

MÚSICA DE LOS TEMPLOS

BENITO JERÓNIMO FEIJOO

Freeditorial 

MÚSICA DE LOS TEMPLOS

I

En los tiempos antiquísimos, si creemos a Plutarco, sólo se usaba la música en los templos, y después pasó a los teatros. Antes servía para decoro del culto; después se aplicó para estímulo del vicio. Antes sólo se oía la melodía en sacros himnos; después se empezó a escuchar en cantinelas profanas. Antes era la música obsequio de las deidades; después se hizo lisonja de las pasiones. Antes estaba dedicada a Apolo; después parece que partió Apolo la protección de este arte con Venus. Y como si no bastara para apestar las almas ver en la comedia pintado el atractivo del deleite con los más finos colores de la retórica y con los más ajustados números de la poesía, por hacer más activo el veneno, se confeccionaron la retórica y la poesía con la música.

Esta diversidad de empleos de la música indujo también como era preciso mover distintos afectos en el teatro que en el templo, se discurrieron distintos modos de melodía, a quienes corresponden, como ecos suyos, diversos afectos en la alma. Para el templo se retuvo el modo que llamaban dorio, por grave, majestuoso y devoto. Para el teatro hubo diferentes modos, según eran diversas las materias. En las representaciones amorosas se usaba el modo lidio, que era tierno y blando; y cuando se quería avivar la moción, el mixo-lidio, aún más eficaz y patético que el lidio. En las belicosas el modo frigio, terrible y furioso. En las alegres y báquicas, el *eoio*, festivo y bufonesco. El modo subfrigio servía de calmar los violentos raptos que ocasionaba el frigio; y así había para otros afectos otros modos de melodía.

Si estos modos de los antiguos corresponden a los diferentes tonos de que usan los modernos, no está del todo averiguado. Algunos autores lo afirman, otros lo dudan. Yo me inclino más a que no, por la razón de que la diversidad de nuestros tonos no tiene aquel influjo para variar los afectos, que se experimentaba en la diversidad de los modos antiguos.

II

Así se dividió en aquellos retirados siglos la música entre el templo y el teatro, sirviendo promiscuamente a la veneración de las aras y a la corrupción de las costumbres. Pero aunque esta fue una relajación lamentable, no fue la mayor que padeció este arte nobilísimo; porque esta se guardaba para nuestro tiempo. Los griegos dividieron la música, que antes, como era razón, se empleaba toda en el culto de la deidad, distribuyéndola entre las solemnidades religiosas y las representaciones escénicas; pero conservando en el templo la que era propia del templo, y dando al teatro la que era propia del teatro. Y en estos últimos tiempos ¿qué se ha hecho? No sólo se conservó en el teatro la música del teatro, mas también la música propia del teatro se trasladó al templo.

Las cantadas que ahora se oyen en las iglesias son, en cuanto a la forma, las mismas que resuenan en las tablas. Todas se componen de menuetes, recitados, arietas, alegros, y a lo último se pone aquello que llaman grave; pero de eso muy poco, porque no fastidie. ¿Qué es esto? ¿En el templo no debiera ser toda la música grave? ¿No debiera ser toda la composición apropiada para infundir gravedad, devoción y modestia? Lo mismo sucede en los instrumentos. Ese aire de canarios, tan dominante en el gusto de los modernos, y extendido en tantas *gigas*, que apenas hay sonata que no tenga alguna, ¿qué hará en los ánimos, sino excitar en la imaginación pastoriles tripudios? El que oye en el órgano el mismo menuet que oyó en el sarao, ¿qué ha de hacer, sino acordarse de la dama con quien danzó la noche antecedente? De esta suerte la música, que había de arrebatarse el espíritu del asistente desde el templo terreno al celestial, le traslada de la iglesia al festín. Y si el que oye, o por temperamento o por hábito, está mal dispuesto, no parará ahí la imaginación.

¡Oh, buen Dios! ¿Es esta aquella música que al grande Augustino, cuando aún estaba nutante entre Dios y el mundo, le exprimía gemidos de compunción y lágrimas de piedad? «¡Oh, cuánto lloré (decía el Santo hablando con Dios, en sus *Confesiones*), conmovido con los suavísimos himnos y cánticos de tu Iglesia! Vivísimamente se me entraban aquellas voces por los oídos, y por medio de ellas penetraban a la mente tus verdades. El corazón se encendía en afectos, y los ojos se deshacían en lágrimas.» Este efecto hacía la música eclesiástica de aquel tiempo; la cual, como la lira de David, expelía el espíritu malo, que aún no había dejado del todo la Ión de Augustino; y advocaba el bueno: la de este tiempo expele el bueno, si le hay, y advoca al malo. El canto eclesiástico de aquel tiempo era como el de las trompetas de Josué, que derribó los muros de Jericó; esto es, las pasiones que fortifican la población de los vicios. El de ahora es como el de las sirenas, que llevaban los navegantes a los escollos.

III

¡Oh, cuánto mejor estuviera la Iglesia con aquel canto llano, que fue el único que se conoció en muchos siglos, y en que fueron los máximos maestros del orbe los monjes de san Benito, incluyendo en primer lugar a san Gregorio el Grande y al insigne Guido Aretino, hasta que Juan de Murs, doctor de la Sorbona, inventó las notas, que señalan la varia duración de los puntos. En verdad que no faltaban en la sencillez de aquel canto melodías muy poderosas para conmover y suspender dulcemente los oyentes. Las composiciones de Guido Aretino se hallaron tan patéticas, que, llamado de su monasterio de Arezzo por el papa Benedicto VIII, no le dejó apartar de su presencia hasta que le enseñó a cantar un versículo de su Antifonario, como se puede ver en el cardenal Baronio, al año de 1022. Este fue el que inventó el sistema músico moderno, o progresión artificiosa, de que aún hoy se usa, y se llama la escala de Guido Aretino, y juntamente la pluralidad armoniosa de las voces y variedad de consonancias, la cual, si, como es más verosímil, fue conocida de los antiguos, ya estaba perdida del todo su noticia.

