

EL LÍMITE DEL MANIERISMO: CARLO GESUALDO (EN EL ANIVERSARIO DE SU MUERTE⁴⁵)

Naser Rodríguez García

Resumen

En el presente artículo se hará una aproximación al doble fenómeno de Carlo Gesualdo como compositor y como personaje histórico, haciendo hincapié en las diferencias entre su recepción contemporánea y su recepción moderna, ya en el siglo XX. Para finalizar, se analizará la retórica musical de tres de sus madrigales.

Palabras clave-Keywords: Gesualdo · Borromeo · Stravinsky · Bataille · madrigal · manierismo · homicidio · retórica · cromatismo

Un grito que se oye cuatrocientos años después

La literatura sobre Carlo Gesualdo, Príncipe de Venosa (conocida como la ciudad natal de Horacio), es inmensa y no sólo atañe a lo musical. Su fama de noble excéntrico y de asesino desequilibrado ha generado ríos de tinta y le precedió a su fama como compositor, bastante relegada hasta su rescate en el s. XX por una personalidad tan extraordinaria como Stravinsky. Este olvido como compositor obedece a lo complejo de su técnica compositiva, la más apartada del canon renacentista de todo el período, hecho por el que sufrió ya en el s. XVIII las mayores críticas de un ilustrado como Charles Burney⁴⁶ (para quien, como de todas formas ya sabemos, sólo la música de su tiempo revestía mayor valor).

Su psique excéntrica y desequilibrada ha sido abordada por los psicólogos y psicoanalistas desde el inicio de sus disciplinas. Gesualdo ha sido objeto del filósofo de lo abyecto: Georges Bataille, en cuyo Olimpo comparte sitio con genialidades tan necesarias como el Marqués de Sade. Como

⁴⁵ El presente artículo puede contemplarse no sólo como conmemoración de la efeméride sino también como continuación ideal del artículo "El madrigal italiano desde su inicio hasta su plenitud", publicado en el anterior número de esta revista y al que se remitirá en repetidas ocasiones.

⁴⁶ Allan Atlas, *La música del Renacimiento: La música en la Europa Occidental, 1400-1600*, Madrid, Akal, 2002, p. 634.

Gesualdo, Bataille tiene una extraña pero sincera fijación con la relación entre amor y muerte (entre Eros y Tánatos). El filósofo diría más de una vez: “Al final, el amor siempre huele a muerte”. Los poemas preferidos por Gesualdo para componer madrigales son siempre cortos y casi aforísticos, no necesariamente de calidad literaria (aunque conociese a Torquato Tasso en Ferrara), pero sí con una temática masoquista casi obsesiva que une amor, dolor y muerte en constantes antítesis. Gesualdo no cultiva la descripción de acciones extramusicales que los anglosajones han dado en llamar *word-painting*⁴⁷, pero es el maestro de la expresión de emociones límite, y qué duda cabe de que su música, que se convierte en el manierismo más experimental, no es más que el reflejo de una mente atormentada, desequilibrada, extrema, puramente manierista si no tenebrista, y de hecho se le ha comparado muchas veces con Caravaggio, también obsesionado con lo abyecto y poseedor de una psique cuanto menos prodigiosamente inhabitual. Por relacionar con artistas cercanos, tampoco estaría de más su comparación con otro genio manierista, aunque más temprano, y cuya fama de asesino sanguinario corre pareja a la de escultor: Benvenuto Cellini.

