no constituyó ninguna regla en el resto de Italia, afecto, como España, a un estilo más comedido, ensimismado y enajenado de cualquier brillo exterior. Sí, a menudo hasta a los muy iniciados en la materia, les cuesta determinar a ciencia cierta la procedencia de tal o cual pieza, las raíces de estilo de uno u otro compositor, siendo las dificultades aún mayores cuando se trata de autores anónimos. La colaboración hispano italiana, en el terreno de la música para tecla, dió frutos abundantes, fue muy rica en consecuencias aptas para consolidar los fundamentos de las incipientes escuelas naciones y para orientar éstas hacia senderos más individuales.

La venida de Antonio de Cabezón y de su hermano Juan, también organista, a Italia, estriba en el hecho de que Carlos V, estante en Bruselas y sopesando los problemas del porvenir de sus dominios, juzgó el tiempo apropiado para presentar a su hijo, el príncipe Dn. Felipe, a sus súbditos neerlandeses y alemanes principalmente, sobre los cuales, quizás algún día no muy lejano, habría de reinar. Con el fin también de darse a conocer en el Milanésado, entonces la eterna amenaza de la discordia entre Francia y España, de estrechar los vínculos de amistad con algunos aliados radicados en el Norte de Italia, y por parecer a sus magestades que en una estación tan avanzada del año, como lo es el fin del otoño, el viaje era más seguro por el Mar Mediterráneo que por el Oceano Atlántico, se optó por aquella ruta, pues desde cualquier puerto catalán se podía alcanzar fácil y rápidamente Génova, y desde aquí el viaje a Flandes se realizaba por tierra, parando en Alessandria, Pavía, Milán, Cremona, Mantua, Trento, y a continuación en Innsbruck, München y

en muchas otras ciudades alemanas, luxemburguesas y flamencas hasta llegar a Bruselas. El Emperador no había proyectado de sopetón este viaje de su hijo y tampoco se impuso una realización inmediata del mismo, así el Príncipe pudo disponer del tiempo necesario para hacer sus preparativos que se extendieron igualmente a su Capilla de Música. Desde luego, el futuro Rey Dn. Felipe II, muy aficionado al arte sonoro y cada día más exigente en lo concerniente a la música destinada a acompañar a los oficios divinos que había de ser pura, recatada, severa en absoluto y de integridad religiosa, —también para su solaz prefería este monarca reservado, pero de ánimo muy sensible, una música delicada, serena, contemplativa y más bien introvertiva—, cuidó con mucho desvelo de su capilla y de sus músicos, esforzándose en atraer a su corte los mejores cantores y instrumentistas del país. Huelga decir que, teniendo a la vista el largo viaje, durante el cual era menester ostentar las mejores galas de la casa de Borgoña y representar con la máxima dignidad el poderío español, tanto en el campo de las artes como en el de las armas, no descansaba el Príncipe mientras su ya famosa capilla no alcanzase una perfección que hiciera imposible que fuera superada por cualquier otra capilla principesca en Europa. Y merced a este viaje sería la primera vez que una capilla real española, compuesta exclusivamente de músicos españoles, actuase fuera de la Península, en países y ambientes donde quizá la buena música cundía aún más que en la misma España.

Sea como fuere, antes de emprender el viaje, la capilla del príncipe Don Felipe todavía pudo medir sus fuerzas en una especie de gran ensayo general y público, al que acudirían no pocos personajes linajudos, prelados, mecenas y artistas extranjeros, pues el 13 de septiembre de 1548, por ende un mes antes de la partida de D. Felipe y su numeroso séquito, se celebraba en Valladolid la boda de su hermana, la Infanta Doña María con el Príncipe Maximilano, hijo del Rey Fernando de Austria. Este príncipe había llegado durante el verano en compañía del cardenal trentino Cristóforo Madruzzo, quien se trasladó ex profeso a España con el fin de bendecir el enlace de los retoños de la Casa de Habsburgo. Madruzzo era el prototipo renacentista del apasionado por la música. Y ya que un personaje de tamaño rango y posición no podía salir de viaje sin ostentar la pompa intrínseca a sus cometidos y a su época, ni prescindir de su conjunto privativo de músicos el cardenal trajo consigo a Valladolid un pequeño grupo de músicos, entre los cuales había algunos que a la sazón le había prestado el Duque Ercole II de Ferrara. A éstos pertenecía Antonio del Cornetto. Del acompañamiento del prelado igualmente debe haber formado parte un grupo de actores porque, en el transcurso de los festejos, se representó, en Valladolid, un drama cómico de Ludovico Ariosto

en lengua italiana. En los nimios detalles, Madruzzo se mostraba señor muy espléndido. Cuando aquella boda, ofreció un banquete suntuoso «che si poteva chiamare imperatore di tutti gli altri» según el decir de su cronista bergamasco Carboni Besozzi; y éste añade todavía «fuorono fatte divinissime e dolcissime musiche». Sin duda alguna oyeron Cabezón y sus compañeros a este conjunto de músicos trentinos y ferrarenses, de quienes ignoramos si uno de ellos era tañedor de tecla. Quizá incluso se concertaron los forasteros con los españoles. Para aquellos significaba Antonio de Cabezón seguramente una atracción musical maravillosa, pues en sus países no había casi ningún organista capaz de igualarse al ciego castreño. Terminada esta cadena de fiestas, el conjunto musical del Cardenal Madruzzo regresó a Italia, viajando desde Valladolid hasta Milán en compañía de todos los españoles participantes en la jornada del príncipe D. Felipe.

Acaso conviene aclarar que no fue esta la primera vez que Cabezón encontró personalmente a músicos italianos. De entre otros puedo aducir el ejemplo de los «seys ytalianos con sus biguelas de arco» que el Duque Medina Sidonia llevó consigo a los regocijos, organizados, en 1543, con motivo de la boda entre el Príncipe D. Felipe y la Princesa Doña María de Portugal que se celebraron en varios lugares sitos a la vera del camino de Badajoz a Salamanca; entretenimientos en los que colaboró también Cabezón, ora tocando ora cantando. Basten esos pequeños ejemplos de la presencia del arte musical italiano en España. Como más arriba dijimos, fueron muy variados los entrecruzamientos y las conexiones musicales entre ambas Penínsulas. Es un vaivén constante, un efundir y refluir incasante de ideas y conceptos, un intercambio artístico perpetuo; por eso todo el magno complejo del arte de tecla no puede de ninguna manera ser mirado a través de un cristal de color nacionalista, sino que debe ser contemplado desde una atalaya universal y europea. según el lugar y la época en que surgen los arrojados innovadores, ciertas características, adelantos y ventajas técnico musicales se derraman desde un país sobre otro, por eso el arte fulgura e irradia ora aquí ora acullá con mayor intensidad.