Una ventaja grande tiene el canto llano, ejecutado con la debida pausa, para el uso de la Iglesia; y es, que, siendo por su gravedad incapaz de mover los afectos que se sugieren en el teatro, es aptísimo para inducir los que son propios del templo. ¿Quién, en la majestad sonora del himno *Vexilla Regis*, en la gravedad festiva del *Pange lingua*, en la ternura luctuosa del *Invitatorio de difuntos*, no se siente conmovido, ya a veneración, ya a devoción, ya a la lástima? Todos los días se oyen estos cantos, y siempre agradan; al paso que las composiciones modernas, en repitiéndose cuatro o seis veces, fastidian.

No por eso estoy reñido con el canto figurado, o, como dicen comúnmente, *de órgano*. Antes bien conozco que hace grandes ventajas al llano, ya porque guarda sus acentos a la letra, lo que en el llano es imposible, ya porque la diferente duración de los puntos hace en el oído aquel agradable efecto que en la vista causa la proporcionada desigualdad de los colores. Sólo el abuso que se ha introducido en el canto de órgano, me hace desear el canto llano; al modo que el paladar busca ansioso el manjar menos noble, pero sano, huyendo del más delicado si está corrupto.

IV

¿Qué oídos bien condicionados podrán sufrir en canciones sagradas aquellos quiebro amatorios, aquellas inflexiones lascivas, que, contra las reglas de la decencia, y aun de la música, enseñó el demonio a las comediantas, y éstas a los demás cantores? Hablo de aquellos leves desvíos que con estudio hace la voz del punto señalado; de aquellas caídas desmayadas de un punto a otro, pasando no sólo por el semitono, mas también por todas las comas intermedias; tránsitos que ni caben en el arte, ni los admite la naturaleza.

La experiencia muestra que las mudanzas que hace la voz en el canto, por intervalos menudos, así como tienen en sí no sé qué de blandura afeminada, no sé qué de lubricidad viciosa, producen también un afecto semejante en los ánimos de los oyentes, imprimiendo en su fantasía ciertas imágenes confusas, que no representan cosa buena. En atención a esto, muchos de los antiguos, y especialmente los lacedemonios, repudiaron, como nocivo a la juventud, el género de música llamado *cromático*, el cual, introduciendo *bemoles* y *substenidos*, divide la octava en intervalos más pequeños que los naturales. Oigamos a Cicerón: *Chromaticum creditur repudiatum pridie fuisse genus, quod adolescentuna remollescerent eo genere animi; Lacedaemones improbasse feruntur.*⁽³⁾ Supónese que con más razón reprobaron también el género llamado *enarmónico*, el cual, añadiendo más bemoles y substenidos, y juntándose con los otros dos géneros diatónico y cromático, que necesariamente le preceden, deja dividida la octava en mayor número de intervalos, haciéndolos más pequeños; por consiguiente, en esta mixtura, desviándose la voz a veces del punto natural por espacios aún más cortos, conviene a saber, los semitonos menores, resulta una música más molificante que la del cromático.

¿No es harto de lamentar que los cristianos no usemos de la precaución que tuvieron los antiguos, para que la música no pervierta en la juventud las costumbres? Tan lejos estamos de eso, que ya no se admite por buena aquella música que, así en las voces humanas como en los violines, no introduce los puntos que llaman extraños, a cada paso, pasando en todas las partes del diapasón del punto natural al accidental, y esta es la moda. No hay duda que estos tránsitos, manejados con sobriedad, arte y genio, producen un efecto admirable, porque pintan las afecciones de la letra con mucha mayor viveza y alma que las progresiones del diatónico puro, y resulta una música mucho más expresiva y delicada. Pero son poquísimos los compositores cabales en esta parte, y esos poquísimos echan a perder a infinitos, que queriendo imitarlos, y no acertando con ello, forman con los extraños que introducen, una música ridícula, unas veces insípida, otras áspera; y, cuando menos lo yerran, resulta aquella melodía de blanda y lasciva delicadeza, que no produce ningún buen efecto en la alma, porque no hay en ella expresión de algún afecto noble, si sólo de una flexibilidad lánguida y viciosa. Si con todo quisieren los compositores que pase está música, porque es de la moda, allá se lo hayan con ella en los teatros y en los salones; pero no nos la metan en las iglesias, porque para los templos no se hicieron las modas. Y si el oficio divino no admite mudanza de modas, ni en vestiduras, ni en ritos, ¿por qué la ha de admitir en las composiciones músicas?

El caso es, que esta mudanza de modas tiene en el fondo cierto veneno, el cual descubrió admirablemente Cicerón, cuando advirtió que en la Grecia, al paso mismo que declinaron las costumbres hacia la corruptela, degeneró la música de su antigua

majestad hacia la afectada molicie, o porque la música afeminada corrompió la integridad de los ánimos, o porque, perdida y estragada ésta con los vicios, estragó también los gustos, inclinándolos a aquellas bastardas melodías que simbolizan más con sus costumbres: *Civitatumque hoc multarum in Graecia interfuit, antiquum vocum servare modum: quarum mores lapsi, ad mollitiem pariter sunt inmutati in cantibus; aut hac dulcedine, corruptelaque depravati, ut quidam putant; aut cum severitas morum ab alia vitio cecidi set, tum fuit in auribus animisque, mutatis etiam, huic mutationi locus.*⁽⁴⁾ De suerte que el gusto de esta música afeminada, o es efecto, o causa, de alguna relajación en el ánimo. Ni por eso quiero decir que todos los que tienen este gusto adolecen de aquel defecto. Muchos son de severísimo genio y de una virtud incorruptible, a quien no tuerce la música viciada; pero gustan de ella, sólo porque oyen que es de la moda, y aun muchos sin gustar dicen que gustan, sólo porque no los tengan por hombres del siglo pasado, o como dicen, de calzas atacadas, y que no tienen la delicadeza de gusto de los modernos.

