

E.M. Wilson stated in "Towards an appreciation of *El pintor de su deshonor*"¹⁴ that **prudence** was the main concern of Calderón in this play. Certainly, a great part of what I have presented above can be reduced to the opposition prudence vs. lack of prudence in the behaviour of the most relevant characters, not only in Calderón's tragedy but also in *Othello*. In "A Hispanist looks at *Othello*" Wilson introduces this idea in Shakespeare's play: **As long as Iago acts cautiously, acts with worldly prudence, his schemes succeed;... When he has to stake all on a single throw -the death of Cassio- he comes to grief**¹⁵. It doesn't seem difficult to state that Cassio acts without prudence in his unorthodox petition to Desdemona to intercede for him with Othello, and she does the same accepting to act as an intermediary. Othello obviously acts imprudently when he kills his wife, although according to the code of honour the imprudence lies on the fact that he killed her without proof of her guilt. Alvaro gives, as I tried to prove above, the best example of an imprudent behaviour; as a consequence of this, a married woman is wooed and later abducted. The prince's sudden passion, D. Juan and Serafina's unfortunate marriage, plus secrecy, self-deception and a certain degree of selfishness, are other elements that should be analysed in full detail, for they help to have a clear idea of the way guilt in the tragedy is shared between different characters.

I have presented a certain reading of these two plays trying to highlight different elements connected with their tragic structure. Unlike in classical or traditional tragedy, we have seen how guilt is not within the nature of one single tragic hero, but rather we can find a whole series of main and secondary characters sharing different degrees of responsibility for the tragic resolution. *Honour and prudence* seem to be two common topics, which, while presenting some differences in Shakespeare's and Calderón's plays, seem to fulfill similar functions and lead to the same end: the production of a very specific type of tragedy. Comparison, then, is possible on these premises, as a starting point that allows a fuller study in common of plays by these two authors.

EL LAÚD EN EL RENACIMIENTO INGLÉS

M^a Paz López-Peláez Casellas
Conservatorio de Música de Jaén

Gracias a la posición históricamente predominante de la religión podemos conocer con bastante exactitud la música sagrada del pasado. No ocurre así con la música popular coetánea de la que poco se conoce. Distintas fuentes nos hacen referencias a este tipo de música o a los instrumentos que intervenían en su ejecución, pero de una manera un tanto vaga e imprecisa. El estudio de los instrumentos antiguos que aparecen en códices, esculpidos o en manuscritos desde la Edad Media hasta entrado el Renacimiento es un tema complejo. Habrá que tener en cuenta que, más que de instrumentos aislados se trata de familias de instrumentos unidos entre sí por características definitorias.

En las líneas siguientes procederé a analizar la música Renacentista en general y la inglesa en particular, girando, principalmente, en torno al laúd, instrumento que relacionaré con otros dos de la época, la guitarra y la vihuela.

Durante el Renacimiento se producirá principalmente un cambio en la concepción de la música, motivado sobre todo por la aparición de un nuevo concepto de público. En la Edad Media no había separación entre *quién* ejecutaba la música y a *quién* iba dirigida, al ser integrados ambas funciones en la liturgia. Con el desarrollo progresivo de las formas profanas, y con la laicización de la música se origina esta escisión. La consecuencia fundamental de todo esto será una nueva exigencia en los compositores: agrandar al público, satisfacer sus gustos pero sin perder en ningún momento el equilibrio, la serenidad y la mesura renacentista.

Se pondrá especial interés en las palabras a las que ponen música y los compositores empezarán a fijarse en la prosodia del lenguaje hablado a la hora de musicarlo. Se puede encontrar en esta tendencia un intento de representar las emociones por medio de la música, de conmover al alma que nos recuerda las doctrinas damonianas y aristotélicas del *ethos*.

El compositor se ve obligado a buscar melodías que atraigan al oyente ya que ahora no les mueve el fervor religioso que antes aseguraba su presencia. Los instrumentos se vuelven cada vez más complicados y perfectos, lo que obliga al ejecutante a una mayor instrucción para conseguir un perfecto dominio.