Tal vez no será disparatado intercalar aquí la observación muy importante de que antes de emprender Cabezón su primer viaje al extranjero, ya era un artista completo, habiendo escalado desde hace bastantes años las cimas de una fama incostetable. Así lo entendió también su dueño, el cual dió un bello testimonio del respeto y de la admiración que profesaba a su organista, mediante la siguiente disposición, harto elocuente. Deseoso de que su capilla se presentase, en todas partes que iba a visitar, con el máximo decoro y con un atildamiento digno de la Casa de Borgoña, mandó el Príncipe proveer a sus músicos de libreas nuevas. En

lo concerniente a tal provisión, aún se conserva en Simancas una relación de «las libreas y vestuarios que se dieron a los menestresiles e trompetas e atabaleros» (1) llamados a tomar parte en el viaje. Al serles entregadas las prendas nuevas, todos los músicos acusaron recibo mediante su firma. Los nombres de los tañedores de tecla Francisco de Soto y Antonio de Cabezón, empero, no aparecen en dicha lista. En el caso de Soto es absolutamente lógico, porque éste permaneció en España para servir, mientras tanto, en la capilla de las infantas. En cuanto a Cabezón, el Príncipe no le consideraba criado exactamente en la misma medida que a sus demás servidores, sino un hombre y artista excepcional, cuya posición no admitía el porte de un uniforme. Del trato que D. Felipe dispensó durante su vida entera a sus Cabezones, se desprende claramente el elevado aprecio en que tuvo a sus organistas, descendientes de familia hidalga. Con ellos departió el monarca familiar y afectuosamente. Osó decir que les dos artistas que don Felipe más admiraba y más bien trataba, incluso abriéndose con ellos, fueron Tiziano y Cabezón. Evidentemente, necesitaba también Antonio algunos trajes nuevos para figurar en público cual un hombre digno y elegante, vestido muy bien, conforme a la costumbre española, pero con discreción y sin atuendo. Haciéndose cargo de que tal significaba un gravamen excesivo para sus haberes, pese a los sueldos elevados cobrados por Antonio, el Príncipe le concedió una ayuda de costa especial para cubrir semejantes gastos extraordinarios. Dicho subsidio anual comenzó a ser pagado en 1548 y duró, incluso, hasta 1552 (2). El monarca otorgó, igualmente, una ayuda de costa correspondiente al año de 1548, a Juan de Cabezón, cuyas preocupaciones en cuanto a vestido eran idénticas a las de su hermano.

Se me antoja mencionar todavía otra vez que don Felipe hizo a su ciego organista. Este se había percatado de que su hijo Agustín, cantorcioco en la misma capilla, era demasiado pequeño y delicado para tomar parte en viaje tan fatigoso. Así, poco antes de partir, Antonio dirigió una petición a su magestad, que reza: «Muy alto e muy poderoso Señor: Antonio de Cabeçon, criado de Vuestra Alteza, dize que Vuestra Alteza le hizo merced de recibirle un hijo suyo que se llama Agustín de Cabeçon, el qual se recibió para que cantase en su capilla y lleva de asentamiento doze mill mrs... El es tan pequeño que no es para yr a servir esta jornada. Antonio de Cabeçon suplica a Vuestra Alteza le haga merced de dalle

(1) Simancas, Archivo de Estado: Casa Real, leg. 23 y H. Anglés, «La música en la Corte de Carlos Quinto» (Barcelona, 1944), pág. 105-106.

(2) Simancas: Quitaciones de la Casa Real. leg. 61.

licencia por todo el tiempo que estuviera fuera de estos reynos, y mande que acudan con su partido a su madre, o a quien su poder oviere, aunque el niño esté ausente desta corte, y en esto recibirá muy gran merced» (3). Parece que Juan escribió la petición de su puño y letra, habiendo sido dictada por Antonio. La súplica tuvo su despacho en la contestación de «hágase». Agustín fue autorizado a quedarse durante la ausencia de la capilla en la casa que sus padres tenían en Avila, y su madre doña Luysa Núñez cobraba la quitación que correspondía al chiquillo. Con el arriba mencionado documento se relaciona también la copia de una cédula, expedida el 25 de septiembre de 1548, en Valladolid, en la cual el Príncipe manda que el tesorero continúe pagando a Agustín su sueldo «durante la ausencia de S. A. de estos Reynos, aunque no resida en Corte» (4). ¡Qué gesto más simpático el de don Felipe, patentizando así su comprensión de los problemas familiares de su organista y el cariño que tenía por los niños! Baste de mercedes y hablemos del viaje,

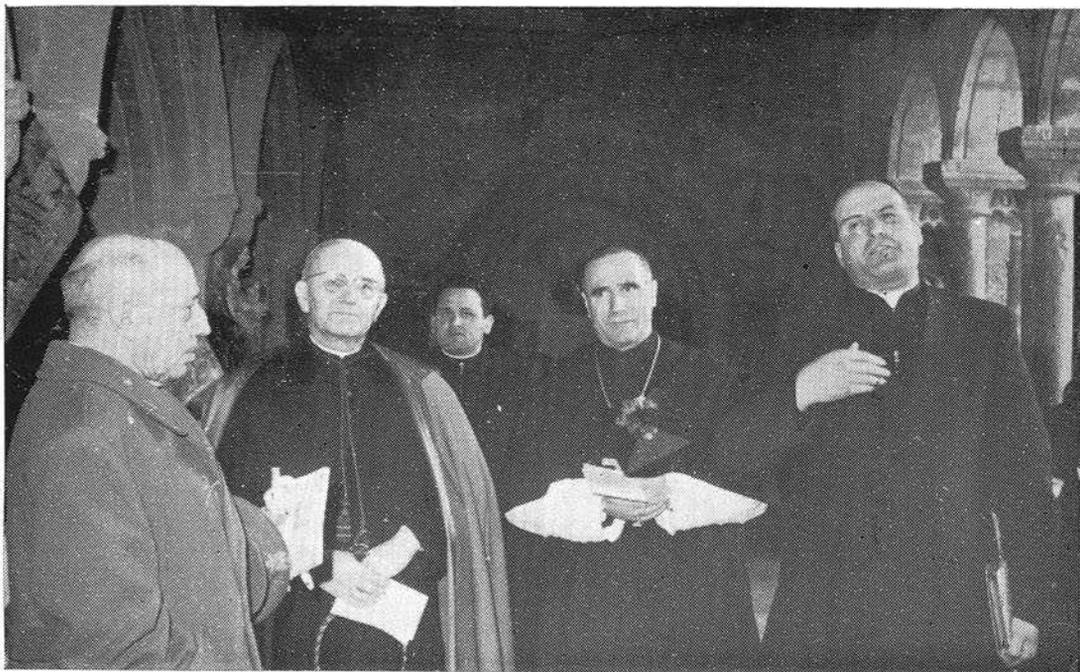
Los cronistas que acompañaron al Príncipe don Felipe y a su comitiva, muy numerosa en su primer viaje a los Países Bajos, desafortunadamente no se dignaron dejar consignadas, noticias algo más pormenorizadas acerca de los músicos y del repertorio musical escuchado en el transcurso de esa jornada tan larga. Más que los nombres de cuantos intervinieron en la parte musical, adorno imprescindible en tamaña empresa, preocuparon a los cronistas las descripciones de la serie ininterrumpida de homenajes tributados al hijo del Emperador Carlos V, y la relación de los colores, de la hechura y composición de los trajes que lucía el joven Príncipe, que contaba a la sazón veinticinco años de edad. Por cierto, los cronistas tuvieron por más importantes a los arcos de triunfo levantados en honor del visitante, a los recibimientos y banquetes celebrados, así como a las digresiones prolíficas en torno a la historia y naturaleza de los países visitados, que a los músicos que contribuyeron con lo mejor de su arte y sus facultades para abrigar el fausto de los actos. No obstante la parquedad de nuestros cronistas en lo atañente a la música, conviene guiarnos, en lo sucesivo, por la obra de Juan Cristóbal Calvete de Estrella, «El felicísimo viaje del muy Alto y muy Poderoso príncipe don Felipe» (Amberes, 1552), porque en este libro su autor no sólo enumeró, sin omisiones, todas las poblaciones visitadas, sino también mencionó, de vez en cuando, a la música, e incluso a Cabezón. Como he hecho ver en un ca-

