
EL MADRIGAL ITALIANO DESDE SU INICIO HASTA SU PLENITUD

Naser RODRÍGUEZ GARCÍA

La intención de este artículo es realizar un acercamiento al madrigal dentro de su ámbito italiano original, concentrándose en los elementos musicales, humanísticos y sociológicos que lo configuraron, para luego hacer un recorrido por los principales autores hasta finales del s. XVI. Gesualdo, Monteverdi, el madrigal inglés y otras formas asociadas deberán ser estudiados en sucesivas entregas.

Cronología y geografía del madrigal

El madrigal italiano del s. XVI tiene tres primeras generaciones de compositores, la mayoría francoflamencos afincados en Italia: Philippe Verdelot y Contanzo Festa en primer lugar, seguidos de Jacques Arcadelt y Adrian Willaert, y por último Philippe de Monte y Cipriano de Rore, quienes ya se sitúan en una etapa plena, abriendo este último en concreto la puerta al cromatismo de la siguiente etapa del madrigal. Si bien el madrigal fue el primer género musical italiano que cobró importancia internacional, es paradójico que, salvo Constanzo Festa, sus primeros compositores fueran francoflamencos. Giaches (Jacques) de Wert, Luzzasco Luzzaschi y Luca Marenzio serían los principales representantes del madrigal en su etapa plena, llegando a la perfección con este último. Por último, dentro de Italia, se asiste a un florecimiento final del madrigal, deformando los límites del Renacimiento y adentrándose en lo que podríamos llamar manierismo (ya visible en Marenzio y Wert), con Carlo Gesualdo y Claudio Monteverdi. Éste último, además, transformará por completo el madrigal manierista tras dominarlo a la perfección y conformará el lenguaje del barroco temprano, englobando dentro de él géneros barrocos totalmente nuevos.

Las características del madrigal no permanecieron sólo en Italia sino que traspasaron los Alpes, hasta el punto de que la *chanson* o el *lied* terminen por dejar su estructura estrófica y terminen siendo madrigales en otro idioma. Las técnicas madrigalísticas no sólo traspasaron los Alpes sino que saltaron al ámbito insular: los ingleses, entrado el s. XVII, optaron por hacer conscientemente su propia versión nativa del madrigal, con gran calidad, en el feliz florecimiento isabelino.

Tampoco la influencia de las técnicas del madrigal se redujo al ámbito profano, sino que alcanzó al religioso, no sólo con la proliferación del uso de la retórica sino con la existencia de una contrapartida sacra del madrigal: los *madrigali spirituali*, en los que se sustituye la relación entre amantes por la relación entre el poeta y Cristo, el poeta y la Virgen, o Cristo y su rebaño de fieles. Destaca especialmente *Lagrime di San Pietro*, escrita por Orlando di Lasso al final de su vida. Como los madrigales profanos, se escribían en italiano y no tenían una forma predefinida. Otros compositores que cultivaron el madrigal espiritual, en paralelo a la Contrarreforma que parecía darle la razón, fueron Palestrina, Marenzio, De Monte, Giovanni Gabrieli y Monteverdi, todos ellos entre 1560 y 1580.

Precedentes musicales: *frottola*, *chanson*, *motete*¹

La utilización de *poesie per musica* en la mayoría de la *frottola* abre el camino al tratamiento que el madrigal hace de la poesía. Las *poesie per musica* eran obras literarias de poca calidad intrínseca, creadas expresamente para ponerles música. El madrigal hará un uso intensivo de estas piezas literarias, buscando los posibles efectos sonoros derivados del uso de la retórica musical aplicada a dichas *poesie per musica*.

1 Aunque había un género musical llamado madrigal en el *Trecento* italiano, nada tiene que ver con el madrigal del *Cinquecento*, puesto que se trata de una forma con dos o más estrofas en forma de tercetos, que comparten la música repetida literalmente, y un colofón llamado impropriamente *ritornello*, que no es un estribillo porque no se repite. El nombre de *ritornello* parece derivar de *tornada*, que era como se llamaba a los versos finales de los poemas trovadorescos. A su vez, el término de madrigal procede de *matricale*, y a su vez del latín *matrix* (matriz), haciendo referencia a que el poema estaba en la lengua materna, es decir, en lengua vernácula. Los madrigalistas más famosos del *Trecento* fueron el Maestro Piero, Giovanni de Cascia y Jacopo da Bologna (de origen francés). A pesar de la homonimia, el madrigal trecentista tiene menos que ver con el renacentista que la *frottola*, que se interpone entre ambos.

La principal diferencia de la *frottola* con respecto al madrigal es que aquélla suele tener una forma musical regular y bastante simple, y si no, suele tener estribillo (*ripresa*). Había *frottole* de mayor seriedad y con mayor influencia compositiva francoflamenca, que hacia 1510, en italiano, se fueron convirtiendo en madrigal, mientras las *frottole* más sencillas y ligeras evolucionaron en villanescas². Poéticamente, la forma más libre de *frottola* era la *canzone*, que tenía como única regla el uso de versos de 7 y 11 sílabas, con rimas libres, como el madrigal. Frente a ésta, las formas más regulares musical y poéticamente eran la oda, el *strambotto*, el *capitolo* y sobre todo el soneto, en las cuales, la música tendía a repetir como mucho dos o tres temas durante toda la pieza. En una época temprana había incluso un tipo de *frottola* llamada *villota*³, que insertaba en su estructura una canción callejera, de manera parecida a los interesantísimos *catches* ingleses, muy posteriores⁴. Esta capacidad descriptiva y sensorial la compartía la *giustiniana*: forma poética creada por Leonardo Giustiniani cuya voz superior abunda en melismas y efectos para imitar balbuceos, como una primitiva forma de descripción.