14 Cf. E. Wilson, pp. 65-90.

15 Cf. E. Wilson, p. 218.

Por esta razón se empieza a tomar en consideración a los instrumentistas, que con anterioridad eran definidos como bestias; como dice Guido de Arezzo:

Musicorum et cantorum magna est distantia, isti dicunt, illi sciunt quae componit musica. Nam qui facit, quod non sapit, diffinitur bestia.

("Es inmensa la distancia que hay entre músicos y cantores; éstos cantan, aquellos conocen cuanto constituye la música. Aquel que hace lo que no sabe se le puede definir como bestia" –mi traducción–)¹.

Como consecuencia del desarrollo de la música instrumental que tendrá lugar en el Renacimiento se producirá:

- * una acordialidad propiciada por instrumentos como el laúd.
- * el nacimiento de la armonía vertical y funcional.
- * una distinción de colores y timbres.

El laúd será el instrumento para el que se compongan las más bellas obras en el Renacimiento inglés, e influirá sobre todo en la música cortesana y de cámara. La primera noticia que se posee de la estructura del laúd procede de un manuscrito de la Biblioteca Nacional de París fechado a comienzos del s. xv. En esta misma fecha hay citas en galés (con su consiguiente traducción al inglés en el poema Houlate) de los instrumentos usados en Inglaterra por los bardos, pudiéndose citar entre ellos guiternas, salterios, monocordios, rotas etc, algunos de los cuales, como dice el poema *Reson and sensualite*, del s. xv, procedían de España. En la rota y la guiterna podemos encontrar antecedentes del laúd. Hay noticias de que una rota de cinco cuerdas era conocida en Inglaterra ya en el s. viii. La guiterna que aparece esculpida en la catedral de Exeter (antes de 1370) consta de cuatro cuerdas, apreciándose en ella un considerable adelanto técnico con respecto a la rota. También en literatura podemos encontrar frecuentes alusiones a las prácticas instrumentales de la época, y las obras de Chaucer y Wycliff resultan bastante reveladoras a este respecto.

Aunque no se encuentran verdaderos tañedores de laúd antes de la primera mitad del s. xiv, a finales de siglo el instrumento ya había llegado a un notable grado de virtuosismo, lo que nos recuerda una vez más el cambio en la concepción musical. Ya Aristóteles en el libro viii de la *Política* se mostraba contrario al virtuosismo. En estos primeros años todavía es visible la persistencia de costumbres orientales tales como la tendencia del laúd al canto melismático.

¹ Guido de Arezzo, *Regulae Rhythmicæ* (Vol. II). (Roma: 1959); p. 25.

El s. xvi es, por su parte, el siglo del laúd. En él se revela como un instrumento capaz de grandes agilidades, de entonación precisa y de grandes posibilidades sobre todo en la ejecución de música polifónica y posteriormente como acompañante de una melodía. Este laúd, según describe Tranchefort en su libro *Los instrumentos musicales en el mundo* presentaba,

...una caja de resonancia piriforme de fondo convexo construida por el ensamblaje de numerosas costillas... La tapa armónica ovalada y de madera resinosa llevaba una abertura en forma de rosetón. De mástil corto y ancho, con una clavija doblada en ángulo recto y un diapason de madera dura dividido en casillas (o "tonos"). Las cuatro o cinco cuerdas eran dobles afinadas al unísono o a la octava, a las cuales se añadía una cuerda en el registro agudo: la cantarela o prima...².

Este instrumento era pequeño y ligero por lo que la tensión que podían soportar sus cuerdas no era grande. Hay que señalar que la afinación del laúd durante el Renacimiento no permaneció inalterable, y no sólo variaba con los años sino también según el país del que se tratara.

A partir de 1600 se observan nuevos cambios en la estructura del instrumento, originados en gran medida por las transformaciones armónicas del momento. El laúd aumenta su número de cuerdas motivado por las exigencias de la melodía acompañada. Estas cuerdas eran añadidas en el registro grave, debido a que el laúd pasó a encargarse de las voces inferiores de las obras, y originó nuevos tipos de instrumentos: los llamados tiorbas, chitarrones y archilaúdes.