(3) H. Anglás: 100. cit. y Simancas: Casa Real O. y B. leg. 50, fol. 20.

(4) Simancas: Quitaciones de la Casa Real leg. 61, expediente de Agustín de Cabezón.



Un momento del solemne funeral celebrado en la colegiata de Castrojeriz, por el alma del genial músico invidente burgalés, Antonio de Cabezón.



Funeral celebrado en la iglesia de San Juan, de Castrojeriz, en sufragio del alma de Antonio de Cabezón.—Los Excmos. Sres. Capitán General, Arzobispo de la Archidiócesis, Abad Mitrado de Silos y sus acompañantes, durante su visita al claustro de la artística iglesia parroquial.



Cuatrocientos años después, esta es la casa de Castrillo Matagudíos, donde se cree que nació el gran músico ciego, Antonio de Cabezón, cuya memoria se honra este año en Burgos, en España y en todo el mundo.

pítulo de mi biografía sobre Cabezón, existían fuertes vínculos de amistad entre Antonio y Calvete de Estrella. Otrosí cabe recordar aquí el hecho de que Luis Zapata (Luys Çapata), el autor de «Miscelánea», fuente de suma importancia para la biografía de Cabezón, tomó igualmente parte en esta regia expedición. Y huelga repetir que en todo el viaje constituyó, naturalmente, Juan de Cabezón, un amparo, apoyo y ayuda imprescindible para su ciego hermano.

Hacia primeros de septiembre de 1548, toda la comitiva que había de acompañar al Príncipe en su viaje, se reunió en Valladolid. Por fin, el 13 de octubre —Antonio de Cabezón tenía entonces 38 años—, el Príncipe y su séquito estaban preparados para iniciar la jornada. Por de pronto, debajo de lluvias torrenciales y tempestades violentas, toda la comitiva se dirigía desde Valladolid por Aranda de Duero, Burgo de Osma, Zaragoza e Igualada a Montserrat, para implorar, en el vetusto santuario catalán, la protección de la Santísima Virgen. A continuación, los viajeros se detuvieron tres días en Barcelona. De aquí distaban relativamente poco los lugares de embarque: Castellón de Ampurias y Rosas. El Príncipe embarcó en la rada de Rosas. Cuando subía a bordo de su nave «oyeron una suavísima música de menestres y otros instrumentos sin cesar». Al enumerar los personajes principales que embarcaron, no omitió Calvete de Estrella el nombre de su amigo organista, apuntando en su relación la observación siguiente: En música, el único organista Antonio de Cabezón, ciego de nacimiento...». Muy significativo me parece el elogio que el cronista dedicó en aquel momento a Antonio, calificándole de «señero», o sea «sin par entre tantos organistas».

Fue en conjunto una escuadra de cien barcos, que zarpó del puerto de Rosas con rumbo a Génova, adonde llegó el 25 de noviembre. Los genoveses dispensaron a los españoles una acogida verdaderamente apoteósica. No olvidemos que Génova, mandada por la poderosa familia de los Doria, era aliada de Carlos V, contra Francisco I de Francia, y el propio Andrea Doria dirigía en el Mediterráneo las operaciones navales del Emperador. No sin razón, algunas ciudades italianas apodaron a Génova de «Meretrice della Spagna». Ante el lujo insólito, empero siempre de gusto señoril, y la ostentación desplegados por los españoles, quedaron los genoveses atónitos, no sabiendo si admirar más los atavíos magníficos de los caballeros, el empaque de los cortesanos, las libreas de los músicos, pajes y servidores, o la pompa comedida y la etiqueta de gran señorío; estas dos cualidades, que constituían desde tiempos remotos una especialidad y preferencia de la Casa de Borgoña. Inmediatamente después de haber cambiado los saludos de protocolo, la comitiva entera se dirigió a la Catedral de San Lorenzo para oír misa. Cuenta el cronista Calvete de Estrella;

«Llegando el Príncipe a la iglesia mayor, fue recibido con una solemne procesión de la clerecía... Celebróse la misa de pontifical. Oficiáronla los cantores y capilla del Príncipe, con gran admiración de todo el pueblo, de ver la solemnidad con que se hacía y con tan divina música y de tan escogidas voces, y de oír la suavidad y extrañeza con que tocaba el órgano, el único en este género de música, Antonio de Cabezón, otro Orfeo de nuestros tiempos» (5). Por tanto, era este el primer gran éxito que la capilla española y su organista se granjearon en el extranjero. Y eso precisamente en Italia, en donde la música sacra vocal e instrumental estaba en plena pujanza.