Puesto que los primeros madrigalistas en sentido moderno en Italia serán francoflamencos y practicarán la *chanson* en paralelo, será necesario analizar brevemente este género vocal. La mayor diferencia con el madrigal es que mientras éste organiza la música según el contenido del texto, la *chanson* organiza la música según los versos. De Rore y Willaert escribieron *chansons* puras, en orden a los versos, y madrigales en francés, a los que sólo les falta la denominación para ser madrigales. El mayor rasgo de la *chanson* quizás sea la sencillez. Se abandonaron las complejidades contrapuntísticas y métricas de Ockeghem, entonces consideradas anticuadas, y se adoptó un ritmo homofónico muy vivaz, una relación silábica con el texto y una armonía clara y transparente. También la costumbre de las *chansons* de re-

2 Gustave Reese, *La música en el Renacimiento*, Madrid, Alianza, 1999, volumen I, p. 209. Reese tenía una visión muy formalista de la música, con sobreabundancia de documentos dirigidos en el fondo no tanto a recrear un contexto histórico sino un esquema evolutivo dentro y entre los géneros.

3 La *villota* tenía una rítmica muy viva surgida del contraste entre ritmo binario y ternario, a veces con una parte final más rápida (llamada *nio*) y numerosas partes con sílabas sin sentido, todo lo cual recuerda a la danza.

4 Para saber más sobre los *catches*, ver G. Reese, *La música en el Renacimiento*, obra citada, volumen II, pp. 959-962.

petir sílabas con la misma nota, a manera de recitado, y con un ritmo fácil de seguir, tendrá influencia en el madrigal, según Gustave Reese⁵. Se trata de unos pies rítmicos muy comunes, que también aparecen en las *frottole*. Las *chansons*, salvo excepciones, están exentas de descripción musical, pero en ese sentido destacan las grandes *chansons* de Clément Janequin, en las cuales la duración es inversamente proporcional al sentido del texto, es decir, que cuanto mayor es la duración, más importancia tiene la descripción musical, amparada en la fonética. Los casos de *La Guerre (La Bataille de Marignan)*, *La chasse*, *L'alouette*, *Le chant des oiseaux* y *Le caquet des femmes* son ejemplares en el uso de la fonética para describir hechos extramusicales⁶.

Por su parte, el motete del *Cinquecento* establece una relación cercana e individual entre cada verso y su propia frase musical. Esta vocación, si no descriptiva sí al menos expresiva, se corresponde con un deseo humanista de servir a la palabra como vehículo excepcional de comunicación, todavía más si se une a la música, que en esta época va cambiando de ser un soporte matemático a ser un soporte emotivo. Frases, texturas y sonoridades verticales y horizontales se van revistiendo de una retórica humanista paralela a la revitalización de las obras de la literatura latina, y esta motivación profunda es el auténtico motor que impulsa el carácter definitivo del madrigal más que su parecido filológico con géneros anteriores (el cual es en definitiva un puro accidente, a pesar de su importancia adquirida por convertirse en una base documental⁷).

Música y texto: una obra de arte total

El madrigal debe mucho al movimiento petrarquista incitado por el cardenal Pietro Bembo (1470-1547), autor de *Le prose della volgar lingua*, en la que quería devolver al italiano el prestigio y calidad que había conseguido

5 G. Reese, *La música en el Renacimiento*, obra citada, volumen I, p. 355.

6 Para ampliar sobre las chansons de Clement Janequin, mirar REESE, G.: *La música en el Renacimiento*, obra citada, volumen I, p. 357 y siguientes. También TARUSKIN, Richard: *The Oxford History of Western Music*, New York, Oxford University Press, 2006, pp. 710-711.

7 Es decir, que el madrigal se podría haber formado a partir de otros géneros, pero fueron éstos los que había con más familiaridad en el momento en que el Humanismo comenzaba a expresar en música su faceta más seria y descriptiva dentro del ámbito no sagrado en lengua vernácula (porque también existieron géneros profanos en latín), que es, de manera laxa, lo que llamamos madrigal.

la literatura en latín y que logró el italiano con Dante, Petrarca y Boccaccio, es decir, con el dialecto toscano. La pieza lírica más parecida al madrigal es, como hemos visto, la *canzone*. Como ésta, su única regla es la utilización de versos de 7 y 11 sílabas, como la silva española (que desciende de la literatura italiana), pudiendo definirse como *canzone* de una sola estrofa, puesto que los madrigales suelen tener de 6 a 16 versos. La mayoría de madrigales puestos en música por los compositores renacentistas son *poesie per musica*, con una calidad literaria superficial y casi ingenua, elegidos por su potencialidad musical. Sin embargo, también hay ejemplos de fragmentos de Sannazaro (*Arcadia*); Ariosto, (*Orlando furioso*) sobre todo para el posterior *stile concitato*; el propio Bembo (*Gli Asolani*); Guidiccioni (*Il bianco e dolce cigno*), Cassola, Gian Battista Guarini, Torquato Tasso e incluso Miguel Ángel.

Se desarrolló una manera de entender la relación entre texto y música como una igualdad de elementos, si no una subordinación de la música al texto. El resultado final sería la monodia acompañada de la Camerata Bardi y la defensa de los hermanos Monteverdi de la *seconda prattica*, en la cual la música desechaba sus propias reglas abstractas por una regla suprema, que era la de servir a la expresión de un texto. Los Monteverdi pusieron el inicio de la *seconda prattica* precisamente en la música de un madrigalista: Cipriano de Rore. Allan Atlas⁸ distingue tres tipos de acercamiento al ideal de música al servicio del texto, antes del nacimiento de la monodia barroca: el **arqueologismo** silábico siguiendo las pautas de acentuación griegas y latinas; los efectos retóricos del amplio concepto de *musica reservata*, aplicados a cualquier género vocal (al menos en uno de sus muchos sentidos), sobre todo por Lasso, y, por último, el **madrigal**, que fue posiblemente el vínculo más exhaustivo y buscado entre música y texto, antes de la llegada en la década de 1580 de los primeros experimentos de **recitativo**, que no madurarán definitivamente hasta *Orfeo* de Monteverdi (1607), ya que de *Euridice* de Peri (1600), al apenas conservarse pruebas, no podemos afirmar su madurez lingüística.