La leyenda negra de Carlo Gesualdo comenzó en 1585, cuando al morir su hermano mayor se convirtió en heredero de la familia, por lo que debía casarse rápidamente para conseguir descendencia, cosa que hizo con su prima, María de Ávalos. El día 16 de octubre de 1590, Gesualdo mató a su mujer y a su amante en pleno acto sexual, además de ser culpado de la muerte de un hijo que creía que era fruto de ambos. Como no resultará difícil imaginar, se salvó de la justicia por su privilegiada posición social, hasta el punto de que su tío abuelo era el famoso cardenal Carlos Borromeo. El crimen conmocionó a la alta sociedad, e incluso el Vaticano tuvo que pronunciarse levemente en un edicto (en el que reprobaba su conducta a la vez que ensalzaba su talento), pero salió indemne. No contento con ello, el deshonor le persiguió hasta el final de sus días y encargó un cuadro para celebrar la canonización de su tío Carlos Borromeo en 1610, en el que aparece él junto a su tío, San Francisco, Santo Domingo, su hijo asesinado como querubín y María de Ávalos y el amante como almas eternamente condenadas en el fuego eterno del Infierno⁴⁸. Después se casó en segundas nupcias con Eleonora d’Este, en una boda favorecida por la situación crítica de la familia Este, sin heredero masculino, y

⁴⁷ Ver Naser Rodríguez García, “El madrigal italiano desde su inicio hasta su plenitud”, en *Hoquet* nº 10, 2012, pp. 49-50.

⁴⁸ Jonathan Cott, “On Don Carlo Gesualdo”, en *Back to a shadow in the night. Music writings and articles 1968-2001*, Milwaukee, Hal Leonard Corporation, 2002, pp. 307-312.

por la necesidad de rehabilitar el nombre de la familia Gesualdo, pero en esta ocasión el infiel fue él y de nuevo fracasó el matrimonio. El hijo que tuvo de este segundo matrimonio también murió joven y lo sumió en una amargura cada vez mayor. Para colmo, en sus últimos diez años de vida, durante los cuales se recluyó de la forma más austera que logró, mostró tendencias masoquistas, llegando a contratar a un grupo de jóvenes y bellos mozos encargados de azotarle diariamente para realizar hasta el más mínimo quehacer, como reflejó Tomaso Campanella⁴⁹.

La música de Gesualdo

Carlo Gesualdo (1560-1613) es prácticamente el madrigalista más meridional de cuantos permanecen en la memoria musical, puesto que procede del foco napolitano. Recibiendo sucesivamente una retahíla de títulos nobiliarios, es un hombre liberado, cuyo amor por las artes no tiene los condicionantes de los compositores que como artesanos trabajan por encargo o atendiendo la demanda del mercado editorial. Gesualdo escribe porque quiere, porque lo necesita interiormente, para dar rienda suelta a su energía creativa y equilibrar de alguna forma su mente convulsa. Se familiarizó con el madrigal tardío sobre todo durante los dos años que pasó en Ferrara con su segunda esposa, Eleonora d'Este, que de allí procedía. Estuvo entre 1594 y 1596, y en la corte conoció y admiró la obra de Luzzasco Luzzaschi⁵⁰, el cual le inició en la teoría musical de Nicola Vicentino, aumentando su interés por el cromatismo, que ya de por sí conocía por el ambiente napolitano. Ferrara fue el centro donde tuvo su último florecimiento el Renacimiento tardío, y tal herencia cultural se notó en la energía emprendedora que Gesualdo recabó en la corte de Ferrara.

En 1594, cuando el madrigal se consideraba en toda Italia un género prácticamente agotado, Gesualdo publicó en Ferrara sus dos primeros libros de madrigales a cinco voces, formados por piezas compuestas todavía en Nápoles, que a pesar de todo ya muestran su interés por la temática que le caracteriza y por el cromatismo. En los libros tercero y cuarto, ambos de 1595, se advierte la influencia ferraresca, sobre todo de Luzzaschi, a quien se dedica el cuarto libro, y adquiere ya una originalidad particular. La experimentación adquiere su máximo en los libros quinto y sexto, publicados en Nápoles en 1611, donde se había retirado desde 1597. En 1626 se publicó póstumamente un libro de madrigales a seis voces.

⁴⁹ Allan Atlas, *La música del Renacimiento...*, obra citada, p. 635.

⁵⁰ Ver N. Rodríguez García, "El madrigal...", obra citada, pp. 61-62.

