

EN EL CENTENARIO DE ANTONIO DE CABEZON

P O R

FEDERICO SOPEÑA

La música de Antonio de Cabezón, organista del Emperador y de su hijo Felipe, estaba en la sombra, en primer lugar, por ser música de nuestro humanismo. El monopolio que ha ejercido la contrarreforma encontró en la música de Tomás Luis de Victoria su figura, eclipsándolo todo. Cuando yo era joven y se celebró un falso centenario del músico, que no nació en 1540, sino ocho años más tarde, algo se hizo insistiendo mucho en las raíces humanistas—de humanismo romano en este caso—de Victoria: sigue siendo visto por los hispanistas beneméritos pero exagerados a lo Collet como estrictamente paralelo al Greco, paralelismo en el que insiste Adolfo Salazar y que hoy se viene abajo después de las últimas investigaciones de Stevenson. Siendo ahora normal una visión más positiva de la música de nuestro Renacimiento, sigue aún Cabezón sufriendo perjuicios—véanse los ensayos de Salazar—ante el redescubrimiento de la polifonía de Morales y el interés siempre abierto hacia los vihuelistas. Cabezón, intuido por Esclava, rehecho por Pedrell, ha sido bien trabajado por Santiago Kastner, y si he tardado un poco en escribir para CUADERNOS HISPANOAMERICANOS sobre el tema, la razón de la demora estaba en pensar que el comentario sería larga nota a largo libro suyo, aprovechando precisamente el centenario.

Cabezón está a la cabeza de la música del Renacimiento español, en primer lugar, porque en esa cabeza lo colocan Carlos y Felipe, excelentes entendedores de música, compositor el primero, silencioso gozador—«tuvo en el oír sutileza tanta que no sabiendo música ni qué término de voz tenía (porque jamás cantó), juzgaba en ella advertidamente»—el segundo. Desde que en 1528, Cabezón, con sus dieciocho años, ingresa en la capilla imperial—no la flamenca, sino la castellana, heredera de la de los Reyes Católicos, conservada y cuidada por el Emperador para su mujer la Emperatriz Isabel, a su muerte, para sus hijas, capilla luego de Felipe— es el músico más cuidado tanto económica como socialmente. Acompaña al Emperador en sus viajes, hace el viaje a Inglaterra para la boda de Felipe con María Tudor, se le agasaja, era de familia de categoría, y muere, respetadísimo, en Madrid

el 26 de mayo de 1566. Cabezón, nacido en el Burgos de Matajudíos, nombre tan deliciosamente celtibérico como el de otros contemporáneos suyos—Mudarra, Valderrábano—, disfrutó de una especial protección por su ceguera. Como en todos los compositores anteriores al melodrama, su biografía no nos da apenas más datos que las fechas y avatares de sus retribuciones, y las ediciones, reducidas, en el caso de Cabezón, a lo primero, pues la edición de sus obras la hace, después de muerto, su hijo Hernando, también excelente organista. Algo se escapa, sin embargo, debido a su ceguera. Su retrato, que ordenó situar Felipe II en el Alcázar, retrato hecho por Sánchez Coello, y que Kestner y todos pueden señalar gracias a Sánchez Cantón—«Lienzo al óleo de cinco pies de largo, ancho poco menos, moldura pintada en el mismo lienzo, en que está retratado Cabezón el ciego, tocando un órgano, vestido de negro, asentado sobre un escaño y una almohada dorada, y está entonando el órgano un muchacho coronado de laurel y en el cinto unas flautas»—se perdió en uno de los incendios de palacio. Se ha citado siempre una frase de Zapata que queremos dar rodeada, aunque es verdad que sólo la frase parece verso de gran poema: «Casó por amores, que es gran maravilla en un ciego». Dice así su hijo Hernando en prólogo a la edición de sus obras hablando de su padre y del cultivo de la música: «Son pocos los que en ella han tenido grande nombre, y entre estos pocos se puede afirmar con mucha verdad haberlo merecido y conseguido mayor, Antonio de Cabezón, autor de este libro de cuya fama aún queda lleno el mundo y no se perderá jamás entre los que aprecian en la música. Fue natural de la montaña y ciego desde muy niño. Dios es tan liberal en las recompensas que da, que por el usufructo de la vista corporal que le quitó le dio una vista maravillosa del ánimo, abriéndole los ojos del entendimiento para alcanzar las sutilezas grandes desta arte y llegar en ella adonde hombre humano jamás llegó».