En las primeras etapas del madrigal, la descripción musical del texto estaba más pensada para los cantantes, con recursos visuales y elitistas como solmisaciones y *note nere*, que sólo apreciaban los intérpretes, pero

8 Allan Atlas, *La música del renacimiento: La música en la Europa Occidental, 1400-1600*, Madrid Akal, 2002, p. 695.

con el devenir del género, la música-ojo (como la denomina Gustave Reese) se fue convirtiendo en *word-painting*⁹, concepto que implica una descripción puramente auditiva y por tanto más universal, puesto que todos los oyentes, instruidos aunque fuese mínimamente en la lengua y en la música, podían captar los recursos retóricos. Esta descripción sonora participa de las figuras retóricas derivadas del estudio humanista de la retórica clásica, con figuras como Cicerón o Quintiliano a modo de maestros rescatados de la Antigüedad, sobre todo desde que en 1416 Poggio Bracciolini encontró en el monasterio de Sankt-Gallen la *Institutio Oratoria* de Quintiliano y promovió su copia. La mayoría de los recursos de la retórica musical nacieron, sin embargo, de manera experimental y espontánea, y luego fueron clasificados por los teóricos como manera de justificar desviaciones de las leyes contrapuntísticas, que, por su parte, también nacieron de observar la práctica.

Como hemos visto, el madrigal deriva musicalmente de la *frottola*, y, dentro de ella, de la *canzone*. Se diferencia de la *chanson*, de los diferentes tipos de *frottola* y de cualquier tipo de métrica popular en que no es estrófico y por tanto la música no sigue una forma abstracta sino que se adapta al contenido del texto, surgiendo de él orgánicamente y creando una original *Gesamtkunstwerk*¹⁰. Adoptó del motete la independencia contrapuntística y la desjerarquización de todas las voces, aunque sin su erudición, con la melodiosidad de la *frottola* (muy necesaria para expresar las diferentes ideas del texto) y la estructura silábica de acordes, en diversos fragmentos, de la *chanson*, según lo requiera el texto. A pesar de toda esta pretendida genealogía, en sus inicios no había demasiada diferencia entre la *frottola* y el madrigal, ya que la complejidad contrapuntística del madrigal se empezó a desarrollar más tarde, y nunca alcanzó a la del motete, puesto que aquél es más variado texturalmente.

Si bien en la *chanson* o en la *frottola* la pura belleza musical, derivada de las proporciones, tiene sentido estético con independencia del texto, el madrigal no puede existir sin texto, puesto que su finalidad es traducir sus imágenes literarias mediante la retórica musical, obviando la pura belleza

9 Es muy importante no confundir los conceptos de música-ojo y *word painting*.

10 No hay que despreciar el uso que de una retórica más moderna hace el *lied* romántico, con la misma intención que el madrigal renacentista, del que se puede considerar un digno aunque indirecto sucesor.

formal. De hecho, Vincenzo Galilei criticará al madrigal diciendo que es laceramiento de la poesía, por el énfasis en romper la forma en pos del contenido. Está totalmente fuera del espíritu del madrigal repetir la música en versos distintos, cosa que constantemente hacen la *frottola*, la *chanson*, la *villanesca* y el madrigal del s. XIV. La fidelidad al contenido literario terminará rompiendo el equilibrio de la música renacentista, dando paso a un cierto manierismo musical, como epígono del renacimiento y a su vez germen del barroco. Un gran instrumento de ese desequilibrio del sistema clásico renacentista será el cromatismo, ampliamente trabajado por Carlo Gesualdo y que tiene su origen en las teorías de revivalismo griego de Nicola Vicentino.

Cromatismo en el madrigal

El madrigal se convirtió, finalmente, en el género más experimental y refinado del renacimiento, con una escritura mucho más sofisticada que demás piezas profanas como *balletti*, *villanelle* o *chansons*. El uso expresivo del cromatismo en el madrigal lo diferencia del uso historicista que de él hace Vicentino, que con su ingenioso *arcigravicembalo* intentó resucitar hacia 1560 los modos griegos, partiendo incluso los semitonos en unidades más pequeñas para lograr imitar los géneros cromático (con semitonos menores) y enarmónico (con cuartos de tono). Vicentino, alumno de Willaert, llegó diseñar nada menos que cincuenta y tres tipos de octava, pudiendo fragmentar cada octava hasta en treinta y un intervalos. Toda esta hipertrofia surge de la insuficiencia del temperamento mesotónico para lo que hoy conoceríamos como modulación. Vicentino lo que en realidad quería era ampliar la riqueza del *gamut*¹¹ con la aplicación de los modos griegos, pero lo que hizo fue dinamitar el sistema modal, que en el siglo siguiente se iría convirtiendo en sistema tonal, definitivamente instituido con la aportación teórica de Rameau en el segundo cuarto del s. XVIII, posibilitando cualquier modulación a costa de igualar todos los semitonos. En la música vocal del s. XVI parece estar latente una idea de sistema tonal, con círculos de quintas cada vez más abundantes y enarmonías más o menos intuitas, como las de

11 Se denominaba así la gama o escala puramente diatónica en la que se movía el sistema hexacordal de Guido d'Arezzo, llamada así porque a la nota más grave se la llamaba con la letra *gamma*.

Willaert en *Quid non ebrietas*¹², donde el uso de dobles bemoles es necesario aunque no esté escrito, gracias al conocimiento de la *musica ficta* que había en la época, hasta el punto de que esta pieza ocasionó discusiones entre los teóricos durante dos siglos¹³. Cuanto más se avanza hacia finales del s. XVI más se desarrolla la idea latente de un sistema más tonal que modal, con la aparición generalizada de la sensible en lugar de la subtónica.