Su producción, de enorme calidad aunque escasa prodigalidad, no se reduce a los madrigales, sino que también escribió obras sacras en su última etapa napolitana: dos libros de motetes de 1603 y, para terminar, los sobrecogedores *Responsorios de Tinieblas* de 1611, que recuerdan inevitablemente a la obra contemporánea y homónima de Tomás Luis de Victoria, a quien también podríamos considerar un compositor manierista o protobarroco en su interés por reflejar pasiones extremas como el éxtasis o el dolor. De hecho, la polifonía de Victoria y Gesualdo es la última que se escribe como un género vivo en todo el continente, puesto que es contemporánea de la ópera temprana, que impondrá un lenguaje de monodia acompañada, evitada siempre por ambos. Desde entonces, la polifonía coral se convertirá en el *stile antico*, es decir, en un lenguaje arquetípico y casi arqueológico, confinado a ser usado sólo en las ceremonias religiosas más intransigentes. A diferencia del esclerotizado *stile antico*, las obras de Victoria y Gesualdo están entre las más emotivas de toda la historia de la música. También hay que destacar que Victoria tiene un estilo sombrío, como Gesualdo, y aunque no tan cromático, sí cuenta con recursos como las relaciones de grado rebajado o napolitano, que le dan un carácter muy personal, alejado de la transparencia de Palestrina, su maestro.

Dos características, en especial, se convierten en su firma: la fragmentación y el cromatismo. Son recursos que vienen acompañando progresivamente al madrigal desde sus inicios, pero que Gesualdo eleva a su máxima expresión. Ambas características están motivadas evidentemente por el interés humanista que persigue la más clara expresión del texto, no por pura voluntad musical abstracta. De hecho, tanto madrigales como responsorios carecen de una forma estrófica con estribillo que otorgue cierta regularidad: son simplemente sucesiones de pasajes musicales destinados a vivificar un texto breve y denso (densidad que se refleja en la música), salvo que se repita literalmente algún verso, con lo cual la música hace lo mismo, cosa que ocurre en los responsorios por una motivación litúrgica, y en algunos madrigales, por su parte, por dar énfasis a la culminación del poema.

La fragmentación de cada pieza se origina por la atención prestada a la expresión de cada idea literaria individual, para lo que se combinan las diferencias de texturas extremas y complejas y los silencios que las separan, a manera de suspiros, de manera que se anticipa a las texturas fragmentadas y contrastadas del Beethoven de los últimos tiempos y de la música del s. XX. La enorme intuición musical de Gesualdo, como buen compositor, tiende a equilibrar la complejidad de unos elementos musicales con la sencillez de

otros, y así los momentos de mayor cromatismo se acumulan en los pasajes donde el ritmo es lento y sencillo, siendo tonalmente más fáciles los pasajes de rápidas entradas contrapuntísticas, donde la atención se centra en la complejidad rítmica y no en la experimentación cromática.

Por otro lado, el cromatismo más espectacular de Gesualdo no es tanto horizontal como vertical, es decir, que aunque haya melodías con líneas cromáticas al modo del *Solo e pensoso* de Marenzio⁵¹, el cromatismo que más llama la atención es el que se provoca al yuxtaponer regiones tonales muy lejanas entre sí, cosa que no se volverá a hacer prácticamente hasta Wagner. Todavía es más impresionante cuando la modulación a una región lejana se hace tras una breve pausa, como si fuese un suspiro, muy característico, alcanzando un clímax tras el silencio. Es común que haya cambios cromáticos simultáneos en dos o tres voces, a diferencia de sus antecesores. Con todas las características musicales que estamos exponiendo, es fácil darse cuenta del virtuosismo interpretativo que demandaban los madrigales de Gesualdo a los cantantes, con grandes dificultades de entonación, unos registros extremos y una exquisita articulación que no tiene parangón hasta la escritura vocal del s. XX, y es ahí donde radica quizás lo más interesante de Gesualdo: su recepción en nuestro tiempo.