Una costumbre típicamente renacentista que data de principios del s. xvi y se extiende a todos los instrumentos de cuerda punteada es la de escribir la música utilizando un sistema de notación simplificada llamado Tablatura o Tabletura. Con este sistema el hombre renacentista demostró ser mucho más práctico que nosotros. Esta manera de escribir música consistía en anotar las posiciones de la mano que eran necesarias para la ejecución de la obra, es decir, el punto exacto en el que el intérprete debía pisar la cuerda para producir el sonido deseado. Este sistema fue adoptado por todos los países de Europa, aunque con distintas variantes.

Aunque los ss. xv y xvi fueron el apogeo de la polifonía vocal, también, como ya he mencionado con anterioridad, supusieron un desarrollo creciente en la música instrumental; música influida en gran medida por la de los trovadores.

² Françoise-René Tranchefort, *Los instrumentos musicales en el mundo* (Madrid: Alianza Música, 1991); p. 131.

Si bien es cierto que los instrumentos ya intervenían activamente en la ejecución de la música durante la Edad Media, en el Renacimiento, motivado por los cambios a los que ya he hecho mención, conocerán un desarrollo importante. Sin embargo, no se compondrán obras pensando exclusivamente en ellos, sino que serán, principalmente, adaptaciones de obras vocales. Es significativo de una mayor atención a la figura del ejecutante el hecho de que empezaran a publicarse tratados sobre los instrumentos y sobre la forma de ejecutarlos [Música Getutschut und Ausgezagen de S. Virdung (Basilia 1511), Sintagma Musicum de M. Praetorius (Wolfenbüttel 1615-20)].

Con respecto a la música escrita para laúd a principios del Renacimiento hay que decir que ésta giraba en torno a tres puntos principalmente:

- música en la que el laúd sólo desempeña el papel de acompañante. Dentro de este punto hay que incluir el air o aire en el que descollan los ingleses.
- música influída por los instrumentos de tecla.
- música en la que el laúd aspira a solista, y en la que los españoles irán a la cabeza.

Estas primeras obras para laúd serán formas profanas, menores y destinadas a ser danzadas. Hay que tener en cuenta que durante el Renacimiento la danza cortesana era uno de los entretenimientos más comunes entre los hombres y mujeres educadas. La danza formaba parte del juego del amor cortesano (como se señala en una obra tan significativa como El cortesano de Castiglione).

Esta música, fiel a su objetivo, tenía un esquema rítmico fijo y una melodía muy ornamentada. Eran obras muy simples que con el tiempo fueron ganando en complejidad. Aunque todas estas danzas era individuales se tocaban seguidas, lo que con el tiempo daría lugar a las suites de danzas. También fueron adoptadas para el laúd obras vocales eminentemente imitativas como el motete y la chansón que daría lugar al ricercar y la canzona.

Por otro lado, es importante diferenciar el laúd de la guitarra y la vihuela y asimismo es necesario, al hablar del laúd, hacer referencia a su doble procedencia, tanto septentrional como meridional.

El término laúd procede del árabe *ud*, *al'ud*, con artículo, origen de la denominación de este instrumento en las lenguas europeas. El laúd llegó al mundo árabe procedente de oriente y se introdujo en España tras las invasiones árabes, hecho que está detallado por multitud de historiadores.

El laúd siguió en su expansión un segundo camino, y así atravesó el Norte de Europa y se extendió por Francia en tiempos de S. Luis (organizador de la segunda cruzada). El camino que siguió es detallado en *Frónimo*, obra de Vicencio Galilei, tal y como comenta Adolfo Salazar en *La música en la sociedad europea*³.

La variedad de laúd que encontramos en España bajo la invasión árabe fue muy utilizado en la zona invadida e impulsada, en gran medida, por la actitud de los soberanos. A Ziryab músico de Abderramán II y discípulo en Bagdad de Ishac el Mosulí, se le debe el haber añadido, durante su permanencia en Andalucía, una quinta cuerda al instrumento e igualmente la invención de un plectro de pluma que sustituyó al de madera usado hasta entonces.

Será, sin embargo, el laúd europeo el que acaparará toda la atención de la sociedad renacentista. El número de cuerdas de este laúd será en un principio cuatro, número que fue aumentado para responder mejor a las exigencias musicales hasta alcanzar once cuerdas, cinco de ellas dobladas.