Como es sabido, para su servicio tan ambulante en España, hoy posando la Corte aquí, mañana acullá, Cabezón solía utilizar un órgano portátil que se traía a lomo de dos acémilas. Otrora este organito había pertenecido a la Emperatriz Doña Isabel, en cuyo servicio Antonio ya lo había tañido durante varios años, y a raíz de la muerte de su madre, Felipe heredó de ella el instrumento. Debido a la falta de documentación es imposible precisar si fue este órgano portátil u otro nuevo, aderezado para tal fin, que acompañó a Cabezón en el viaje allende los Pirineos. Ignoramos igualmente, si Antonio, acostumbrado a su instrumento, lo hizo transportar a la Catedral de Génova o si prefirió tocar en el órgano perteneciente a la iglesia. Sea como fuere, a guisa de organista curioso no dejaría Antonio de examinar los órganos grandes de San Lorenzo, erigidos de 1491 a 1502 por el organero Torriani de Venecia y en lo sucesivo muy a menudo transformados y reparados — por ejemplo, en 1524 por Roberto de Fois — hasta que en 1554 se contrató la construcción de órganos nuevos.

Cuando la estancia en Génova de los hermanos Cabezón, era organista de la Catedral, Lodisio da Castiglione, que había tomado posesión del cargo en 1530 y se mantuvo en el hasta pasado el mes de octubre del año 1577, después se pierde su rastro. De documentos aún conservados en Génova y publicados por Remo Giazotto en su interesante libro «La Música a Génova» (Génova, 1951), del cual sacamos las noticias acerca del órgano y organista de San Lorenzo, resulta que el mismo Lodisio da Castiglione recibió repetidas veces cantidades en metálico por haber intervenido en la adaptación y reparación de aquel instrumento. Durante el tiempo que desempeñó sus funciones gozó de la bienquerencia de sus superiores; fuera de lo dicho poco más se sabe acerca de Castiglione. Parece que todas sus obras se extraviaron, pero de lo que se deduce de

(5) Calvete de Estrella: 100. cit. fol. 18.

algún elogio, interpolado en las cédulas de pagos, debe haberse tratado de un músico excelente. ¡Gran lástima, la falta total de sus composiciones! ¡Qué interesante e instructivo no sería el poder confrontar a lo menos un trozo para tecla de Lodisio da Castiglione con uno de Antonio de Cabezón? Debido a tan sensible laguna, nada se puede añadir acerca del para nosotros muy apasionante encuentro de ambos maestros y de las reacciones que provocó en uno y otro. Desde luego, siempre resulta útil para la música el cambio de ideas entre dos maestros. ¿Quién sabe cuál sería el estímulo emanado de su diálogo?

La entrada del Príncipe Felipe en Génova ha sido cantada en versos por Theodoro Glorioso Siciliano (6). Obcecado ciertamente por el énfasis ampuloso y azucarado de sus manifestaciones de adhesión, el valiente bardo olvidó de referirse algo más a la coadyuvante música. De ésta sólo dice: «tale musiche, istromente in melodia» y poco después remata: «confusión sarebbe de dirne tanti trionfi, pompi et richi adornamenti, rary suoni et diversi stromenti». De semejantes descripciones se trasluce al menos cuán hondamente impresionó a los genoveses el desfile del príncipe español y su séquito.

En uno de sus artículos, muy digno de ser leído, Renato Lunelli (7) cita el relato de G. Saltini, titulado *Di una visita che fece in Genova nel 1558 il fanciullo don Francesco de Cosino I de' Medici al principe don Filippo di Spagna*, que merece un pequeño comentario. Por cierto se equivocó Saltini en cuanto a la fecha, porque en 1558 D. Felipe no estuvo en Génova, ni continuaba aún en su condición de príncipe, sino que ya era rey — y no parece probable que el cronista diese el trato de príncipe a quien era rey —, por tanto el susodicho relato sólo puede referirse a 1548. Lo que más sorprende en la reseña de este italiano, es que las ejecuciones de la capilla española de música profana le impresionaron y agradaron más que las de música sacra. Semejante criterio, por insólito que parezca, en el fondo deja entrever el alto nivel que entonces había alcanzado el arte instrumental ibérico, el cual en todas partes causó admiración e incitó a la emulación. El comentario Lunelli — Saltini, no completamente exento de amor propio, como bastante plausiblemente suele ser el caso de casi todas las opiniones italianas sobre arte, reza de la siguiente manera: «Nel resoconto di una visita fatta in Genova nel 1558

(6) El Escorial: Bibl. del Monasterio; Manuscrito d-iiij-33: «Descripción de la entrada del Sr. D. Felipe II en la ciudad de Génova, escrita por Theodoro Glorioso Siciliano, año de 1548.

(7) Renato Lunelli, «Contributi trentini alle relazioni musicali fra l'Italia e la Germania nel Rinascimento» in «Acta musicologica» Vol. XXI, Anno 1939 pág. 55 ss.

(1548) da Francesco di Cosimo I dei Medici, a Filippo di Spagna, sonò descritte le musiche per l'ingresso del príncipe di Spagna in quella città. Esse ebbero in prevalenza carattere strumentale, nel qual genere emergero il Trombetta volterrano ed altri musici toscani "con le loro cornette et tromboni", che "feciono una melodia maravigliosa". La música del Príncipe invece era "piú presto accomodata a danzare et ballare che a dare diletto alli orecchi dell'audienti". Primeggió perciò il complesso musicale del Medici ma il relatore aggiunge: "Dico della musica delli instrumenti, perché di quella della voci il cardenal di Trento ha la piú eccellente che sia in tutta questa corte". Parecido juicio todavía causa más extrañeza cuando se trae a las mentes el hecho de que el muy piadoso y algún tanto beato D. Felipe, se extremaba en los esfuerzos de disponer de una capilla de música, lo más apta posible para la interpretación intachable de la música sacra, y requería de su conjunto de instrumentistas más bien la capacidad de ejecutar composiciones de carácter comedido y serio que de estar «piú presto accomodato a danzare et ballare». Podemos cerciorarnos de eso, estudiando la documentación aún conservada en que D. Felipe recomienda a sendos maestros de sus capillas flamenca y española contratar con preferencia cantores e instrumentistas de idoneidad moral y de costumbres no ofensivas a la Iglesia. Además fue precisamente este monarca, quien prohibió en España la zarabanda, considerada danza excesivamente lasciva, y dirigió, a raíz de haberle sido conferido la regencia, un manifiesto a las iglesias neerlandesas, ordenando se reprimiese todo y cualquiera tañido de órgano afrentoso o falso de seriedad. Otrosí, toda la música cortesana española de aquella época, aún conservada, acusa un semblante demasiado espiritual para conformarse enteramente con el criterio expresado en aquella reseña italiana. ¡Y cuántas veces no trataron los compositores españoles del siglo xvi los temas populares a lo divino! Acordémonos todavía del parecer, aunque quizás algo exaltado, del italiano Pedro Cerone, para quien casi toda la música española sabía couvento y según dijo en su «El Mellopeo», aquende los Pirineos «muy pocos son los caballeros que gustan saber Música, antes muchos la aborrecen y desechan y destierran de sus casas, como cosa vil, vituperosa y dañosa; y parece ser inventada sólo para los eclesiásticos y religiosos.....». Por los conceptos expuestos, vacilo en dar crédito absoluto a la opinión de Saltini e inclínome a sospechar que «Il y a quelche chose qui cloche», como se suele decir en buen francés. De todos modos resulta muy útil e interesante saber que, en Génova, los músicos españoles tuvieron también oportunidad de apreciar el arte de sus colegas florentinos al servicio de los Medicis, pues precisamente en esta casa se cultivaba música de la mejor.