Aunque Vicentino intentó demostrar con su *arcigravicembalo* que los géneros griegos se podían aplicar a la música instrumental, el único campo en el que más se pudo experimentar con el cromatismo fue en la voz, que es el instrumento más versátil. Sin embargo, por el uso que los madrigalistas hicieron en general de las alteraciones, todo hace pensar que ellos tenían un concepto de modulación más cercano a la afinación temperada, contando con el moderno concepto de enarmonía. Sólo así se podría realizar un círculo completo de quintas e interpretar obras que hacían uso de él, como el referido *Quid non ebrietas*. El propio Vicentino aconsejó el uso del cromatismo, abandonando la monotonía del sistema modal, con fines expresivos, sin límites, para dar vida a los textos, y por eso el madrigal italiano¹⁴ fue su mayor campo de experimentación, sobre todo en seguidores como Carlo Gesualdo, que conoció el *arcigravicembalo* de Vicentino en Ferrara. El propio Vicentino compuso una serie de madrigales con abundante uso del cromatismo, aunque ha pasado mejor a la historia como teórico, con su libro *L'antica musica ridotta alla musica moderna*, de 1555, confeccionado tras ser derrotado defendiendo los modos griegos en un debate.

Sociología del madrigal

Los grupos para los que se compusieron los madrigales fueron reducidos. Los clientes eran, evidentemente, no órdenes religiosas sino aristócratas y altos burgueses, haciendo ediciones, a manera de música de mesa¹⁵

12 A. Atlas, *La música del Renacimiento...*, obra citada, p. 455 y siguientes.

13 Este hermetismo que necesitaba para la interpretación de una gran erudición era una de las acepciones de *musica reservata*.

14 La versión inglesa del madrigal, aún siendo posterior a su modelo italiano, desechó el cromatismo por razones seguramente culturales.

15 Música que se interpretaba por puro goce personal, en la intimidad, sin público externo, generalmente alrededor de una mesa, y de ahí el nombre.

(*musique de table, Tafelmusik*) para consumo doméstico, en forma de antologías (individuales o colectivas), con gran refinamiento. Las creaciones de los compositores francoflamencos tuvieron mucha aceptación entre las familias sobre todo de Venecia y Ferrara. En ocasiones, estos músicos emigrados componían para celebraciones cortesanas o incluso hacían serenatas para nobles que querían encandilar a alguna dama, casos en los que las voces superiores se cantaban en falsete, ya que el madrigal siempre se escribía para coro mixto¹⁶. Hay que decir, en este sentido, que el madrigal por supuesto participa del estilo del s. XVI, evitando el cruzamiento de voces que se daba en el s. XV gracias a que el ámbito de las voces se ha ido desplegando a lo largo del siglo anterior. Tampoco hay que olvidar que gran parte de la producción de madrigales era demandada y admirada por las academias: ese fenómeno tan típico del s. XVI italiano, en las que en definitiva imperaba el mismo ambiente que en las cortes más refinadas intelectualmente, compartiendo protagonistas unas y otras.

La temática del madrigal no podría ser un reflejo más fiel de las refinadas cortes donde se interpretaba: era casi invariablemente un motivo amoroso o erótico, pero casi siempre con un tinte melancólico y pesante, de súplica, plagándose de antítesis por el amor no correspondido, la pérdida o la espera. Con el paso del tiempo el madrigal mostrará un especial interés por las formas más violentas de amor, pero nunca llega a ser soez ni jocoso. Esto lo entronca con la temática de la *frottola* más seria y lo aleja del humor soez pero encantador de las *chansons* francesas y algunos *lieder* alemanes.

Es muy importante la presencia de la mujer en la sociología del madrigal. No sólo eran intérpretes incondicionales y necesarias de las piezas, sino que eran sus consumidoras a la par que los hombres. La temática, por otra parte, como hemos visto, no hace más que fijarse en la mujer, casi siempre desde una imagen tópica que ensalza su belleza pero lamenta su desinterés y frialdad con respecto al amante masculino.

Las *tre nobilissime dame* de Ferrara, llamadas oficialmente *Concerto delle donne*, eran cantantes admiradas y reconocidas en toda Italia, y lo compo-

16 Situación que, en boca de un ficticio mercenario de habla germana, parodia Orlando di Lasso en *Matona, mia cara*, haciendo uso de un rico lenguaje que mezcla jerga en varios idiomas a veces con múltiples sentidos eróticos, de la misma manera que el propio compositor se expresaba en sus cartas.

nían Laura Peverara, Livia d'Arco y Anna Guarini¹⁷. La primera y la segunda eran respectivamente hijas de un rico comerciante y un noble de Mantua, pero la tercera era hija nada menos que de G. B. Guarini, el principal poeta de la corte de Ferrara junto con Tasso. Para colmo, Tarquinia Moza, excelente poetisa, colaboró también con ellas. Las damas de Ferrara no eran meras aristócratas que en sus ratos libres se dedicaban a la música como *El cortesano* de Castiglione propugnaba, sino que se convirtieron en auténticas profesionales de la música, antecedente directo de la diva, que alcanzará su madurez en el s. XVIII. Wert y Luzzaschi trabajaron frecuentemente para ellas, y Gesualdo colaboró puntualmente en su etapa ferraresca.

Por si fuera poco en la evolución del papel jugado por las mujeres en la música gracias al madrigal, también las hubo compositoras. En ese sentido, la más destacada es Maddalena Casulana, muy admirada por Lasso y cuyos madrigales fueron las primeras composiciones hechas por una mujer en ser impresas y editadas. El propio Lasso interpretó en la boda de Guillermo IV y Renata de Lorena una obra suya y otra de Catalina Willaert, seguramente parienta de Adrian Willaert y también compositora. La lista de compositoras de madrigales la engrosan Paola Massarengi, Cesarina Ricci de' Tingoli y Vittoria Aleotti¹⁸, cuya existencia a finales del s. XVI nos lleva directamente a la inminente labor compositiva de Francesca Caccini y Barbara Strozzi¹⁹.