De epígono a visionario

Es de hecho en el s. XX cuando su música encuentra el eco que no obtuvo en su época, considerándose por los compositores de la vanguardia como un adelantado a su tiempo⁵²: una figura profética, que exploró los confines de la tonalidad aun antes de que ésta existiera públicamente⁵³. La

⁵¹ Ver N. Rodríguez García, "El madrigal...", obra citada, pp. 62-63.

⁵² Y no sólo compositores: ya hemos visto cómo los surrealistas lo adoptaron como presurrealista o surrealista *avant-la-lètre*, aunque sobrepasando el sentido estrictamente musical, pues en ellos iba unido al morbo (digámoslo así) de una vida que pisó y traspasó la frontera de la aparente realidad de la conciencia para conocer, finalmente, la pura verdad animal, la psique descontrolada e inviolada por la razón.

⁵³ Personalmente no estoy de acuerdo con la ficción que supone considerar anticipaciones y profecías en la historia del arte. Supone una visión teleológica del devenir histórico que orienta todos los hallazgos hacia un absoluto, casi en el sentido hegeliano. Prefiero comparar la historia del arte con un modelo darwinista en el cual el medio escoge a las especies. Me explico: la variabilidad de mutaciones en la naturaleza es casi infinita, pero sólo algunas sobreviven a las condiciones impuestas por el medio. Algunas mutaciones del pasado, es decir, algunos hallazgos o algunas obras, pueden coincidir casual e insospechadamente con otras posteriores, pero por medio han triunfado otras mutaciones a las cuales el medio escogió, o que se adaptaron mejor al medio.

corriente que defiende esta visión considera que Gesualdo no era entendido por sus contemporáneos, pero realmente, Gesualdo utilizaba para su música el lenguaje que tenía a su alcance desde los inicios de la carrera de Orlando di Lasso. Si escuchamos la Misa *Vinum bonum* (y el motete que le da nombre), las *Lagime di San Pietro* o las *Prophetiae Sibyllarum* (por poner unos ejemplos, todos ellos de Lasso) descubriremos asimismo un mundo lleno de extravagancias cromáticas que destacan por momentos sobre un fondo neutro, diatónico, derivado del lenguaje común de la polifonía renacentista, que suspende por unos instantes hipnóticos la lógica musical creada.

La diferencia de Lasso con respecto a Gesualdo es que en este último esa suspensión de la lógica diatónica se extiende mucho más, en virtud de (ahora sí) una novedosa intensidad expresiva, semejante a la de Tomás Luis de Victoria. Viéndolo desde la óptica actual, también Gesualdo es más avanzado armónicamente que Victoria, en el sentido de que el abulense llega prácticamente a establecer la tonalidad, como los ingleses isabelinos o el propio Monteverdi, pero Gesualdo la desequilibra constantemente. Es paradójico, pero podríamos hablar de una tonalidad expandida en Gesualdo justo cuando el sistema tonal estaba conformándose. Ciertamente, la mayoría de sus madrigales y responsorios finalizan con una cadencia de indudable sentido tonal, a pesar de haber explotado durante cada uno de ellos todo el rango cromático del sistema experimental (orientado a recuperar los viejos géneros griegos) sobre el que Nicola Vicentino teorizó y con el cual transfiguró el limitado sistema modal al uso hasta dejarlo irreconocible e incomprensible⁵⁴.

Está claro que habiendo conocido la tonalidad y su estiramiento hasta romperse en el s. XX y desconociendo las convenciones y lugares comunes de la retórica renacentista, hoy nos resultará muy difícil entender a Gesualdo como lo entendían sus contemporáneos, o al menos esa élite culta que tenía conocimiento de la *musica reservata* y de la poesía madrigalística, pero no deja de asombrarnos la extraordinaria personalidad de su música frente a los compositores de su tiempo, a pesar de no haber creado géneros o estilos nuevos, como sí hicieron Monteverdi o Caccini (aunque es justo decir que ayudados por las circunstancias). Gesualdo llevó la sutilidad y complejidad manieristas a sus últimas consecuencias, y después de él, lo que triunfó fue una música mucho más sencilla⁵⁵ y que no hacía ascos a los guiños populares

⁵⁴ Ver N. Rodríguez García, "El madrigal...", obra citada, pp. 51-52.