Es Cabezón la primera figura de la música de nuestro Renacimiento porque es protagonista, más que los otros, de una aventura que crea época en la historia de la música europea: la emancipación de la música instrumental. Sin caer en el abuso típico del «progresismo» musical de llamar a Cabezón el Bach español, como antes Collet estuviera en un tris de hacer a la música de Victoria predicción del «drama musical», es indudable que en los «tientos», «diferencias» y «glosas», Cabezón logra, más que los vihuelistas, un tipo de «obra—empleamos la palabra en el sentido marcado por el ensayo de Salazar—ya singularmente «instrumental». Me explico y con cierta lentitud porque avanzo con esto un criterio de distinción no dicho así hasta ahora. La tentación de la «glosa», del «tiento», de la «diferencia» o variación.

viene por el lado ornamental: junto a la canción, junto al motete o sobre ellos, se crean paréntesis ornamentales, interesantes sí, como virtuosismo, pero el virtuosismo no suele ser novedad de estilo, inauguración de un concepto distinto de «obra», sino al contrario, manierismo, estirón artificial de época anterior. Las obras de Cabezón, sin necesidad de análisis, dan al auditor un poco fino la sensación de que esos juegos de imitaciones, de comentarios, son otra cosa, no se oyen como «comentario a algo», sino como música independiente, desligada estructuralmente de un texto y de su significado. Es verdad que el humanismo va a definirse en música, tardíamente, a través de la revolución «monódica» del grupo de Florencia, y es no menos verdad que el paso de la polifonía vocal a la instrumental, no es sólo calco o transcripción, sino que crea un contrapunto más libre y más concentrado a la vez, pero entre ambas realidades, Cabezón, al «tentar», al «glosar», comenta desde una inspiración nueva, no sólo desligada del marco vocal, sino también del contrapunto al uso. Es el valor del sonido dirigido especialmente hacia la tecla. Se ve, lógicamente, esa tecla como tecla de órgano, pero a través del órgano al que por desgracia nos hemos habituado, es decir, al órgano romántico, lejanísimo de todos los demás instrumentos de tecla, mientras que el órgano de los tiempos de Cabezón, el de la misma Iglesia y aun con la trompetería horizontal tan típica en lo español, sonido de intensidad expresiva, de color. Piénsese también en que la «materia» usada como punto de partida se aplica a todos los instrumentos.

Hay algo más, sin embargo, que hasta ahora está huérfano de estudio y que necesita de un cierto prólogo resumido en la siguiente pregunta: ¿cómo sirve la música para conocer el espíritu de una época? Es vieja tesis mía la de mostrar cómo, desde los trovadores hasta la mismísima *Lulu*, de Alban Berg, la música nos sirve para conocer lo más importante, pero también lo más inefable de cada época: las formas y maneras de amar. En el trabajo del conocer histórico no tiene la música la plasticidad, la rotunda fuerza que tiene la pintura a través del retrato y tampoco ese agarradero intelectual de todo el arte literario: añadamos a esto que no es frecuente en el historiador el conocimiento de la técnica musical—a la inversa, la mayoría de los musicólogos investigadores carecen de técnica para hacer desde su campo «historia» en el sentido estricto de la palabra—, si bien, en estos últimos tiempos, la fabulosa extensión de las grabaciones permite un mayor acercamiento. Con el ejemplo concreto de la música de Cabezón podemos ilustrar la tesis.

Lo que es modernidad y lo que es manierismo en el dieciséis espa-

ñol podemos verlo en la canción y en la polifonía. La canción profana, decisiva como imperio de la novedad de la «inspiración melódica» es fácil instrumentó para el historiador, precisamente a través de la letra; aún así, está al margen en la mayoría de los estudios históricos. Es una lástima: canciones del tiempo del emperador como la famosísima de «Toda mi vida ós amé» deberían ser como la ilustración de las cartas amorosas de Carlos a Isabel, un amor, el que cantan esas canciones, lleno de pasión y a la vez de delicadeza. Los dramas calderonianos, la llamativa estructura de la «pasión de los celos», la misma versión enrevesada y ardiente de Quevedo, la contrarreforma, en fin, han puesto en la sombra la maravilla que fué la expresión amorosa de nuestro humanismo. Esa maravilla, que vivimos a través de la canción acompañada por la vihuela, es, sin embargo, inseparable de la música. Sus dos elementos inseparables, pasión y delicadeza, tienen su «nueva» estructura musical y se edifican gracias a la música; el primero, el de la pasión, necesita de lo monódico, pues la letra en la polifonía queda muchas veces oculta; el segundo, que se arma a través de la etiqueta cortesana o de la ficción pastoril, tiene también estructura musical típica de su tiempo, pues nada tan cercano a la expresión de lo amoroso como una danza lenta del tipo de la pavana y nada tan graciosamente unido a lo pastoril, a su dulce artificio, como ese discreto, elegante popularismo de la música española de la época, especialmente de la sevillana. Esa «novedad» expresiva y estructural se ve enfocada muchas veces por el afán ornamental, resto muchas veces del otoño medieval, que en su época tiene una cierta pasión, pero que luego se hace manierismo. Cuando oímos una canción polifónica, humanista por su ámbito y por su brevedad, pero recargada en los juegos de imitación, estamos oyendo lo que capítulo de «Morfología de la Cultura» se colocaría junto a las fachadas platerescas.