V

Sin embargo, confieso que hoy salen a luz algunas composiciones excelentísimas, ahora se atiende la suavidad del gusto, ahora la sutileza del arte. Pero a vueltas de estas, que son bien raras, se producen innumerables que no pueden oírse. Esto depende, en parte, de que se meten a compositores los que no lo son, y en parte, de que los compositores ordinarios se quieren tomar las licencias que son propias de los maestros sublimes.

Hoy le sucede a la música lo que a la cirugía. Así como cualquiera sangrador de mediana habilidad luego toma el nombre y ejercicio de cirujano, del mismo modo cualquiera organista o violinista *de razonable* destreza se mete a positor. Esto no les cuesta más que tornar de memoria aquellas reglas generales de consonancias y disonancias; des buscan el airecillo que primero ocurre, o el que más les da, de alguna sonata de violines, entre tantas como se ha ya manuscritas, ya impresas; forman el canto de la letra aquel tono, y siguiendo aquel rumbo luego, mientras que la voz canta, la van cubriendo por aquellas reglas generales con un acompañamiento seco, sin imitación ni primor alguno; y en las pausas de la voz entra la bulla de los violes, por el espacio de diez o doce compases, o muchos más, en la forma misma que la hallaron en la sonata de donde hicieron el hurto. Y aun eso no es lo peor, sino que algunas veces hacen unos borrones terribles, o ya porque, para dar a entender que alcanzan más que la composición trivial, introducen falsas, sin prevenirlas ni abonarlas; o ya porque, viendo que algunos compositores ilustres, pasando por encima de las reglas comunes, se toman algunas licencias, como dar dos quintas o dos octavas seguidas, lo cual sólo ejecutan en caso de entrar un paso bueno, o lograr otro primor armonioso, que sin esa licencia no se pudiera conseguir (y aun eso es con algunas circunstancias y limitaciones), toman osadía para hacer lo mismo sin tiempo ni propósito, con que dan un batacazos intolerables en el oído.

Los compositores ordinarios, queriendo seguir los pasos de los primorosos, aunque no caen en yerros tan grosero vienen a formar una música, unas veces insípida y otras áspera. Esto consiste en la introducción de accidentales y mudanza de tonos dentro de la misma composición, de que lo maestros grandes usan con tanta oportunidad, que no sólo dan a la música mayor dulzura, pero también mucho más valiente expresión de los afectos que señala la letra. Alguno extranjeros hubo felices en esto pero ninguno más que nuestro don Antonio de Literes, compositor de primer orden, acaso el único que ha sabido juntar toda la majestad y dulzura de la música antigua con el bullicio de la moderna; pero en el manejo de los puntos accidentales es singularísimo, pues casi siempre que los introduce, dan una energía a la música, correspondiente al significado de la letra, que arrebatada. Esto pide ciencia y numen; pero mucho más numen que ciencia; y así, se hallan en España maestros de gran conocimiento y comprensión, que no logran tanto acierto en esta materia; de modo que en sus composiciones se admira sutileza del arte, sin conseguirse la aprobación del oído.

Los que están desasistidos de genio, y por otra parte gozan no más que una mediana inteligencia de la música, meten falsas, introducen accidentales y mudan tonos, sólo por la moda lo pide, y porque se entienda que saben manejar estos sainetes; pero por la mayor parte no logran sainete alguno, y aunque no faltan a las reglas comunes, las composiciones salen desabridas; de suerte que, ejecutadas en templo, conturban los

corazones de los oyentes, en vez producir en ellos aquella dulce calina que se requiere para la devoción y recogimiento interior.

Entre los primeros y los segundos media otro género de compositores, que aunque más que medianamente hábiles, son los peores para las composiciones sagradas. Estos son aquellos que juegan de todas las delicadezas de que es capaz la música; pero dispuestas de modo, que forman una melodía bufonesca. Todas las irregularidades de que usan, ya en falsas, ya en accidentales, están introducidas con gracia; pero una gracia muy diferente de aquella que san Pablo pedía en el cántico eclesiástico, escribiendo a los colosenses: *In gratia cantantes in cordibus vestris Deo*; porque es una gracia de chufleta, una armonía de chulada; y así, los mismos músicos llaman jugueticos y monadas a los pasajes que encuentran más gustosos en este género. Esto es bueno para el templo? Pase norabuena en el patio de las comedias, en el salón de los saraos; pero en la casa de Dios chuladas, monadas y juguetes! ¿No es este un abuso impío? Querer que se tenga por culto de la deidad, ¿no es un error abominable? ¿Qué efecto hará esta música en los que asisten a los oficios? Aun a los mismos instrumentistas, al tiempo de la ejecución, los provoca a gestos indecorosos y a unas risillas de mojiganga. En los demás oyentes no puede influir sino disposiciones para la chocarrería y la chulada.