Evolución del madrigal a través de sus autores

Como ya sabemos, entre 1520 y 1530, *frottola* y madrigal coexistieron, la primera en su ocaso y el segundo en su nacimiento. Las primeras etapas del madrigal tuvieron lugar en la Italia septentrional, entre Ferrara, Mantua y Venecia, donde se desarrolló y llegó a su plenitud, aunque en el

17 A. Atlas, *La música del Renacimiento...*, obra citada, p. 726.

18 A. Atlas, *La música del Renacimiento...*, obra citada, p. 726.

19 Hay algo que se repite en la mayoría de compositoras de esta época y de las siguientes, y es la cercanía a algún músico sobresaliente, como después ocurrirá con Alma Mahler, Fanny Mendelssohn o Clara Schumann, en parte por la dificultad de abrirse camino sin el apoyo de un ambiente musical fuerte que las defendiese (y no siempre, puesto que las tres últimas sufrieron la negativa de sus maridos o familiares) y en parte porque han ido apareciendo para la musicología moderna a remolque de la investigación sobre sus familiares masculinos músicos, más conocidos por tradición.

último cuarto del siglo s. XVI el foco principal estuvo entre Roma, Mantua y sobre todo Ferrara.

Philippe Verdelot (m. c.1540) es uno de los primeros representantes del madrigal. Trabajó principalmente en Venecia. Su obra se caracteriza por la predominante homofonía, y la timidez, superficialidad e ingenuidad de sus recursos retóricos, si los comparamos con los del madrigal tardío. Si es cierto que la textura se diferencia de la *frottola* en que mientras en dicho género la voz superior se destaca por encima de las demás, que son sustituibles por instrumentos, a modo de canción para solista, en los madrigales de Verdelot todas las voces están equilibradas. Verdelot aún repite música para distintos versos, cosa que luego se dejará de lado. Es predominantemente silábico y diatónico, y en sus poemas se destacan tópicos de amor cortés que luego serán muy comunes, con palabras que reciben especial apoyo (*ardo, moro, morte, ahi*) y antítesis emocionales. Según la exigencia que encuentra en el texto, aplica mayor o menor grado de imitación contrapuntística. Un recurso de música-ojo de Verdelot es hacer coincidir las sílabas del texto con las de solmisación, como cuando en *Vostr'acuti dardi* hace coincidir el fragmento *mi fan* con el semitono mi-fa. Un recurso más del tipo *word-painting* consiste en dividir en dos las voces del conjunto para representar el diálogo entre dos amantes, como en *Quant'ahi lasso*. Dos de sus madrigales han encontrado especial fama: *Madonna, per voi ardo* y *Ultimi mei sospiri*. Su obra fue muy admirada contemporáneamente, siendo de los pocos compositores cuya reedición fue considerada necesaria por Claudio Merulo tras su muerte.

Constanzo Festa (m. 1545) fue prácticamente el primer italiano nativo que compuso madrigales modernos, hasta el punto de que se lo considera su creador junto con Verdelot. El centro de su trabajo fue Roma. Posiblemente el rasgo más distintivo de Festa con respecto a Verdelot sea la mayor viveza rítmica de sus madrigales, por influjo de la *villanesca*. La semimínima se hizo cada vez más abundante, sustituyendo a la mínima como unidad de tiempo, con lo que el madrigal se volvió mucho más vivo que el motete. Gráficamente, esto se tradujo en el predominio de las notas negras (semimínimas y más cortas), lo que se aprovechó como recurso retórico

gráfico por parte de los compositores (que Reese incluye en la música-ojo). A estos madrigales se los llamó *a note nere, a misura di breve* o *cromatici*²⁰.

Jacques Arcadelt (c.1504-c.1567) es de una generación ligeramente posterior y trabajó en el foco florentino. Si bien la década de 1520-30 está dominada por Verdelot y Festa, la de 1530-40 está dominada por Arcadelt, que publicó sus libros entre 1537 y 1544. Su estilo madrigalesco es también predominantemente diatónico y sencillo, de una ortodoxia que inspiró a Palestrina para su reducida y poco novedosa serie de madrigales, aunque el flamenco no es tan ortodoxo como el maestro de la *Misa del Papa Marcelo*. Su primer libro fue reimpreso treinta y tres veces antes de 1654²¹, posiblemente por el éxito con que hizo suyo el lirismo de la *frottola* en conjunción con algunos rasgos de la *chanson*, como la recitación y el ritmo silábico. Puso música a numerosos poemas de Petrarca y Miguel Ángel, así como a textos de circunstancia como los dedicados a la boda de Margarita de Austria y la muerte de Alessandro de Medici²².

De todos los madrigales de Arcadelt, el más famoso es sin duda *Il bianco e dolce cigno*, que formaba parte del primer libro. Lleva más lejos que Verdelot el énfasis en el contenido por encima de la forma, mereciendo en su tiempo el calificativo de *inordinato*. Por ejemplo, siguiendo la forma no de los versos sino de las frases, refleja en música el encabalgamiento de los dos primeros, en lugar de partir el encabalgamiento en dos frases musicales. Lo más importante, en cuanto al contenido, es la antítesis entre la triste muerte del cisne y la alegre y deseada muerte del poeta, que encierra un doble sentido puesto que en la época se llamaba *piccola morte* al orgasmo, y de ahí que revista tanta relevancia la repetición de las palabras *mille morte* al final de la pieza, introducidas una y otra vez en imitación por las cuatro voces. El cromatismo, como habitualmente en Arcadelt, es muy escaso: solamente hay un séptimo grado rebajado sobre la palabra *piangendo*, para destacar dicha acción. Un recurso aún más discreto en el poema pero de enorme relevancia para la época es el breve reposo sobre el primer grado en la palabra *beato*. Además, durante toda la pieza, Arcadelt resalta las palabras más

20 G. Reese, *La música en el Renacimiento*, obra citada, volumen I, p. 384.

21 G. Reese, *La música en el Renacimiento*, obra citada, volumen I, p. 387.

22 Íbidem.

dolorosas y fúnebres (*more, sconcolato, morire*) con intervalos melódicos de semitono, ya sea como floreo o como apoyatura.