Terminados los holgorios genoveses prosiguió el viaje por Alessandria, Voghera y Pavia a Milán. Tras haber entrado en esta ciudad, «llegó el Príncipe a la Iglesia mayor, donde le esperaban el Primiciado y las Dignidades de ella con mucha clerecía..... Hiciéronle en ella las ceremonias que la Iglesia en tal caso tiene de costumbre, las cuales fueron cantadas con música de voces y órgano» (8). Probablemente no renunciarían los músicos españoles al placer de poder escuchar la famosa capilla del «Duomo», regida de tiempos añejos por maestros muy eminentes en la facultad. Cuando la visita de los españoles, era maestro de capilla de la catedral milanesa el neerlandés H. M. Werrecore, compositor de mucho mérito, y organista el italiano Giovanni Steffano Pozzobenello que había tomado posesión del cargo en 1545 y cumplió en su deber hasta 1551, año de su fallecimiento. (9) Hasta ahora no se han vuelto a encontrar obras de Pozzobenello, pero para poder ocupar aquel lugar de mucha responsabilidad, debe de haber sido muy competente en su arte.

En el presente caso deploro aún más la falta de un espécimen de su estilo de tecla y la carencia de cualesquier noticias acerca del encuentro de Pozzobenello con los hermanos Cabezón, que sin duda alguna, ha tenido lugar. Estos, no se sentirían demasiado extraños en el ambiente orgánico milanés; aquél, tampoco consideraría exóticos los modales musicales ibéricos, porque mientras este territorio perteneció a España, las relaciones culturales entre el Milanésado y la península eran muy vivas. Además, desde el siglo XV, organistas españoles trabajaron en Milán (10) y peculiaridades estructurales del órgano ibérico se trasplantaron a esta ciudad; estas últimas se mantuvieron aquí hasta bien entrado el siglo XVII (11). Conforme a lo que narró Vicente Espinel en su «Marcos de Obregón», en la capital de Lombardía la música española no era ninguna desconocida. Precisamente debido tantos intercambios entre ambas penínsulas, las obras de G. Cavazzoni y A. Cabezón, por ejemplo, se asemejan en muchos puntos, y los dos tientos del modenense Giulio Segni, incluidos en el «Libro de Cifra Nueva», de Luys Venegas de Henestrosa, no desentonan en lo más mínimo de las obras de autores españoles, contenidas en dicha colección. Por todas estas razones, debe de haber existido

(8) Calvete de Estrella, loc. cit.

(9) Debo estos datos sobre Pozzobenello a la amabilidad de mi buen amigo Dr. don Claudio Sartori.

(10) S. Kastner, «Contribución al estudio de la música española y portuguesa» (Lisboa, 1941), págs. 34 y 114.

(11) cf. Kastner, «Prefacio para la Facultad Orgánica», de Francisco Correa de Arauzo (Barcelona, 1948), vol. I, pág. 22.

entre Pozzobonello y Cabezón una comunidad de conceptos en cuanto a música para tecla.

En Milán ofreciéronse muchas ocasiones a los españoles de familiarizarse con las prácticas musicales aquí en boga. Cuenta Calvete de Estrella, que una tarde hubo «Representación de Comedia». En el primer acto «comenzó una suavísima música de diversos instrumentos»; más adelante, «cantar y tañer con vihuela»; después, «música de voces bajas que concertaban con los instrumentos», y cantábase tañendo vihuelas y laúdes. Y durante el tercer acto, «en tanto no cesaba de sonar un órgano pequeño». De una segunda comedia representada, cuenta nuestro cronista: «y las músicas que se hacían al fin de los actos suavísimas y extremadas».

Acerca de la estancia del Príncipe don Felipe y del Cardenal Madruzzo en Milán, adujo Lunelli, en su ya citado artículo, lo siguiente: «Anche il Werrecore nel Duomo milanese seppe certo presentare esecuzioni encomiabile. Proprio nell'occasione che verso la fine del 1548 il Madruzzo ripassava per Milano, in Duomo, così ci fa sapere il Besozzi, si fece «divinissima Musica di voci et instrumenti». (En esto parecen coincidir Calvete de Estrella y Besozzi, pues ambos cronistas asistieron a las mismas ceremonias) Ma la notte di Natsle il Madruzzo con l'erede della Corona di Spagna andò a Messa in Corte Vecchia dove con solennità grandissima di Musica e con eeremonie alla spagnola si cantò il Mattutino, il Te Deum, «con le risposte dell'organo et una divina vsce che denro cantava». Lunelli supone que aquella «divina voce» haya sido la del joven Orlando de Lasso, cosa muy posible, dado la presencia de éste en Milán hacia aquellos tiempos. Sin embargo, en virtud de que los cronistas mencionan «ceremonie alla spagnola», también es lícito admitir la colaboración de la capilla española, que seguramente no permaneció durante todo el tiempo de brazos cruzados. Ni Besozzi, ni Calvete de Estrella dan a entender claramente quiénes tocaban en cada ocasión. Estoy inclinado a creer que los grupos de músicos italianos, neerlandeses y españoles presentes en Milán, no actuaron siempre aisladamente, sino que de vez en cuando se reunieron en concierto común, cosa tan normal y en conformidad con el gusto imperante en esa época. En efecto, la mixtura de varios conjuntos permitió combinaciones de voces e instrumentos, realizables solamente bastante raras veces, sensaciones sonoras inconsuetas, extravagantes e inusitadas, muy solicitadas de todo hombre renacentista aficionado al arte. Semejante colaboración resultaba naturalmente provechosa en extremo para cada uno que en ella participaba activamente. Es lógico que de tanta copiosidad de contactos, colaboraciones y rivalidades que hicieron fermentar y crecer conjuntamente los músicos de tantos países distintos en la artesía de la música erudita europea, no podemos admitir que unos

apenas se limitasen a recibir instrucción y otros a expender enseñanza, porque todos sacarían provecho de la sinergia de largo alcance de las fuerzas. Si pese a todas las fecundaciones y fermentaciones en la amasadera del arte sonoro europeo, el uno lograba más que el otro, eso era debido, en primer lugar, a la potencia del propio genio de cada uno, a la facultad creadora individual y a su inventiva. El intermedio italiano y milanés sobre todo, ha sido, sin duda alguna, de grandísima utilidad para el alargamiento del horizonte musical de Cabezón. Sin embargo, si su arte se elevó a un nivel superior al mediano internacional de la época, como se puede comprobar por sus obras y por el renombre que gozó entre sus contemporáneos, eso no sólo dimanó de su genio innato, de su inventiva e iniciativa, sino también en parte de la sólidamente fundamentada escuela de órgano castellana, en la cual él se había formado, porque los Maestros no se fabrican ni se forjan exclusivamente a base de preceptos, influjos y ejemplos. Al fin y al cabo estriba toda maestría verdadera en el inefable milagro de la gracia de Dios, o como lo quieran llamar. No cuesta mucho trabajo imaginarse cómo aquella noche navideña, repleta de música, de voces divinas, de armonías de órganos amén de ceremonial español, redundó en un acontecimiento artístico exquisito, en una vivencia inolvidable para todos cuantos allí estuvieron reunidos.