No es esto querer desterrar la alegría de la música; sí sólo la alegría pueril y bufona. Puede la música ser gustosísima y juntamente noble, majestuosa, grave, que excite a los oyentes a afectos de respeto y devoción. O, por mejor decir, la música más alegre y deliciosa de todas es aquella que induce una tranquilidad dulce en la alma, recogiénola en sí misma y elevándola, digámoslo así, con un género de raptó extático sobre su propio cuerpo, para que pueda tornar vuelo el pensamiento hacia las cosas divinas. Esta es la música alegre, que aprobaba san Agustín como útil en el templo, tratando de nimiamente severo a san Atanasio en reprobarla; porque su propio efecto es levantar los corazones abatidos de las inclinaciones terrenas a los afectos nobles: *Ut per haec oblectamenta aurium infirmior animus in affectum pietatis assurgat.*⁽⁵⁾

Es verdad que son pocos los maestros capaces de formar esta noble melodía, pero los que no pueden tanto, conténtense con algo menos, procurando siquiera que sus composiciones inclinen a aquellos actos interiores, que de justicia se deben a los divinos oficios, o por lo menos, que no exciten a los actos contrarios. En todo caso, aunque sea arriesgándose al desagrado del concurso, evítense esos sainetes cosquillosos que tienen cierto oculto parentesco con los afectos vedados; pues de los dos males en que puede caer la música eclesiástica, menos inconveniente es que sea escándalo de las orejas, que el que sea incentivo de los vicios.

VI

Bien se sabe el poder que tiene la música sobre las almas para despertar en ellas o las virtudes o los vicios. De Pitágoras se cuenta que, habiendo con música apropiada inflamado el corazón de cierto joven en un amor insano, le calmó el espíritu y redujo al bando de la continencia mudando de tono. De Timoteo, músico de Alejandro, que irritaba el furor bélico de aquel príncipe, de modo que echaba mano a las armas, como si tuviera presentes los enemigos. Esto no era mucho porque conspiraba con el arte del agente la naturaleza del paso. Algunos añaden que le aquietaba después de haberle enfurecido, y Alejandro, que jamás volvió a riesgo alguno la espalda, venía a ser fugitivo entonces de su propia ira. Pero más es lo que se refiere de otro músico con Enrique II, rey de Dinamarca, llamado el Bueno; porque con un tañido furioso exacerbó la cólera del Rey en tanto grado, que arrojándose sobre sus domésticos, mató a tres o cuatro de ellos; y hubiera pasado adelante el estrago, si violentamente no le hubieran detenido. Esto fue mucho de admirar, porque era aquel rey de índole sumamente mansa y apacible.

No pienso que los músicos de estos tiempos puedan hacer estos milagros. Y acaso tampoco los hicieron los antiguos, que estas historias no se sacaron de la Sagrada Escritura. Pero por lo menos, es cierto que la música, según la variación de las melodías, induce en el ánimo diversas disposiciones, unas buenas y otras malas. Con una nos sentimos movidos a la tristeza, con otra a la alegría; con una a la clemencia, con otra a la saña; con una a la fortaleza, con otra a la pusilanimidad, y así de las demás inclinaciones.

No habiendo duda en esto, tampoco la hay en que el maestro que compone para los templos, debe, cuanto es de su parte, disponer la música de modo que mueva aquellos afectos más conducentes para el bien espiritual de las almas y para la majestad, decoro y veneración de los divinos oficios. Santo Tomás, tocando este punto en la 2.^a 2.^a *quaest.* 91. *artic.* 2, dice, que fue saludable la institución del canto en las iglesias, para que los ánimos de los enfermos, esto es, los de flaco espíritu, se excitasen a la devoción: *Et ideo salubriter fuit institutum, ut in Divinas laudes cantus assumerentur, ut animi infirmorum magis excitarentur ad devotionem.* ¡Ay, Dios! ¿Qué dijera el Santo si oyera en las iglesias algunas canciones, que en vez de fortalecer a los enfermos enflaquecen a los sanos; que en vez de introducir la devoción en el pecho, la destierran de la alma; que en vez de elevar el pensamiento a consideraciones piadosas, traen a la memoria algunas cosas ilícitas? Vuelvo a decir, que es obligación de los músicos, y obligación grave, corregir este abuso.

Verdaderamente, yo, cuando me acuerdo de la antigua seriedad española, no puedo menos de admirar que haya caído tanto, que sólo gustemos de las músicas de tararira. Parece que la celebrada gravedad de los españoles, ya se redujo sólo a andar envarados por las calles. Los italianos nos han hecho esclavos de su gusto, con la falsa lisonja de que la música se ha adelantado mucho en este tiempo. Yo creo que lo que llaman adelantamiento, es ruina, o está muy cerca de serlo. Todas las artes intelectuales, de cuyos primores son con igual autoridad jueces el entendimiento y el gusto, tienen un punto de perfección, en llegando al cual, el que las quiere adelantar, comúnmente las echa a perder.

Acaso le sucederá muy presto a la Italia (si no sucede ya) con la música, lo que le sucedió con la latinidad, oratoria y poesía. Llegaron estas facultades en el siglo de Augusto a aquel estado de propiedad, hermosura, gala y energía natural en que consiste su verdadera perfección. Quisieron refinarlas los que sucedieron a aquel siglo, introduciendo adornos impropios y violentos, con que las precipitaron de la naturalidad a la afectación, y de aquí cayeron después a la barbarie. Bien satisfechos estaban los poetas que sucedieron a Virgilio y los oradores que sucedieron a Cicerón, de que daban nuevos realces a las dos artes; pero lo que hicieron se lo dijo bien claro a los oradores el agudo Petronio, haciéndoles cargo de su ridícula y pomposa afectación: *Vos primi omnium eloquentiam, perdidistis.*

VII

Para ver si la música en este tiempo padece el mismo naufragio, examinemos en qué se distingue la que ahora se practica de la del siglo pasado. La primera y más señalada distinción que ocurre es la disminución de las figuras. Los puntos más breves que había antes eran las *semicorcheas*, con ellas se hacía juicio que se ponían, así el canto como el instrumento, en la mayor velocidad, de que sin violentarlos son capaces. Pareció ya poco esto, y se inventaron no há mucho las *tricorcheas*, que parten por mitad las *semicorcheas*. No paró aquí la extravagancia de los compositores, y inventaron las *cuatricorcheas*, de tan arrebatada duración, que apenas la fantasía se hace capaz de cómo en un compás pueden haber sesenta y cuatro puntos. No sé que se hayan visto hasta este siglo figuradas las cuatricorcheas en alguna composición, salvo en la descripción del canto del ruiseñor, que a la mitad del siglo pasado hizo estampar el padre Kircher, en el libro I de su *Musurgia universal*; y aun creo que tiene aquella solfa algo de lo hiperbólico; porque se me hace difícil que aquella ave, bien que dotada de órgano tan ágil, pueda alentar sesenta y cuatro puntos distintos, mientras se alza y baja la mano en un compás regular.