La música de Cabezón, la más rigurosamente organística, la oímos junto a «glosas» sobre pавanas y gallardas, también sobre canciones, sin notar excesiva diferencia. Su estructura interna, ese lenguaje formal inseparable de lo expresivo, no es típico de lo religioso, pero tampoco de lo amoroso. En la clasificación «expresiva» que yo explico en mis notas de Estética—música eclesiástica, religiosa, profana «grave», profana—, la de Cabezón ha creado para mí el tercer capítulo. Eso, la «grayedad» es lo que caracteriza lo mejor del «humanismo devoto» en la época del emperador y en la primera de su hijo Felipe: postura no sólo ante lo religioso, porque esa «grayedad» la encontramos también en la expresión de lo amoroso. A caballo entre los peligros del dramatismo y de la frivolidad, lo grave, meditativo, esforzado y noblemente melancólico, es la flor más bella que prolongará su influencia

hasta dentro mismo de la Contrarreforma. Eso lo conocemos al escuchar la música de Antonio de Cabezón. Los «tientos» para órgano no son música estrictamente eclesiástica, litúrgica, porque nos llevan a cerrar los ojos: es música «meditativa», para el templo, pero no quizá para la misma misa; las otras, de tema profano, pueden oírse casi todas en el templo, porque tienen la misma característica. El organito, el «realejo» en la cámara de Felipe II debe ayudarnos a no olvidar una importante realidad, inexistente hoy, típica de la época de Cabezón, indispensable para el conocer histórico precisamente por la falta de sucesión: el órgano como música de cámara con canciones, pавanas, gallardas. De meditar en ello los hispanistas como Collet, ¡qué mejor signo de la Contrarreforma que éste! Y, sin embargo, no es así: en la Contrarreforma, la música, cuando no atina con la alta tensión, busca su sucedáneo en el barroquismo. El exceso hacia lo popular—en los últimos años de Felipe II la guitarra vence definitivamente a la vihuela—, la tendencia al dramatismo en la expresión de lo religioso acaban con el dulce y severo equilibrio de la «gravedad». Las gloriosas excepciones—Cabanilles el valenciano—son islotes, y por eso no llaman la atención en los encandilados con las «singularidades» de la Contrarreforma. A ningún músico de entonces han estimado los reyes tanto como a Cabezón: ni clavicordio, ni vihuela, ni la misma voz humana fueron tan queridos como el órgano.

Se insiste siempre en el paso extraordinario que da la música de Cabezón en la historia de la «variación» instrumental: con técnica y elementos para hacer maravillas «decorativas» y ornamentales, esa música es un espléndido ejemplo de «variación expresiva interior», una variación no como procedimiento, sino como forma en sí, independiente. Cuando Beethoven construye sus grandes variaciones lo hace liberándose hasta cierto punto de las puntuales exigencias que, respecto al desarrollo de la variación imponía la tradición de escuela: señalo esto para indicar cómo algo que en Cabezón podía ser arcaico—los modos—sirve para el equilibrio, para que la inspiración melódica no se demande, pero también para tensar mejor lo contrapuntístico. Estamos acostumbrados a los dos polos que el romanticismo pone de moda: las grandes dimensiones, la gran forma o la intensidad, expresiva al máximo, de la forma pequeña. En Cabezón nos encontramos no la prolongación artificial y sabia típica de la «tocata», sino un engrandecimiento interior, inseparable de la gravedad, mucho mayor en tiempo que la canción o que la danza, mucho más lleno que las formas «largas» de la polifonía vocal. Es cierto que el órgano se presta por sus juegos de timbres a esa prolongación, pero es no menos cierto que cuando oímos la música de Cabezón en instrumentos monocronos como el piano,

pero muy diferenciados para la intensidad, esa música no pierde su esencia, evaporada en cambio en una transcripción orquestal.

Debo recordar que nuestros compositores han tenido siempre especial cariño por la música de Cabezón: no es extraño en Falla, por ser discípulo de Pedrell, y fue muy agudo en Rodrigo, que tempranamente hizo una bella transcripción pianística de las «Variaciones sobre el canto del Caballero». Ahora la conmemoración del centenario de la muerte está sirviendo para mostrar su «actualidad». Lo que Pablo Casals, maestro de todos, dijera sobre su preferencia por el piano como «compañía» en las obras de Bach, se confirma ahora, hasta cierto punto, con Cabezón: un joven español, ya gran pianista, Antonio Rodríguez Baciero, ha despertado intenso interés en la crítica, y jubilosa acogida en el público, por sus programas de piano, algunos dedicados enteramente a Cabezón. No se trata sólo, con ser muy interesante, de una renovación de los tantas veces cansinos programas de los pianistas: se trata, es lo importante, de incorporarse dulcemente un modo de ser español, esa moda de la «gravedad amorosa», capítulo fundamental del humanismo.

P. FEDERICO SOPEÑA
Narvárez, 9, 1.º
MADRID-9