*Il bianco e dolce cigno
cantando more, et io
piangendo giung'al fin del viver mio.
Stran'e diversa sorte
ch'ei more sconcolato,
et io moro beato.
Morte, che nel morire
m'empie di gioia tutt'e di desire.
Se nel morir'altro dolor non sento
di mille mort'il dì sarei contento²³.*

Adrian Willaert (c.1490-1562) tomó el testigo de Verdelot en la labor madrigalesca veneciana. En su carrera, siempre experimental y avanzada, contó con De Rore, Zarlino y Vicentino como discípulos directos. Se advierte una enorme evolución entre los madrigales de las décadas de 1530 y de 1550 y se puede decir que finalmente llevó al madrigal la seriedad de la poesía petrarquista y finalmente a la plenitud. Los de finales de la primera década tienen muy presente el espíritu sencillo de la *frottola*, con preponderancia de la voz superior, si bien las demás voces no son tan dependientes, y la textura es acórdica, como en la *chanson*. La novedad musical de Willaert es el uso de determinados recursos como los acordes en primera inversión en forma de *fauxbordon*, los saltos del bajo y un rudimentario cromatismo. En los madrigales más tardíos, sin embargo, se aprecia una mayor influencia del motete francoflamenco. Todavía más que en el caso de Arcadelt, el poeta favorito de los madrigales de Willaert es Petrarca, como se observa en la antología *Musica Nova*, publicada por Francesco Viola en 1559, en la cual todos los madrigales son suyos. Características musicales del estilo madrigalesco tardío de Willaert son la complejidad polifónica sobre todo de la voz superior, el carácter casi declamatorio obtenido por la recitación derivada de la *chanson* y las progresiones de fundamentales en terceras descendentes en el bajo.

²³ *El blanco y dulce cisne cantando muere, y yo llorando hasta el fin del vivir mío. Extraña y diversa suerte que él muera desconsolado pero yo muera feliz. Muerte, que en el morir me llena de gozo y de deseo. Si en el morir otro dolor no siento, con mil muertes al día estaría contento.* Letra y traducción consultadas en A. Atlas, *La música del Renacimiento...*, obra citada., p. 487.

Aunque *Mentre che'l cor* tenga ciertos rasgos programáticos con los abundantes melismas para la palabra *cantando*, el uso de la retórica está más elaborado en *Aspro core*. Se trata de un soneto de Petrarca, de altísima calidad y muy largo y complicado de musicalizar. Willaert lo hace en este caso con un contrapunto casi de motete. Dice Allan Atlas²⁴ de él que si en los madrigales de Verdelot y Arcadelt parecía que varias personas leían el poema a la vez, aquí parece que seis²⁵ discuten sobre el significado del poema, reflexionando en voz alta. Willaert recurre a una división en partes del poema, en este caso en dos, lo que llegó a ser muy común. En este madrigal destaca la expresión de dos antítesis. La primera está entre los dos primeros versos, entre el “áspero corazón”, que se representa con duras tríadas mayores (dentro de la armonía surgida de la imitación), inestables al estar en primera inversión, y con falsas relaciones de tritonos, mientras que la “dulce y angelical figura” se representa con armonías surgidas de tríadas mayores pero en posición fundamental y una textura mucho más homorrítmica que la del primer verso. La otra antítesis es visible en el soprano del sexto verso, que baja del día a la noche mediante una octava descendente y finalmente una tercera, además de utilizar como apoyatura el séptimo grado rebajado. Por último, hay un último recurso que no es sensitivo sino que deriva del sistema hexacordal de Guido d’Arezzo, ya que en los versos doce y trece Willaert coloca un si natural en la palabra *duro*: el hexacordo duro, mientras que en *amando* rebaja el séptimo grado, es decir, que coloca un si bemol: el hexacordo blando.

Philippe de Monte (1521-1604) fue alumno de Lasso, y, como su maestro, siguió componiendo madrigales una vez mudado a Alemania en 1554. De hecho, su rasgo más destacable es la nunca superada fecundidad de su carrera como madrigalista, con más de 1100 piezas. Se mantiene siempre en equilibrio entre lo conservador y lo experimental y entre lo heterodoxo y lo ortodoxo, buscando la claridad, y huye de los recursos más trillados. A pesar de lo prolongado de su vida, que se solapó con las innovaciones manieristas, el estilo de su madrigal está más próximo al de Lasso (también

24 A. Atlas, *La música del Renacimiento...*, obra citada, p. 491.

25 Sin embargo en la época eran cuatro las voces generalmente, si bien en la segunda mitad del siglo se decantaron por la textura a cinco.

compositor de madrigales), Arcadelt y Palestrina²⁶.

Cipriano de Rore (1516-1565) fue discípulo de Willaert: en 1563 fue llamado a sustituir su vacante en San Marcos de Venecia, que ocupó brevemente. Como su maestro, es una figura fundamental en la evolución del madrigal, experimentando de una manera crucial con el cromatismo (también a causa de su maestro Willaert y de su condiscípulo Vicentino), lo que lleva a adentrarse en el manierismo del madrigal tardío. Textualmente, participa de la etapa tardía de Willaert por su uso leve pero eficiente del cromatismo y el trabajo contrapuntístico cercano al motete. Su preocupación por la plasmación de las sucesivas atmósferas del texto es superior a la de sus predecesores y tendrá gran repercusión en los posteriores madrigalistas. De esta manera otorga un sentido más dramático a sus madrigales, siendo el primero en sacrificar las normas clásicas de contrapunto y proporción por ajustarse a las exigencias del texto, no en cuanto la métrica sino el contenido, por lo que incluso sacrifica el reflejo musical de la métrica de los versos, que era una costumbre humanista. Rítmicamente, participó de la tendencia de las *note nere* que hemos visto en Festa, publicando en 1542 un libro titulado en su segunda edición *di madrigali cromatici*. A pesar de la impresionante línea ascendente cromática ininterrumpida de *Calami sonum ferentes* (que en realidad no es un madrigal sino una oda en latín), muy popular en su época y con gran influencia, la pieza más conocida actualmente es *Da le belle contrade d'oriente*.