Ahora digo que esta disminución de figuras, en vez de perfeccionar la música, la estraga enteramente, por dos razones: la primera es, porque rarísimo ejecutor se hallará que pueda dar bien ni en la voz ni en el instrumento puntos tan veloces. El citado padre Kircher dice que, habiendo hecho algunas composiciones de canto difíciles y exóticas (yo creo que no serían tanto como muchas de la moda de hoy), no halló en toda Roma cantor que las ejecutase bien. ¿Cómo se hallarán en cada provincia, mucho menos en cada catedral, instrumentistas ni cantores, que guarden exactamente así el tiempo como la entonación de esas figuras menudísimas, añadiéndose muchas veces a esta dificultad la de muchos saltos extravagantes, que también son de la moda? Semejante solfa pide en la garganta una destreza y volubilidad prodigiosa, y en la mano una agilidad y tino admirable; y así, en caso de componerse así, había de ser solamente para uno u otro ejecutor singularísimo que hubiese en esta o aquella corte, pero no darse a la imprenta para que ande rodando por las provincias; porque el mismo cantor que con una solfa natural y fácil agrada a los oyentes, los descalabra con esas composiciones difíciles; y en las mismas manos en que una sonata de fácil ejecución suena con suavidad y dulzura, la que es de arduo manejo sólo parece greguería.

La segunda razón porque esa disminución de figuras destruye la música es, porque no se da lugar al oído para que perciba la melodía. Así como aquel deleite que tienen los ojos en la variedad bien ordenada de colores no se lograra, si cada uno fuese pasando por la vista con tanto arrebatamiento, que apenas hiciese distinta impresión en el órgano (y lo mismo es de cualesquiera objetos visibles), ni más ni menos, si los puntos en que se divide la música son de tan breve duración, que el oído no pueda actuarse distintamente de ellos, no percibe armonía, sino confusión. Así este inconveniente segundo como el primero, se hacen mayores por el abuso que cometen en la práctica los instrumentistas modernos; los cuales, aunque sean de manos torpes, generalmente hacen ostentación de tañer con mucha velocidad, y comúnmente llevan la sonata con más rapidez que quiere el compositor, ni pide el carácter de la composición. De donde se sigue perder la música su propio genio, faltar a la ejecución lo más esencial, que es la exactitud en la limpieza, y oír los circunstantes sólo una trápala confusa. Siga cada uno el paso que le prescribe su propia disposición; que si el que es pesado se esfuerza a

correr tanto como el veloz, toda la carrera será tropiezos; y si el que sólo es capaz de correr quiere volar, presto se hará pedazos.

La segunda distinción que hay entre la música antigua y moderna consiste en el exceso de ésta en los frecuentes tránsitos del género diatónico al cromático y enarmónico, mudando a cada paso los tonos con la introducción de substenidos y bemoles. Esto, como se dijo arriba, es bueno cuando se hace con oportunidad y moderación; pero los italianos hoy se propasan tanto en estos tránsitos, que sacan la armonía de sus quicios. Quien no lo quisiere creer, consulte desnudo de toda preocupación sus orejas, cuando oyere canciones o sonatas que abundan mucho de accidentales.

La tercera distinción está en la libertad que hoy se toman los compositores para ir metiendo en la música todas aquellas modulaciones, que les van ocurriendo a la fantasía, sin ligarse a imitación o tema. El gusto que se percibe en esta música suelta, y digámoslo así, desgreñada, es sumamente inferior al de aquella hermosa ordenación con que los maestros del siglo pasado iban siguiendo con amenísima variedad un paso, especialmente cuando era de cuatro voces; así como deleita mucho menos un sermón de puntos sueltos, aunque conste de buenos discursos, que aquel que, con variedad de noticias y conceptos, va siguiendo conforme a las leyes de la elocuencia el hilo de la idea, según se propuso al principio lo planta. No ignoran los extranjeros el subido precio de estas, composiciones, ni faltan entre ellos algunas de este género excelentes pero comúnmente huyen de ellas, porque son trabajosas; y así, si una u otra introducen algún paso, luego le dejan, dando libertad a la fantasía para que se vaya por donde quisiere. Los extranjeros que vienen a España, por lo común son unos meros ejecutores, y así no pueden formar este género de música, porque pide más ciencia de la que tienen; pero para encubrir su defecto, procurarán persuadir acá a todos, que eso de seguir pasos no es de la moda.

VIII

Esta es la música de estos tiempos, con que nos han regalado los italianos, por mano de su aficionado el maestro Durón, que fue el que introdujo en la música de España las modas extranjeras. Es verdad que después acá se han apurado tanto éstas, que si Durón resucitara, ya no las conociera; pero siempre se le podrá echar a él la culpa de todas estas novedades, por haber sido el primero que les abrió la puerta, pudiendo aplicarse a los aires de la música italiana, lo que cantó Virgilio de los vientos:

Qua data porta ruunt, et terras turbine perflant.