⁵⁵ Como ocurrió en el s. XV tras el *Ars Subtilior*, no por capricho llamado a veces primer manierismo.

(fuese a quien fuese dedicada): lo que conocemos por barroco, polarizado por el uso del bajo continuo y una estructura acórdica y funcional. Personifica en su propia figura el ideal manierista de extravagancia, desequilibrio y exquisitez, y la nuestra es una época manierista, finisecular, aunque la popularización de los rasgos manieristas, que por definición son elitistas, conduce a nuestra sociedad hacia un período barroco. Es comprensible que en esta coyuntura, aparte de por su innegable calidad intrínseca, Gesualdo esté de moda.

Especialmente útil fue la admiración que hacia él profesó Stravinsky, prologuista del primer trabajo completo que se hizo sobre Gesualdo, obra de Glenn Watkins⁵⁶. El propio Stravinsky compuso un *Monumentum pro Gesualdo*, que consistía en la instrumentación de tres de sus madrigales, con lo cual el énfasis se ponía en los valores formales abstractos de su obra, de una forma anacrónica puesto que la despojaba de su auténtica motivación: el texto. La obra de Gesualdo es, de hecho, una de las más asiduas en este tipo de arreglos o mixtificaciones entre los conjuntos de música contemporánea, y tanto su obra como su vida han servido de inspiración para creadores contemporáneos, siguiendo la brecha abierta por Stravinsky. Sin ir más lejos, existe incluso una interpretación cinematográfica ideada y dirigida por Werner Herzog, en lenguaje moderno, de su vida, su obra y los efectos que produce⁵⁷.

Tres madrigales bajo lupa

Qué mejor tributo se puede rendir al compositor, cuando se cumplen cuatrocientos años de su muerte, que escuchar al menos parte de la obra que le ha hecho merecedor de tal recuerdo. Poco antes de terminar, como ejemplos musicales podríamos recomendar tres de sus madrigales.

En primer lugar, *Ahi, disperata vita*, del quinto libro de madrigales. Se trata de una pieza brevísima, de frases fugaces, con imitaciones muy seguidas, todo ello sugerido por la palabra *fuggendo*⁵⁸. Las imitaciones comienzan cuando el modelo se halla a una distancia de semitono, con lo cual las disonancias, así como sus rápidas resoluciones, están servidas.

*Ahi, disperata vita,
che fuggendo il mio bene,
miseramente cade in mille pene!*

⁵⁶ Glenn Watkins, *Gesualdo: The man and his music*, Oxford, Clarendon Paperbacks, 1973.

⁵⁷ Estrenada en 1995, en inglés se conoce como *Death for five voices*, que es la traducción del original alemán *Tod für fünf Stimmen*.

⁵⁸ En español: *huyendo*.

*Deh, torna alla tua luce alma e gradita
che ti vuol dar aita!*⁵⁹

En segundo lugar, nunca está de más recordar el famosísimo *Moro, lasso, al mio duolo*, citado en la mayoría de antologías, por el abundantísimo uso que se hace del cromatismo, con hasta tres alteraciones simultáneas, formando agregados de notas de paso injustificables desde un punto de vista teórico pero que le otorgan un tinte sombrío imposible de conseguir de cualquier otra forma. Es muy representativo de la costumbre de Gesualdo de acumular los cromatismos en zonas donde el ritmo carece de interés, particularmente al comienzo, que se mueve en bloques homorrítmicos, y viceversa. En un nivel superior de comprensión, si quisiéramos analizarlo con figuras retóricas (es decir, el análisis de la época), encontraríamos constantes *suspiratio* motivadas por cada coma del texto, *exclamatio* en los saltos descendentes sobre las palabras *al mio duolo*⁶⁰ y, con mayor sutileza, *cadentiae duriusculae*, que consistirían en alargamientos contrapuntísticos plagados de retardos que producen disonancias sobre palabras de gran significación, como *ahi* y *dolorosa*.