El día de año nuevo 1549 hubo en el palacio de D. Hernando de Gonzaga un banquete en honor del Príncipe. Después de la comida se organizó el baile que mereció por parte de Calvete de Estrella algunos comentarios que nos interesan: «El Príncipe y la Princesa de Molfeta y su hija y las damas se salieron desde a poco a los estrados, y comenzaron, caballeros a danzar con las damas milanesas que allí había. El Príncipe danzó con la Princesa y con su hija, y después de haber danzado algunos muy bien pavanas y gallardas, se comenzó la danza de la hacha, donde se salieron damas y caballeros a danzar por su orden, y el Príncipe, después de haber danzado con la hija de la Princesa, hizo que sacase al Duque de Alba y al Marqués de Astorga.....». Quién sabe si durante esta fiesta no se tocarían y bailarían también esas «Gallarda Milanesa» y «Pavana Italiana» que Cabezón inmortalizó más tarde en sus «Obras», quizá para recordar tan lindo sarao y la mocedad de su monarca, bastante más feliz que los sombríos años postreros. Acaso compusiera Cabezón también diferencias sobre la danza de la hacha que se extraviaron por no haber sido incluídas en las «Obras» publicadas por su hijo Hernando. Conste, empero, que este añejo baile español que solía figurar en muchas fiestas dadas durante los siglos XVI y XVII por la familia real y la aristocracia españolas, ha quedado perpetuado en diferencias compuestas por el arpista Ruiz de Ribayaz (1677). Y cabe añadir que en tiempos anteriores, en

1576, el napolitano Antonio Valente, tan íntimamente relacionado con la música de España, había compuesto una serie de «mutanze» sobre «Lo ballo dell 'intorcía», usando el mismo tema, bajo obstinado, ritmo, y estructura armónica idéntica que sus compañeros ibéricos. Por lo visto el baile del hacha o sea «dell'intorcía» gozó de popularidad en todos los territorios pertenecientes a la Corona de España.

Llegada a su término la estancia en la capital de Lombardía, continuó el viaje. A propósito de la salida de Milán comenta nuestro cronista español: «Hubo dos caminos, el uno que iba derecho a Trento por la ciudad de Bresa (Brescia), por el cual fue la caballeriza y pages del Príncipe y mucha parte de la Corte; el otro era por Mariñan a Ladi y a Cremona y Mantua, y de allí a Trento, que hizo el Príncipe con su corte.....». Ya que D. Felipe no tenía la costumbre de separarse de su capilla, haciéndola seguirle a todas partes adonde fuera, es casi seguro que ésta le acompañó en el camino por Cremona. Informa el cronista que el Príncipe y su comitiva hicieron noche en Lodi, donde vieron también la catedral. Ignoramos si Cabezón tuvo tiempo de visitar sus órganos y los famosos de la Chiesa dell'Incoronata.

Cremona había preparado un gran recibimiento para sus ilustres huéspedes. Habíanse erigido muchos arcos decorados y en la puerta de la catedral estaban colocadas las armas del Emperador en medio de las del Príncipe. Fue éste «muy servido» del castellano (1). Alvaro de Luna, incluso «un día antes que partiése, vinieron ciertos Caballeros de la ciudad de Plazencia (Piacenza) a le visitar (al Príncipe) y le presentaron, y ofrecieron un modelo de la ciudad de Plazencia hecho de plata con su foso y muralla, castillo y casas principales della; cosa por cierto mucho de ver y de grande estimación». Mientras Cabezón se detuvo en Cremona, seguramente no dejaría de probar el órgano nuevo construido por G. B. Facchetti y concluido en 1546 (12). Entre otras cualidades poseía el mencionado instrumento lo que los italianos pasaron a llamar «l'aggiunta spagnola», es decir, la octava recogida en los bajos que bajaban hasta el «do» soggave. Semejante extensión mayor del teclado y del ámbito del instrumento hacia el registro regrave, en España se puso de moda en los últimos lustros del siglo XV, pues a ella ya se refirió Ramis de Pareja en su tratado «Música práctica» (Bolonía, 1482), añadiendo que entonces aún no era practicada en Italia. Además, como se puede inferir de la designación italiana, tal mejoramiento fue trasplantado de España a Italia. Este hecho contribuye a abogar en favor de mi tesis de que los intercam-

(12) Renato Lumelli, «Der Orgelbau in Italien» (Mainz, 1956) págs. 38 y ss.

bios musicales entre ambos países fueron intensos. Es de suponer que el magnífico instrumento causase honda impresión en el ciego castreño.

Organista de la catedral cremonense era en 1549 Francesco Bosio (o Bossio), quien había asumido el cargo en noviembre de 1547 y lo rigió hasta 1555. Ya no queda ninguna obra de Bosio, ni siquiera podemos adivinar el estilo que profesaba. Mi buen amigo, Prof. Dr. Luigi Fernando Tagliavini, a cuya cortesía proverbial debo las noticias acerca de Bosio, agregó en su informe: «Nella sua visita a Cremona Cabezón conobbe pure probabilmente qualcuno dei Maineri, famiglia che occupava un posto di rilievo nella storia organistica e organaria della città. Nel 1542 Giac. Maineri era stato inviato a visitare gli organi di Brescia e Piacenza, onde giudicare sulla scelta di un organaro per la cattedrale cremonese. Più tardi, quando Camillo Maineri era organista, il fratello di questi, Francesco, aveva le mansioni di custode dell'organo». Por ahora nada más se ha podido escudriñar acerca de la estada de Cabezón en la musical Cremona, como tampoco en torno a los organistas activos, hacia 1549, en esta ciudad.