Cuando este instrumento llega a España gracias a la intervención de Felipe el Hermoso, los españoles no le dan el nombre de "laúd" al no asemejarse al instrumento que ellos denominaban como tal, por lo que sustituyeron su nombre por el de vihuela (españolización del vocablo italiano viola) al que añadieron "de Flandes" aludiendo a su procedencia.

El laúd será utilizado ampliamente en casi toda Europa no así en España, donde las obras escritas para laúd no se ejecutarán sobre él sino sobre la guitarra, a la que previamente se le había añadido cuerdas nuevas. Las causas de esta sustitución pueden ser varias: Salazar en su libro *La Música en la Sociedad Europea* arguye la posibilidad de un cierto recelo en la España de los Austrias al laúd debido a su origen musulmán. Lo cierto es que el arte del laúd tocado en la guitarra era de más fácil ejecución debido a su menor número de cuerdas, posibilitando un más rápido encadenamiento de acordes, lo que la hacía más apta para acompañar armónicamente la voz. Las diferencias existentes entre ambas eran referentes al número de cuerdas y a la afinación. Cuando la guitarra adaptaba a su estructura seis o siete cuerdas recibía el nombre de vihuela. El tema de la afinación es ampliamente tratado por un teórico de la época: Bermudo, quien nos dice que en la afinación de la vihuela se empleaba la "scotadura", es decir, se dejaba al gusto del tañedor. Esto, unido a que no había un tamaño estipulado para el instrumento nos afianza aún más en la idea de que el término vihuela no se refería a un solo instrumento sino a toda una familia de ellos.

3 Adolfo Salazar, *La música en la sociedad europea* (Vol. I: Desde los primeros tiempos cristianos) (Madrid: Alianza Música, 1989); p. 364.

Al hablar de guitarra se suele aludir siempre a su procedencia oriental y a la importancia que tuvieron las teorías griegas en su evolución. Según la teoría más ampliamente difundida el instrumento siguió una trayectoria similar a la del laúd; por un lado llegó a Europa atravesando el continente y por otro llegó a España por vía árabe. Estudios posteriores descartan esta posibilidad. Es cierto que los árabes utilizaron un instrumento que fue denominado en la época como guitarra morisca, pero esta denominación no fue exacta. Siguiendo esta teoría la guitarra morisca no tenía parentesco con la guitarra latina que se usaba en Europa tiempo atrás. Son muchas las fuentes que con esta errónea denominación crearon la confusión. El arcipreste de Hita, arabista y erudito de su tiempo, desmiente que los árabes utilizaran la guitarra, opinión a tener en cuenta. Así, cuando se habla de guitarra morisca en fuentes de la época, quizá se aluda a un instrumento usado por los árabes y parecido a la guitarra.

Veamos ahora, de una manera un tanto generalizada, cual era el desarrollo de la música en la Inglaterra renacentista. Durante el Renacimiento la música inglesa tuvo un periodo de gran esplendor, impulsado, en gran medida por la actitud de los reyes ante la música. Así, Enrique VIII, gran amante del arte y tañedor de laúd, hizo florecer la música bajo su reinado, hecho que continuaría con Eduardo VI y María Tudor, hasta alcanzar en el reinado de Isabel un desarrollo que no volvería a conocer. Pero no sólo fue una Edad de Oro para la música, también la literatura se vio impulsada y dio figuras como Shakespeare, Sidney o Bacon. Una característica de la época en Inglaterra será la influencia que ejerció lo italiano y que no sólo se manifestó en la música.

Dentro de la gran masa de instrumentos de la época, el laúd se presenta como uno de los más emblemáticos... Aunque es cierto que tuvo tan sólo una breve época de esplendor (entre 1590-1160), este tiempo fue suficiente para crear obras como "Flow, my tears" o "In darkness let meddwell", canciones de tal belleza que no han tenido parangón en la literatura posterior escrita para este instrumento.

Hacia 1590 llega a Inglaterra una tendencia que ya se había extendido por gran parte de Europa y que supone la presencia del laúd, y en menor medida de la viola, como acompañantes de canciones monódicas. Será sin embargo, a finales de siglo y comienzos del siguiente cuando alcance su mayor gloria. Las obras escritas para laúd serán en su mayoría danzas, sobre todo pavanas y gallardas (aunque también allemandes, gigas, correntes...), adaptaciones de obras vocales, variaciones sobre temas populares... y superarán en número a las escritas para cualquier otro instrumento.