*Da le belle contrade d'oriente
chiara e lieta s'egrea Ciprigna, et io
fruiua in braccio al divin idol mio
quel piacer che non cape humana mente
quando sentii dopo u sospir ardente:
"Speranza del mio cor, dolce desio
t'en vai, aime, sola mi lasci, adio.
Che sarà qui di me scura e dolente?*

26 Para ampliar sobre Philippe de Monte, ver G. Reese, *La música en el Renacimiento*, obra citada, volumen I, p. 481 y siguientes. Se debe tener en cuenta que el autor escribe en la década de 1950, y defiende la figura de De Monte con la pasión de quien está investigando un terreno casi virgen. Hoy la figura de De Monte se halla muy relativizada en comparación con otros compositores muy populares dentro del repertorio renacentista, que sí que se han convertido en figuras emergentes, como Carlo Gesualdo. Posiblemente en un futuro la tendencia podría cambiar, pero por ahora parecemos valorar más la originalidad y extravagancia de este último antes que la extrema corrección del primero.

*Ahi crudo Amor, ben son dubbose e corte
 le tue dolcezze, poi ch'ancor ti godi
 che l'estremo piacer finisca in pianto".
 Nè potendo dir più, cinseme forte
 iterando gl'amplessi in tanti nodi,
 che giamai ne fer più l'edra o l'acanto*²⁷.

Destaca en especial por su descripción musical del contenido del texto sin escatimar recursos pero también sin romper el equilibrio musical, algo que ya después no volvería a conseguirse. Lo más importante de la estructura de este madrigal es el principio de diálogo que contiene, incitado por la apertura de unas comillas en el soneto anónimo al que pone música. De esta manera se distribuye en tres partes, en las cuales la interior es el reproche y la queja de una mujer, y las dos exteriores la narración que del hecho hace su amante. Tal distribución queda plasmada en que la voz superior permanece en silencio durante mucho tiempo hasta que comienza la queja de la mujer, con un efecto muy dramático, puesto que entra casi con el carácter teatral de un solista que se dirige en segunda persona hacia el público. La armonía de este tramo central es increíble: en él dice Allan Atlas²⁸ que se concentra todo el viraje armónico de *Tristán e Isolda*, sólo que cuatrocientos años antes. Esta afirmación es debida a que en trece compases pasa de las regiones de mi mayor a re bemol mayor, cruzando las de la mayor y do menor mediante un cromatismo sobre la sobrecogedora frase de *Ahi crudo amor*, que de esta manera es realizada. Este carácter dramático y narrativo del madrigal terminará desembocando en experimentos de Monteverdi como el *Lamento della Ninfa* o el *Combatimento di Tancredi e Clorinda*.

Giaches de Wert (1535-96) toma la evolución del madrigal donde la deja De Rore. Trabajó en Mantua, aunque también visitó mucho Ferrara, con sus *tre nobilissime dame*, donde profundizó en el madrigal entre voces

27 De las bellas regiones del Oriente clara y alegre se erguía el lucero del alba, y yo en brazos de mi divino ídolo gozaba humana mente aquel placer que no cabe en mente humana, cuando sentí después un suspiro ardiente: "¡Esperanza de mi corazón, dulce deseo, te vas, ay, sola me dejas, adiós! ¿Qué será de mí aquí, triste y dolida? Ay, cruel Amor, cuán inciertas y cortas son tus dulzuras, pues hasta a ti te gusta que el extremo placer acabe en llanto". Sin poder decir más, me asió fuertemente, repitiendo unos abrazos tan entrelazados que jamás hayan podido hacer la hiedra ni el acanto. Letra y traducción sacadas de A. Atlas, *La música del Renacimiento...*, obra citada, pp. 710-711.

28 A. Atlas, *La música del Renacimiento...*, obra citada, p. 711.

concertantes, debido a que este trío femenino provocaba la existencia de tres voces agudas que se oponían a las dos más graves. Wert publicó once libros de madrigales a cinco voces y uno a cuatro, y destaca sobre todo el uso que hace de intervalos extraños a la práctica clásica para adecuarse al contenido del texto, como los disminuidos y aumentados, e incluso superiores a la octava, lo que nos introduce ya de lleno en el manierismo musical, como en *Solo e pensoso*. Un efecto descriptivo de este madrigal es que se deja la declamación de la palabra *solo* a una sola voz, mientras las demás la imitan en sucesivas entradas, sin perder una individualidad prodigiosa que parece sugerir la introversión de cada voz, como si cinco voces solitarias y pensativas coexistieran en el tiempo. Como figura retórica curiosa, destaca la pronunciada catábasis²⁹ del bajo en *Udite lacrimosi spirti d' Averno* para representar el mundo infernal. También un ejemplo de retórica, aunque menos sensitivo, es la colocación de una fermata o calderón sobre la palabra *fermar* en *E s'altri non m'inganna*.

Giunto a la tomba es un madrigal de Wert sobre un corto texto de la *Gerusalemme liberata* de Tasso (el mismo poema del que Monteverdi extraerá el *Combatimento di Tancredi e Clorinda*). Se caracteriza especialmente por la poderosa representación musical del “derrame de un lacrimoso río”, otorgando a este último verso la misma duración, a fuerza de repetir con rápidas figuraciones descendentes, que a los otros cuatro versos del poema juntos, que por su parte tienen una declamación dentro de lo común, es decir, que el último verso rompe el equilibrio de la pieza. Con ello se subvierte una de las metas de todo período clásico (el equilibrio plástico) en aras de la expresión emocional (subversión que se ha producido repetidamente a lo largo de la historia desde el arte helenístico).