Días después entró el Príncipe «con mucho sonido de trompetas y música de menestres en la ciudad de Mantua». Fue recibido por el Duque de Mantua y también por Ercole d'Este, que había venido a propósito de Ferrara. Debido en parte a las noticias parsimónicas de los cronistas, en parte al hecho de que, como ya lo señaló hace muchos años el abad P. Canal, en los archivos mantuanos falta la documentación concerniente a la música de 1529 a 1550, y fallando igualmente otras fuentes de información, sabemos muy poco o nada acerca de los manjares musicales con que esta corte melómana obsequió a sus visitantes. No obstante ello, gracias a investigaciones más recientes, llevadas a cabo con sagacidad penetrante por nuestro amigo y compañero don Oscar Mischiati, (13); finalmente ahora sabemos a ciencia cierta que el hijo de Marco Antonio Cavazzoni, el eximio compositor y organista Gerolamo Cavazzoni estuvo, a lo menos, desde 1523 hasta 1577 al servicio de los Gonzaga. Por consiguiente, Antonio de Cabezón y Gerolamo Cavazzoni tuvieron oportunidad de conocerse personalmente en Mantua, en 1549. Indicios de orden variá autorizan la suposición de que ambos ya se habían enterado previamente de su existencia mutua; ésto, desde luego, por conductos que actualmente ignoramos. No en balde, dicho sea, manifiesta el estilo del uno bastantes afinidades con el del otro. El encuentro y contacto directo entre los dos maestros, sus cambios a viva voz de ideas y de impresiones acerca de ideales comunes a ellos, redundaron, sin duda alguna, en mucho

El problema más enmarañado en sus complejos de fechas y relaciones.

(13) K. Jeppesen «Eine frühe Orgelmesse aus Castell'Arcuato» in ARCH. f. MUSW. 12, Jahrg. 1955, pág. 190 y ss.

beneficio para el arte de tecla tanto español como italiano. Ambos organistas se hallaban, a la sazón, en el auge de sus capacidades artísticas y en plena efervescencia creadora. No habría sido este un encuentro menos trascendente que, en una época posterior, el de Händel con Domenico Scarlatti.

Pese a la escasez de datos, es de suponer que Cabezón y sus huestes encontraron en Mantua muy buena música. Quizá ya entonces estuvo también Francesco Rovigo presente, quien siendo aún muy joven había entrado al servicio de la Corte de Mantua y vino a ser, en 1565, organista de la basílica de Santa Bárbara, al inaugurarse ésta y el órgano construido por Graziadio Antegnati. Una pregunta que ha de quedar en abierto es la de si el Duque de Ferrara llevó su afamada capilla consigo a Mantua. Caso que sí, ¡qué de contactos ya personales, ya musicales, pudieron entablarse por esos días en el palacio de los Duques de Mantua!

El 7 de enero, los españoles partieron de Mantua, acompañados del Cardenal de Mantua y de los Duques de Ferrara y Mantua, hasta el lindero del territorio veneciano. En Villafranca de Verona y Bossolengo fueron obsequiados por los venecianos que allí habían enviado una delegación constituida por embajadores y otros dignatarios muy principales. En Bossolengo, la Señoría ofreció un espléndido banquete al Príncipe. De acuerdo con la usanza de la época, seguramente se amenizó el ágape con alguna música. Aquí, una vez más, los cronistas nos dejan en la duda de si habían acudido músicos enviados adrede desde Venecia. Desde luego, no faltaban relaciones culturales entre Venecia y Valladolid. Tanto en España como en Portugal se conocían obras de los Willaert, C. de Rore, J. Buus y de otros forasteros y nacionales activos en Venecia. Pero el encuentro de Bossolengo hubiera representado una de las rarísimas ocasiones en que podía verificarse un contacto directo entre un conjunto musical español y uno veneciano. Precisamente en 1549, tenemos a Willaert, maestro de capilla en San Marcos, de Venecia, a Buus, organista del segundo órgano, y a Marco Antonio Cavazzoni, cual cantor en esta capilla. Tras la corta parada en tierra veneciana, entraron don Felipe y su comitiva en la comarca trentina, donde ya les esperaba el Cardenal Madruzzo. En Ala de Trento «fueron festejados aquella noche del Cardenal de Trento, con una solemne y suntuosa cena con suavísima música y muchas damas alemanas e italianas» (15). Según narra Lunelli en su arriba mencionado artículo: «...nel frattempo il Madruzzo aveva predisposto che per il suo ritorno a Trento e per l'ingresso del figlio di Carlo V, An-

(15) Calvete de Estrada, 100. cita.

tonio del Cornetto cooi suoi musici, dovesse preparare dei concerti speciali». Mientras pararon en Trento, Madruzzo obsequió a sus invitados con fiestas magníficas, en las cuales la música desempeñó un papel asaz importante. Quizá contribuyese también Cabezón al brillo de los saraos musicales tridentinos, y no es del todo imposible que aquí conociese personalmente al excelente laudista alemán Simón Gintzler, que, en aquel entonces, aún debía estar al servicio del Cardenal.

Por vuelta de 1549, en esta región aledaña al Tirol, todavía perduraban no pocos elementos de la tradición orgánica sembrada por los Hofhaimer y Schlick. Sólo durante la segunda mitad del siglo XVI, Trento se desligó más de las corrientes artísticas septentrionales para abrazar a las italianas. Dada esta circunstancia, podemos cesar nuestro relato. Lo que desde aquí en adelante vieron y escucharon los miembros de la capilla española, ya no se relaciona tan directamente con la música de Italia.

Aunque nadie pueda negar rotundamente la posibilidad de haberse efectuado en alguno de los lugares italianos visitados por los españoles, un encuentro entre los hermanos Cabezón y Cavazzoni, padre e hijo, es menester acentuar una vez más, con toda insistencia que, en el invierno 1548-1549, ya hacía muchos años que cualquiera de ellos poseía su estilo definido. Y si realmente existen ciertas afinidades artísticas entre unos y otros, éstas cristalizáronse en tiempos anteriores, por tanto no son ninguna consecuencia inmediata del viaje. Para corroborar lo dicho, basta con mencionar las fechas siguientes:

1523: publicación del libro de «*Recerchari Motetti Canzoni*» de Marco Antonio Cavazzoni.

1539: testimonio de Cristóbal de Villalón, dando por concluida la formación artística de Antonio de Cabezón, quien, entre 1535 y 1547, debe haber entregado a Luys Venegas de Henestrosa muchas de sus composiciones que están contenidas en el «*Libro de Cifra Nueva*», impreso sólo en 1557, pero el cual Venegas ya tenía preparado hacia 1547.

1540: publicación de «*Música Nova*», contentiendo *ricercari* de Giulio Segni de Modena, dos de los cuales Venegas incluyó en su susomencionado libro.

1543: publicación de la «*Intavolatura*» para tecla de Gerolamo Cavazzoni.

1549: edición de la «*Intabolatura d'Organo di Ricercari*» de Jacques Buus.