Y en cuanto a la música, se verifica ahora en los españoles, respecto de los italianos, aquella fácil condescendencia a admitir novedades, que Plinio lamentaba en los mismos italianos respecto de los griegos: *Mutatur quotidie ars interpolis, et ingeniorum graciae statu impellimur.*

Con todo, no faltan en España algunos sabios compositores, que no han cedido del todo a la moda, o juntamente con ella saben componer preciosos restos de la dulce y majestuosa música antigua, entre quienes no puedo excusarme de hacer segunda vez memoria del suavísimo Literes, compositor verdaderamente de numen original, pues en todas sus obras resplandece un carácter de dulzura elevada, propia de su genio, y que no abandona aun en los asuntos amatorios y profanos, de suerte que aun en las letras de amores y galanterías cómicas tiene un género de nobleza, que sólo se entiende con la parte superior de la alma; y de tal modo despierta la ternura, que deja dormida la lascivia. Yo quisiera que este compositor siempre trabajara sobre asuntos sagrados; porque el genio de su composición es más propio para fomentar afectos celestiales que para inspirar amores terrenos. Si algunos echan menos en él aquella desenvoltura bulliciosa que celebran en otros, por eso mismo me parece a mi mejor, porque la música, especialmente en el templo, pide una gravedad seria, que dulcemente calme los espíritus; no una travesura pueril, que incite a dar castañetadas. Componer de este modo es muy fácil, y así lo hacen muchos; del otro es difícil, y así lo hacen pocos.

IX

Lo que se ha dicho hasta aquí del desorden de la música de los templos, no comprende sólo las cantadas en lengua vulgar; mas también salmos, misas, lamentaciones y otras partes del oficio divino, porque en todo se ha entrado la moda. En lamentaciones impresas he visto aquellas mudanzas de aires, señaladas con sus nombres, que se estilan en las cantadas. Aquí se leía *grave*, allí *airoso*, acullá *recitado*. ¡Qué! ¿a un en una lamentación, no puede ser todo grave? ¿Y es menester que entren los airecillos de las comedias en la representación de los más tristes misterios? Si en el cielo cupiera llanto, lloraría de nuevo Jeremías al ver aplicar tal música a sus trenos. ¿Es posible que en aquellas sagradas quejas, donde cada letra es un gemido, donde, según varios sentidos, se lamentan, ya la ruina de Jerusalén por los caldeos, ya el estrago del mundo por los pecados, ya la aflicción de la Iglesia militante en las persecuciones, ya, en fin, la angustia de nuestro Redentor en sus martirios, se han de oír *airosos* y *recitados*? En el *Alfabeto de los penitentes*, como llaman algunos expositores a los trenos de Jeremías, ¿han de sonar los aires de festines y serenatas? ¡Con cuánta más razón se podía exclamar aquí, con la censura de Séneca contra Ovidio, porque en la descripción de un objeto tan trágico como el diluvio de Deucalión, introdujo algún verso tanto cuanto ameno! *Non est res satis sobria lascivire devorato orbe terrarum*. No sonó tan mal la cítara de Nerón cuando estaba ardiendo Roma, como suena la armonía de los bailes, cuando se están representando tan lúgubres misterios.

Y sobre delinquirse en esto, contra las reglas de la razón, se peca también contra las leyes de la música, las cuales prescriben que el canto sea apropiado a la significación de la letra; y así, donde la letra toda es grave y triste, grave y triste debe ser todo el canto.

Es verdad que contra esta regla, que es una de las más cardinales, pecan muy frecuentemente los músicos en todo género de composiciones, unos por defecto, y otros por exceso. Por defecto, aquellos que forman la música sin atención alguna al genio de la letra; pero en tan grosera falta apenas caen sino aquellos que no siendo verdaderamente compositores, no hacen otra cosa que tejer retazos de sonatas o coser arrapiezos de las composiciones de otros músicos. Por exceso yerran los que, observando con pueril escrúpulo la letra, arreglan el canto a lo que significa cada dicción de por sí, y no al intento de todo el contexto. Explicaráme un ejemplo de que usa el padre Kircher corrigiendo este abuso. Trazaba un compositor el canto para este versículo: *Mors festinat luctuosa*. Pues ¿qué hizo? En las voces *mors* y *luctuosa* metió una solfa triste; pero en la voz *festinat*, que está en medio, como significa celeridad y presteza, plantó unas carrerillas alegres, que al rocín más pesado, si las oyera, le harían dar cabriolas. Otro tanto y aun peor, vi en una de las lamentaciones que cité arriba, la cual, en la cláusula *Deposita estvehementer non habens consolatorem*, señalaba *airoso*. ¡Qué bien viene lo *airoso* para aquella lamentable caída de Jerusalén, o de todo el género humano, oprimido del peso de sus pecados, con la agravante circunstancia de faltar consuelo en la desdicha! Pero la culpa tuvo aquel adverbio *vehementer*, porque la expresión de vehemencia le pareció al compositor que pedía música viva; y así, llegando allí, apretó el paso, y para el *vehementer* gastó en carrerillas unas cuarenta corcheas; siendo así que aun esta voz, mirada por sí sola, pedía muy otra música, porque allí significa lo mismo que *gravissimè*, expresando enérgicamente aquella pesadez, o pesadumbre, con que la ciudad de Jerusalén, agobiada de la brumante carga de sus pecados, dio en tierra con templo, casas y muros.

En este defecto cayó, más que todos, el célebre Durón, en tanto grado, que, a veces, dentro de una misma copla variaba seis u ocho veces los afectos del canto, según se iban variando los que significaban por sí solas las dicciones del verso. Y aunque era menester para esto grande habilidad, como de hecho la tenía, era muy mal aplicada.