Luzzasco Luzzaschi (m. 1607) es interesante sobre todo por trabajar una forma de madrigal un tanto atípica como es la escrita para voz solista (una, dos o tres) y teclado, que ya hace pensar en la melodía acompañada del barroco, la cual tendrá su aparición con la Camerata Bardi y su culminación con Monteverdi, dentro del propio madrigal y en la ópera. El mayor valor posiblemente sea documental, puesto que no fue el primero en com-

29 Descripción musical de una caída o algún concepto asimilable de modo que la música pase rápidamente de lo más agudo a lo más grave.

poner este tipo de piezas, muy apreciadas en las veladas musicales³⁰, pero sí son de los pocos ejemplos que se conservan. Difiere del acompañamiento barroco en que no se trata de un bajo melódico sobre el que improvisar una serie de acordes enlazados sino de voces conducidas según las normas del contrapunto renacentista, con la salvedad de que la voz cantada tiene gran abundancia de florituras pero no así las voces tocadas por instrumentos. También son muy interesantes las versiones impresas de Luzzaschi porque permiten ver cómo era la ornamentación derivada de la costumbre improvisatoria vocal.

Luca Marenzio (1553-1599) destaca sobre todo por su versatilidad. Con él comienza por fin la serie de grandes madrigalistas nativos de Italia, que proseguirá con Carlo Gesualdo y Claudio Monteverdi hasta que la enorme tensión acumulada en sus piezas desemboque en el “género representativo” de Monteverdi.

Scaldava il sol es un ejemplo de la habilidad de Marenzio para el *word-painting*, puesto que está plagado de recursos: un arco melódico para describir el arco del sol; figuración rápida para el movimiento de las hojas; estatismo de notas largas para el reposo de un pastor; la reducción de los intervalos entre las voces para representar la cercanía; ritmo de danza para el campesino; silencios graduales para la soledad y el acto de callarse; solmisación en sol para la soledad en diversas entradas imitativas (en este caso con un mayor carácter de música-ojo), y trémolos sobre una nota para la representación de una cigarra.

Marenzio, como Wert, puso letra a *Solo e pensoso*. Este madrigal, que es el más famoso de su autor, contiene la primera escala cromática completa de toda la historia de la música, empleada para representar los pasos que el poeta pensativo da en soledad. Dicha escala cromática ocupa a la voz superior durante toda la primera parte del madrigal, con un ritmo de semibreves totalmente estático, mientras las voces inferiores realizan imita-

30 Para los humanistas la canción solista venía a ser lo más parecido a la tradición improvisatoria que hundía sus raíces en los rapsodas de los poemas homéricos. En el *Quattrocento* fue muy conocido el rapsoda contemporáneo llamado Pietrobono, que trabajó en Mantua, Ferrara y Milán con la corte de Borso d'Este y llegó a ser elogiado incluso por Tinctoris. Lamentablemente, debido a su carácter oral, no quedan documentos musicales.

ciones entre sí, en valores más cortos, obviando a la introvertida y alienada voz más aguda. El efecto atonal³¹ de la escala de la soprano se realiza con el motivo de la imitación de las voces inferiores, que no tiene un centro tonal claro sino que desciende por tres terceras diatónicas encadenadas. La escala cromática sube primero ininterrumpidamente una novena, y luego desciende una quinta hasta finalizar la sección. Esta escala barrena totalmente el sistema modal imperante hasta entonces, y lo hace en un medio vocal sin acompañamiento, quitándose de en medio el problema de la afinación, y no por capricho sino por descripción sonora de las ideas de un texto. De hecho, el recurso de Marenzio para reflejar las acciones de *Solo e pensoso* no tiene por qué ser mejor que el usado por Wert para ilustrar el mismo texto, pero desde luego sí es más rompedor y original. Hay que decir, también, que *Solo e pensoso* es distinto a todos los demás madrigales de Marenzio y que esta primera sección cromática del madrigal es distinta al resto de la pieza, por la versatilidad de su lenguaje, que se adapta a cualquier texto sin poner condiciones.

*Solo e pensoso i più deserti campi
vo misurando a passi tardi e lenti,
e gl'occhi porto per fuggir intenti
dove vestigio human l'arena stampi.
Altro schermo non trovo che mi scampi
dal manifesto accorger de le genti,
perché ne gl'atti d'allegrezza spenti
di fuor si legge com' io dentr'avampi.
Sì ch'io mi cred' homai che monti e piagge
e fiumi e selve sappian di che tempore
sia la mia vita, ch'è celata altrui,
ma pur sì aspre vie né si selvagge
cercar non so ch'Amor non venga sempre
ragionando con meco, et io con lui.*

Conclusión

Convertido en el género profano vocal más experimental, refinado y (dentro de su elitismo) difundido del Renacimiento, al madrigal se halla en el último cuarto del s. XVI en un apogeo extraordinario, habiendo recogi-

31 Hemos de resaltar que por entonces el sistema modal iba adoptando cada vez más funciones tonales, por lo que hablar de "atonalidad" no es un mero capricho anacrónico.

do características de géneros anteriores y contemporáneos y transportando una nueva visión humanista en su interior por toda Italia y el extranjero. La última palabra sobre el madrigal la van a tener dos compositores que a caballo entre los dos siglos experimentarán con su capacidad expresiva, cada uno con elementos distintos: **Carlo Gesualdo** explotando especialmente el cromatismo, la introversión y la fragmentación (con los medios tradicionales) y **Claudio Monteverdi** haciendo uso de su vertiente más teatral (incluso con medios nuevos) para dar lugar a un estilo no sólo musical sino visual, es decir, representativo, que a la larga será reconocido como el inicio del lenguaje barroco.

BIBLIOGRAFÍA

- ATLAS, Allan. *La música del Renacimiento: La música en la Europa Occidental, 1400-1600*. Madrid: Akal, 2002.
- GALLICO, Claudio. *La época del Humanismo y del Renacimiento*. Madrid: Turner Música, 1986.
- GROUT, Donald J. y PALISCA, Claude. *Historia de la música occidental* (Vol. 1). Madrid: Alianza Música, 2001.
- REESE, Gustave. *La música en el Renacimiento* (Vol. 1). Madrid: Alianza Editorial, 1988.
- TARUSKIN, Richard. "Commercial and Literary Music". En: *The Oxford History of Western Music* (Vol. 1). New York: Oxford University Press, 2005.