El problema más enmarañado en este complejo de fechas y relaciones, me parece que es zanjar las razones por las cuales J. Buus, A. Cabezón, G. Cavazzoni y tantos de sus contemporáneos ya españoles ya ita-

lianos no cultivaron el *ricercare* so forma y semblante de prelude tocatesco a la manera de Marco Antonio Cavazzoni y Giulio Segni — éste cultivó ambas clases de *ricercare*, es decir, también el *ricercare* imitativo de estilo fugado— ni la tocata a guisa de Andrea Gabrieli o Claudio Merulo. ¿Por qué no siguió Gerolamo Cavazzoni las huellas de su padre Marco Antonio, ni acompañó Buus el virtuosismo de sus colegas venecianos? Podríamos suponer que se tratase de un mero caso fortuito; pues, o nunca llegaron a publicarse tales *ricercare* preludescos de los Buus, G. Cavazzoni, etc., o se extraviaron los manuscritos encerrando semejantes obras. Otrosí sería lícito creer que cantidad de maestros españoles, italianos, neerlandeses y portugueses, apenas solían improvisar y repentizar en el instrumento ese género de música, pero no apuntarlo a la brida de solfa o asentarlo en el papel como si fuera una composición definitiva. No obstante tantas suposiciones factibles, personalmente me inclino a estimar que el *ricercare* a modo de prelude y su sucesora, la tocata, amén el aparatoso y virtuosístico estilo veneciano no cuadraban en la orientación estética de aquellos organistas, ni cuajaban en el ambiente litúrgico donde ejercían su profesión. Parece como si la barroquización de la música de tecla y la consecuente adopción de la textura «sfumata» se operó más de prisa en unas regiones que en otras. A muchos tañedores de tecla, arraigados en las severidades de la polifonía y del contrapunto, —herencia y atavismo probablemente en parte neerlandeses—, no les plugo ejercer un estilo organístico tan zaleado como el veneciano y hasta cierto modo también el inglés, sino que preferían «compatibilizar» poco a poco el *ricercare* imitativo con elementos de la tocata. Especialmente los organistas españoles y portugueses, desde Cabezón, Carreira, Soto, hasta Aguilera de Heredia, Rodríguez Coelho y Correa de Arauxo, evidencian, al lado de tientos a guisa de *ricercare* imitativos, como de sus tientos sorben elementos propios de la tocata, «tocataizándose» el tiento en el transcurso de los tiempos, hasta que con Cabanilles surge en la Península ibérica la tocata verdadera, arreada de todas sus figuraciones brillantes y del esplendor de sus armonías.

Gerolamo Cavazzoni ofrece cual Cabezón, *ricercare* imitativos mono o pluritémáticos que ocasionalmente derivan algunas figuraciones brillantes del estilo de la tocata. Muy interesante resulta observar la evolución de Claudio Merulo, cuyas Misas para órgano (Venecia, 1568) se mantienen calmosamente dentro del estilo comedido e introspectivo de G. Cavazzoni y A. Cabezón, mientras que sus Tocatas y Canzonas se apoyan en las exhuberancias venecianas de un Andrea Gabrieli y en la incipiente greña barroca. Cabezón y sus émulos napolitanos, Antonio Valente y Rocco Rodio, sólo muy de cuando en cuando se adelantan hacia el

mundo de la virtuosidad y del venidero manierismo. (16) Y añadamos que también en Nápoles la tocata apareció únicamente hacia fines del siglo XVI, es decir, aquí tardó mucho más en constituirse e implantarse que en Venecia. Desde luego, llegada su hora en el Sur de Italia, irrumpió con frenesí en el ambiente, y tanto que esa tocata napolitana logró repercutirse gallardamente en la obra de Gerolamo Frescobaldi.

Si la corta estancia en Italia de los hermanos Cabezón y el contacto de éstos con colegas italianos ya no pudo producir ni en unos ni en otros profundos cambios o modificaciones de estilo, es posible que la experiencia italiana, este alargamiento del horizonte musical, incitase al organista castellano y a los partidarios de su escuela a acelerar la tocataización del tiento, la compenetración de éste con elementos pertenecientes a la tocata. Precisamente algunos de los tientos más tardíos de Antonio, publicados en 1578 por su hijo Hernando de Cabezón en las «Obras», no sólo evidencian la maestría del ciego en su apogeo, sino también una mayor soltura y agilidad tanto en el tecleo como en el concepto de las líneas y de la estructura de esta forma imitativa. No se encuentra el mismo desembarazo en los tientos cabezonianos publicados anteriormente por Venegas de Henestrosa que se atienden a una escritura más cerrada estando el contexto ajeno a cualesquier pujos tocatescos que sobrepasen los límites de la glosa contenida.

En resumen; fruto de la travesía del Norte de Italia fue quizá una aproximación más decidida a los ademanes de la Tocata, aproximación que provocaría una mayor elasticidad en las voces y más variedad en las figuraciones que constituyen y animan los Tientos, concebidos durante la segunda mitad del siglo XVI en España. De los contactos con otras escuelas suelen dimanar enriquecimientos de la técnica y de los moldes de la música, así queremos creer que quier españoles quier italianos supieron sacar provecho de esa convivencia directa.

Más difícil resulta determinar si esta jornada aportó alguna novedad a la organería de ambos países. Pese a sus tradicionales diferencias fundamentales, sobre todo en lo tocante a la composición de los registros y su entonación, y aunque el órgano ibérico poseyese más juegos de lengüetería que el italiano, conviene no olvidar que italianos, españoles y portugueses no gustaban de los registros cortantes, penetrantes y extremadamente «scharf» en boga en el Norte de Europa, y tampoco les pareció absolutamente imprescindible el peladero completo. No obstante todas las diferencias que puedan existir entre el órgano italiano y el ibérico,

(16) Cf. M. S. Kastner, «Note critiche ed illustrative per «ROCCO RODIO, Cinque Ricertate, Una Fantasia» (Ed. G. Zanibon, Padova, 1958).

hay más parentesco entre éstos que entre cualquiera de esos y los del Norte y Centro de Francia, de los Países Bajos, del Centro y Norte de Alemania o de Escandinavia. Como el lector habrá podido percatarse a través de mi relato, todos los cronistas aducidos se refirieron a música suave o suavísima. La música para órgano italiana e ibérica del siglo XVI supone idéntica delicadeza en la elección de los registros, ninguna de ellas soporta sonoridades gritantes ni timbres espesos. Ambas músicas se revelan única y exclusivamente a través de sonidos diáfanos, de voces nobles y gratas. Que de esto se acuerden los organistas no italianos y no ibéricos al registrar las obras de los grandes y antiguos maestros meridionales.

MACARIO SANTIAGO KASTNER