X

Algunos (porque no dejemos esto por decir) juzgan que el componer la música apropiada a los asuntos, consiste mucho en la elección de los tonos; y así, señalan uno para asuntos graves, otro para los alegres, otro para los luctuosos, etc. Pero yo creo que esto hace poco o nada para el caso, pues no hay tono alguno en el cual no se hayan hecho muy expresivas y patéticas composiciones para todo género de afectos. El diferente lugar que ocupan los dos semitonos en el diapasón, que es en lo que consiste la distinción de los tonos, es insuficiente para inducir esa diversidad; ya porque donde quiera que se introduzca un accidental (y se introducen a cada paso) altera ese orden; ya porque varias partes, o las más de la composición, variando los términos, cogen los semitonos en otra positura que la que tienen, respecto del diapasón. Pongo por ejemplo: aunque el primer tono, que empieza en *Delasotre*, vaya por este orden, primero un tono, luego un semitono después tres tonos, a quienes sigue otro, y en fin, un tono; los diferentes rasgos de la composición, tomado cada uno de por sí, no siguen ese orden, porque uno empieza en el primer semitono, otro en el tono que está después de él, y así de todas las demás partes del diapasón, y acaban donde más bien le parece al compositor, con que en cada rasgo de la composición se varía la positura de los semitonos, tanto como en los diferentes diapasones, que constituyen la diversidad de los tonos.

Esto se confirma con que los mayores músicos están muy discordes en la designación de los tonos, respectivamente a diversos afectos. El que uno tiene por alegre, otro tiene por triste; el que uno por devoto, otro por juguetero. Los dos grandes jesuitas, el padre Kircher y el padre Dechales, están en esto tan opuestos, que un mismo tono le caracteriza el padre Kircher de este modo: *Harmoniosus, magnificus, et regia majestate plenus*. Y el padre Dechales dice: *Ad tripudia et choreas est comparatus, diciturque propterea lascivus*; y poco menos discrepan en señalar los caracteres de otros tonos, bien que no de todos.

Lo dicho se entiende de la diversidad esencial de los tonos, que consiste en la diversa positura de los semitonos en el diapasón; pero no de la diversidad accidental, que consiste en ser más altos o más bajos. Esta algo puede conducir, porque la misma música puesta en voces más bajas, es más religiosa y grave, y trasladada a las altas, perdiendo un poco de la majestad, adquiere algo de viveza alegre, por cuya razón soy de sentir que las composiciones para las iglesias no deben ser muy subidas; pues sobre que las voces en el canto van comúnmente violentas, y por tanto suenan ásperas, carecen de aquel fácil juego que es menester para dar las afecciones que pide la música, y aun muchas veces claudican en la entonación; digo que, a más de estos inconvenientes, no mueven tanto los afectos de respeto, devoción y piedad, como si se fomaran en tono más bajo.

XI

Por la misma razón estoy mal con la introducción de los violines en las iglesias. Santo Tomás, en el lugar citado arriba, quiere que ningún instrumento músico se admita en el templo, por la razón de que estorba a la devoción aquella delectación sensible que ocasiona la música instrumental; pero esta razón es difícil de entender, habiendo dicho el Santo que la delectación que se percibe en el canto, induce a devoción a los espíritus flacos, y no parece que hay disparidad de una a otra, porque si se dice que la significación de la letra que se canta, ofreciendo a la memoria las cosas divinas, hace que la delectación en el canto sirva como de vehículo que lleve el corazón hacia ellas, lo mismo sucederá en la delectación del instrumento que acompaña la letra y el canto. Añádese a esto, que el Santo en el mismo lugar aprueba el uso de los instrumentos músicos en la sinagoga, por la razón de que aquel pueblo, como duro y carnal, convenía que con este medio se provocase a la piedad. Luego, por lo menos para semejantes genios, convienen en la iglesia los instrumentos músicos; y por consiguiente, siendo de este jaez muchísimos de los que concurren a la iglesia en estos tiempos, siempre serán de grande utilidad los instrumentos. Fuera de que, no puedo entender cómo la delectación sensible que ocasiona la música instrumental induzca a devoción a los que por su dureza están menos dispuestos para ella, y la impida en los que tienen el corazón más apto para el culto divino.

Conozco y confieso que es mucho más fácil que yo no entienda a santo Tomás, que no que el Santo dejase de decir muy bien. Mas en fin, la práctica universal de toda la Iglesia autoriza el uso de los instrumentos. El caso está en la elección de ellos; y por mí digo que los violines son impropios en aquel sagrado teatro; sus chillidos, aunque armoniosos, son chillidos, y excitan una viveza como pueril en nuestros espíritus, muy distante de aquella atención decorosa que se debe a la majestad de los misterios, especialmente en este tiempo, que los que componen para violines ponen estudio en hacer las composiciones tan subidas, que el ejecutor vaya a dar en el puente con los dedos.

Otros instrumentos hay respetosos y graves, como el arpa, el violón, la espineta, sin que sea inconveniente de alguna monta que falten tiples en la música instrumental; antes con esto será más majestuosa y seria, que es lo que en el templo se necesita. El órgano es un instrumento admirable, o un compuesto de muchos instrumentos. Es verdad que los organistas hacen de él, cuando quieren, gaita y tamboril, y quieren muchas veces.

XII

No será fuera del intento, antes muy conforme a él, decir aquí algo de la poesía que hoy se hace para las cantadas del templo, o como llaman, *a lo divino*. Sin temeridad me atreveré a pronunciar, que la poesía en España está mucho más perdida que la música. Son infinitos los que hacen coplas, y ninguno es poeta. Si se me pregunta cuáles son las artes más difíciles de todas, responderé que la médica, poética y oratoria; y si se me pregunta cuáles son más fáciles, responderé que la poética, oratoria y médica. No hay licenciado que, siquiere, no haga coplas. Cuantos religiosos sacerdotes hay, suben al púlpito y cuantos estudian medicina, hallan partido; pero ¿adónde está el médico verdaderamente sabio, el poeta cabal y el orador perfecto?