En 1588, Byrd, en el prefacio de *Psalmes, Sonets and Songs of Sadnes and Pittie* indica que ya en esta fecha se componían canciones para voz y laúd (o

ayres) en Inglaterra. Estos eran herederos de una tradición musical del país: la de la canción para diversas partes, pudiéndose encontrar entre ambas características comunes tales como el hecho de que sea la parte más aguda (o sopra) la principal, su melodiosidad, o que abarquen una amplia gama de expresión (desde el drama hasta la comicidad). Estos efectos expresivos no sólo se lograban con la letra de las obras; la armonía o la selección de un ritmo y un aire adecuado eran también de la mayor importancia.

El *ayre*, como género, podía aparecer tanto como acompañamiento de canción monódica como acompañamiento de canción polifónica, pudiendo además elegir los ejecutantes entre cantar todas las voces o solo las más agudas. Estas versiones alternativas, al igual que ocurría en los madrigales, diferían rara vez entre sí.

La exacta determinación de los instrumentos que debían intervenir en las obras no era común en el Renacimiento sino que se dejaba a gusto del intérprete. Sin embargo, sabemos que el laúd era un instrumento fijo en el acompañamiento, como escribe Thomas Campion en el prefacio de su *Primer Libro de Ayres*:

Casi todos estos ayres fueron concebidos en un principio para una voz con laúd o viola, pero en determinadas ocasiones se les han añadido más partes, las que puede usar al que le plazca y abandonarlas aquel al que le disgusten⁴.

Los acompañamientos para laúd, totalmente desarrollados por el compositor, poseían a veces, una cierta independencia rítmica y melódica. Las partes para voz y laúd aparecían en una misma página colocadas verticalmente con el propósito de que el cantante pudiese acompañarse a sí mismo. En algunas antologías, como el tercer libro de Ayres de Y. Dowland, (1603), las canciones aparecen con los pentagramas dispuestos de tal forma en la página que los instrumentistas y cantantes podían utilizar un mismo libro al ejecutar la pieza.

El bajo, aunque desarrolla un papel principalmente armónico, era la parte más interesante del acompañamiento. Las voces interiores carecían de interés en la mayoría de compositores a no ser que la obra fuera de carácter imitativo.

El periodo de florecimiento del *ayre* coincide en Inglaterra con la decadencia del madrigal, viéndose éste perjudicado por la monodia más natural de aquel. Sin embargo y a pesar de ser formas distintas, se produjo cierta confusión en algunos compositores de esta época. Cito a continuación algunas carac-

⁴ Thomas Campion, *First Book of Aires* (1925 -1613 prim. pub.); p. 56; citado por Gustave Reese en *La música en el renacimiento* (vol II) (Madrid: Alianza Música, Madrid, 1988); p. 122.

terísticas que a grandes rasgos, sirven para diferenciar el ayre del madrigal en esta última etapa.

En el ayre, a diferencia del madrigal, se repite la misma música para cada una de las estrofas que componen el poema, lo que le da cierta regularidad tanto en su estructura rítmica como en la melodía, igualmente la progresión rítmica de acordes suele ser más rápida. Predomina el estilo silábico, apareciendo melismas sólo en casos aislados y para realzar determinadas palabras.

Entre las características comunes se puede resaltar que tanto en el ayre, como en el madrigal es común una íntima unión entre la letra y la música conseguida mediante cambios de ritmo, choques cromáticos, (es decir, falsa relación, tan común en la música inglesa del periodo) etc... Se puede decir que nunca ha habido tal fusión en un nivel tan elevado como en el arte de los laudistas del renacimiento en Inglaterra, ya que en épocas posteriores los poemas musicalizados eran de muy inferior calidad.