*Moro, lasso, al mio duolo,
e chi può dar mi vita,
ahi, che m'ancide e non vuol darmi aita!
O dolorosa sorte,
chi dar vita mi può,
ahi, mi dà morte!*⁶¹

Por último, proponemos una verdadera joya: *Tu m'uccidi, o crudele*. Este madrigal es particularmente interesante por las encadenaciones de cromatismos, que en unión con las imitaciones contrapuntísticas insuflan tensión y sentido ascensional a cada verso. Las palabras *grida* y *gridando*⁶² se destacan y alargan, hábilmente descontextualizadas del resto del madrigal no sólo por las breves pausas que las intercalan, sino por su armonía y su textura,

⁵⁹ ¡Ay, vida desesperada, que huyendo de mi bien, cae tristemente en mil penas! ¡Ven, vuelve a la luz que te ama y nutre, que te quiere ayudar! Traducción aproximada con ayuda de Eduardo Fernández Guerrero.

⁶⁰ En español: *a mi dolor*.

⁶¹ ¡Muerdo! ¡Dejo a mi dolor, a quien me puede dar vida, ay, que me mata y no quiere darme ayuda! ¡Oh, doloroso sino: quien me puede dar vida, ay, me da muerte! Traducción aproximada con ayuda de Eduardo Fernández Guerrero.

⁶² En español: formas verbales del verbo *gritar*.

originando lo que se denomina *noema*: subrayar musicalmente un contenido literario importante al aislarlo del contrapunto circundante mediante silencios y dotarlo de una textura diferente, homorrítmica y generalmente más pausada. Sobre la palabra *gridando* está, de hecho, el auténtico clímax de la obra, muy bien conseguido mediante un cromatismo en la última sílaba de la palabra muy claramente perceptible y que convierte en menor el acorde mayor precedente. Es un grito, literalmente, que contrasta sobremanera con el último verso, particularmente fragmentado para destacar las palabras *moro*⁶³ y *amando*, totalmente diferenciadas en cuanto a registro y textura, además de separarse mediante silencios.

*Tu m'uccidi, o crudele,
d'Amor empia homicida,
e vuoi ch'io taccia e'l mio morir non grida?
Ahi, non si può tacer l'aspro martire
che va innanzi al morire,
ond'io ne vo gridando:
"Oimè, ch'io moro amando!"⁶⁴*

Y muerto, amando de alguna forma que esas anodinas mentes sanas no son capaces de comprender, es como fue encontrado el 8 de septiembre de 1613 con marcas de haber sido recientemente flagelado con dureza por uno de sus jóvenes, por lo que la leyenda de su vida atormentada y oscura, digna de una novela negra, continúa.

⁶³ En español: *muero*.

⁶⁴ *Me matas, oh, cruel, homicida impío de Amor, ¿y quieres que calle y no grite mi muerte? Pues no se puede callar al mártir amargo que se dirige hacia la muerte, donde voy gritando: "¡Ay de mí, muero amando!"* Traducción aproximada con ayuda de Eduardo Fernández Guerrero.

Bibliografía

ATLAS, Allan. *La música del Renacimiento: La música en la Europa Occidental, 1400-1600*. Madrid: Akal, 2002.

BATAILLE, Georges. *El erotismo*. Barcelona: Tusquets Fábula, 2007.

COTT, Jonathan. "On Don Carlo Gesualdo", en *Back to a shadow in the night. Music writings and articles 1968-2001*. Milwaukee: Hal Leonard Corporation, 2002.

RODRÍGUEZ GARCÍA, Naser. *El madrigal italiano desde su inicio hasta su plenitud*. En: *Hoquet* nº 10 (2012), pp. 45-64.

TARUSKIN, Richard. *The Oxford History of Western Music* (Vol. 1). New York: Oxford University Press, 2005.

WATKINS, Glenn. *Gesualdo: The man and his music*. Oxford: Clarendon Paperbacks, 1973.