Nuestro eruditísimo monje don Juan de Mabillón, en su libro de *Estudios monásticos*, dice que un poeta excelente es una alhaja rarísima; y yo me conformo con su dictamen, porque, si se mira bien, ¿dónde se encuentra, entre tantas coplas como salen a luz, una sola que, dejando otras muchas calidades, sea juntamente natural y sublime, dulce y eficaz, ingeniosa, clara, brillante sin afectación, sonora sin turgencia, armoniosa sin impropiedad, corriente sin tropiezo, delicada sin melindre, valiente sin dureza, hermosa sin afeite, noble sin presunción, conceptuosa sin obscuridad? Casi osaré decir, que quien quisiere hallar un poeta que haga versos de este modo, le busque en la región donde habita el fénix.

Por lo menos en España, según todas las apariencias, hoy no hay que buscarle, porque está la poesía en un estado lastimoso. El que menos mal lo hace (exceptuando uno u otro raro), parece que estudia en cómo lo ha de hacer mal. Todo el cuidado se pone en hinchar el verso con hipérbolos irracionales y voces pomposas; con que sale una poesía hidrópica confirmada, que da asco y lástima verla. La propiedad y naturalidad, calidades esenciales, sin las cuales, ni la poesía ni la prosa jamás pueden ser buenas, parece que andan fugitivas de nuestras composiciones. No se acierta con aquel resplandor nativo que hace brillar el concepto; antes los mejores pensamientos se desfiguran con locuciones afectadas, al modo que cayendo el aliño de una mujer hermosa en manos indiscretas, con ridículos afeites se le estraga la belleza de las facciones.

Esto en general de la poesía española moderna; pero la peor es la que se oye en las cantilenas sagradas. Tales son, que fuera mejor cantar coplas de ciegos, porque al fin estas tienen sus afectos devotos, y su misma rústica sencillez está en cierto modo haciendo señas a la buena intención. Toda la gracia de las cantadas que hoy suenan en las iglesias, consiste en equívocos bajos, metáforas triviales, retruécanos pueriles; y lo peor es, que carecen enteramente de espíritu y moción, que es lo principal o lo único que se debiera buscar. En esta parte han pecado aun los buenos poetas. Don Antonio de Solís fue sin duda nobilísimo ingenio, y que entendió bien todos los primores de la poesía, excediéndose a sí mismo, y excediendo a todos, en pintar los afectos con tan propias, íntimas y sutiles expresiones, que parece que los da mejor a conocer su pluma que la experiencia. Con todo, en sus letrillas sacras se nota una extraña decadencia, pues no se encuentra en ellas aquella nobleza de pensamientos, aquella delicadeza de expresiones, aquella moción de afectos, que se halla a cada paso en otras poesías líricas suyas; y no es porque le faltase numen para asuntos sagrados, pues sus endechas a la conversión de San Francisco de Borja son lo mejor que hizo, y acaso lo más sublime que hasta ahora se ha compuesto en lengua castellana.

Creo que esto ha dependido de que, así Solís como otros poetas de habilidad, a estas letrillas que se hacen para las festividades, las han mirado como cosa de juguete, siendo así, que ninguna otra composición puede atenderse con tanta seriedad. ¿Qué asunto más no le que el de estas composiciones, donde ya se elogian las virtudes de los santos, ya se representa la excelencia de los misterios y atributos divinos? Aquí es donde se habían de esforzar más los que tienen numen. ¿Qué empleo más digno de un genio ventajoso que pintar la hermosura de la virtud, de suerte que enamore; representar la fealdad del vicio, de modo que horrorice; elogiar a Dios y a sus santos, de forma que el elogio encienda a la imitación y al culto? Lo grande la poesía es aquella actividad persuasiva, que se mete dentro de la alma, y mueve el corazón hacia la parte que quiere el poeta. Este no es juego de niños, dice nuestro Mabillón hablando de la poesía; mucho menos será juego de niños la poesía sagrada. Con todo la que se canta en nuestras iglesias no es otra cosa.

Aun aquellos cuyas composiciones se estiman, no hacen otra cosa que preparar los conceptillos que les ocurren sobre el asunto; y aunque no tengan entre sí unión de respeto o conducencia a algún designio, los distribuyen en las coplas; de modo que todo lo que se llama dicho o concepto, aunque uno vaya para Flandes y otro para Marruecos, se hace que entre en el contexto; y como cada copla diga algo (así se explican), aunque sea sin moción, espíritu ni fuerza, más es, aunque sea sin orden, ni dirección a fin determinado, se dice que es buena composición, como no merece el nombre de composición, como no merece el nombre de edificio un montón de piedras, ni el nombre de pintura cualquiera agregado de colores.

La sentencia aguda, el chiste, el donaire, el concepto, son adornos precisos de la poesía; pero se han de ver en ella, no como que son buscados con estudio, sí como que al poeta se le vienen a la mano. Él ha de seguir su camino según en rumbo propuesto, echando mano solo de aquellas flores que encuentra al paso, o que nacen en el mismo camino. Así lo hicieron aquellos grandes maestros, los Virgilibios, los Ovidios, los Horacios y cuanto tuvo de ilustre la antigüedad en este arte. Hacer coplas, que no son más que unas masas informes de conceptillos, es una cosa muy fácil, y juntamente muy inútil, porque no hay en ellas, ni cabe, alguno de los primores altos de la poesía. ¿Qué digo, primores altos de la poesía? Ni aun las calidades que son de su *esencia*.

Pero aún no he dicho lo peor que hay en las cantadas a lo divino; y es que, ya que no todas, muchísimas están compuestas al genio burlesco; ¡con gran discreción por cierto, porque las cosas de Dios son cosas de entremés! ¿Qué concepto darán del inefable misterio de la Encarnación mil disparates puestos en las bocas de Gil y Pascual? Déjolo aquí, porque me impaciento de considerarlo. Y a quien no le dionare tan indigno abuso por sí mismo, no podré yo convencerle con argumento alguno.

Freeditorial 