El más importante de los laudistas ingleses del Renacimiento es John Dowland, que nace en Dublín en 1562 y muere en Londres en 1626. Ocupó en distintas épocas el cargo de laudista de la corte del rey de Dinamarca y fue uno de los funcionarios de esa clase empleados por Carlos I de Inglaterra. Poco apreciado en la corte fue aclamadísimo por los nobles por la intensa y penetrante melodía de sus obras. La fama de su arte lo llevó muy lejos y se jactaba de que sus obras estaban impresas en ocho de las más famosas ciudades de más allá de los mares, es decir, París, Amberes, Colonia, Nuremberg, Francfort, Leipzig, Hamburgo y Amsterdam [prólogo de "A pilgrims solace" (Londres 1692)]. Parece que en los últimos años de su vida cayó en el olvido y murió pobre y amargado.

Las obras de Dowland tienen más fuerza y los sentimientos que describen son más apasionados que los de las obras de sus coetáneos. Entre sus obras publicadas hay que destacar los tres libros para voz y laúd (*The first (second-third) Booke of Songs or Ayres... with Tableture for the lute or Orpherion with the violl de gambo...*, (Londres: 1597, 1600, 1603)). La colección considerada como la más famosa es *Lacrimae or seven Tears in seven passionate Pavans, with divers others pavansi galiards and almands set forth for the lute, viols or violons in five parts* (Londres: 1604), algunas de cuyas pavanas son extremadamente melancólicas, plasmando las amarguras que el compositor sufrió en vida. Cabe destacar de entre todas ellas "Flow, my tears" (Corred lágrimas mías), obra que fue tomada como modelo en otras de Byrd ("Pavana Lachrymae") Farnaby ("Lacrimae Pavan") y Sweelenick ("Pavana Lachrymae"). Cabe igualmente destacar por su belleza el ayre "In darkness let meddwell, que consta además de algunos compases realmente sorprendentes e innovadores.

Junto a Dowland hay que destacar a todo un grupo de compositores que, aunque es cierto que en algunas de sus obras logran igualarle en el aspecto técnico, no conmueven tanto como él. Robert Jones es un autor muy fecundo, siendo las más logradas las obras más breves. Publicó *The first booke of songs and ayres of four parts with tableture for the lute...*, (Londres: 1600); *The second booke* (Londres: 1601) y *Vltinum vale* (Londres: 1605). Philip Rosseter (1575-1623) fue laudista al servicio de la capilla real de Londres. Es muy diestro en la elaboración de los motivos rítmicos de sus canciones. Fue amigo y colaborador de Champion y publicó con él una obra titulada *A booke of ayres, set foorth to be songs of the lute, treble-violl, Bandora, Citterne and the flutte* (1609).

Thomas Champion (1567-1620) médico y laudista, creaba también las letras de las canciones que componía, aunque en esta faceta no alcanzó los resultados esperados. Escribió cuatro volúmenes de aires, publicados entre 1613 y 1617. Entre sus mejores composiciones se encuentran sus piezas ligeras y algunas de sus composiciones severas (como *Author of Light*). Escribió además dos libros de *Masques* (mascaradas o cantos carnavalescos) publicados en 1607 y 1614 respectivamente para canto y laúd o bajo de viola.

El hijo de John Dowland, Robert, (1584-1641) fue también un destacado laudista. En 1610 publicó 2 libros "Varietie of lute-lessons" (recopilación de canciones para laúd, fantasías, pavanas...) y *A musical Banquet furnished with varieties of delicious Ayres, collected out of the authours in English, French, Spanish and Italian*, obra en la que reúne algunas de las creaciones de su padre.

Thomas Morley (1557-1603) también escribió obras para laúd entre las que hay que destacar *The first Booke of Ayres of little short songs to sing and to play to the lute with the bass-viol* y *The first booke of consort lessons*. Junto a estos habría que mencionar también a Thomas Greaves, John Bartlet, Alfonso Ferrabosco II, William Corkain, Thomas Ford, Robert Jones y un largo etcétera.

En definitiva, todo esto no hace sino subrayar la importancia del renacimiento inglés dentro de la historia musical de este país, hasta el extremo de poder ser considerado un siglo de oro. Mi intención en las líneas precedentes no ha sido sino resaltar el papel que ocupa el laúd dentro de la producción musical de estos siglos, lo que sin duda, y a la vista de autores y obras, lo convierte en un objeto de estudio fundamental dentro del renacimiento inglés.