

# La polifonía postridentina en España

## INDICE

- I. Los españoles en el Concilio. — Músicos de la Capilla Papal. — Definiciones conciliares referentes a la música. — Felipe II fautor de las normas en los dominios españoles.
- II. Cánones estéticos de Tomás Luis de Victoria (1545-1611). — Tradición de la preceptiva española. — Características del coral protestante.
- III. Ideas del Doctor navarro. — Unción sagrada de las melodías en los maestros españoles anteriores al Concilio. — Juan del Encina (1469-1534) y Cristóbal Morales (1500-1553). — Reacción postridentina en los maestros Francisco Guerrero (1528-1599), Juan Bautista Comes (1568-1643), el navarro fray Pedro de Tafalla, Sebastián Vivanco, Carlos Patiño, Juan García de Salazar y Manuel de Egüés.
- IV. Decadencia de la melodía gregoriana y nobles intentos del siglo XVIII. Ambiente de mescolanza, villancicos de la Real Capilla, juglares y danzas en la ribera y montaña de Navarra. — Proyecto de reforma del canto gregoriano y Fernando de las Infantas (1534-97). — El maestro de Pamplona Juan Antonio de Múgica (1778).
- V. Regla de oro. — La polifonía, símbolo de concordia de las almas. — El estilo de España en el Vaticano.

## I

Más que ninguna otra nación contribuyó España a informar las decisiones del magno Concilio de Trento, del verdadero espíritu de la reforma católica. Esta afirmación de Von Torne, fundada en la objetividad de las Actas conciliares, se robustece más en el estudio del ambiente y votos de los Padres, que inspiraban serias inquietudes a los maestros de la polifonía religiosa de todo el orbe.

Muy de lejos venían los intolerables abusos artísticos, cuando la constitución Apostólica *Docta Sanctorum* de Juan XXII clamaba contra ellos en los comienzos de la trama polifónica del siglo XIV. Y en los siglos XV y XVI, al crecer sin freno las interpolaciones artificiosas del texto litúrgico para dar paso a los amaneramientos de inspiración y trabazones artísticas, la hostilidad por las irreverencias y el recelo por palpables profanidades llegaron a su más alto grado en los días del Concilio de Trento.

El historiador del Concilio Sforza Pallavicini, nos lo dice: «Se trató de suprimir la música polifónica del Santo Sacrificio; pero muchos, y sobre todo los españoles, salieron en favor de ella, afirmando que era costumbre antigua de la Iglesia y poderoso medio para infundir en las almas, por dulce manera, sentimientos de piedad, siempre que el contenido del canto y el

significado de las palabras fuese devoto y ayudara y no impidiera la percepción de ellas».

Entre las postulaciones de algunos Padres del Concilio, según Le Plat en su *Collectio Monumentoium* (1), se dice: «Destiérrense de las iglesias no solo los cantos profanos, sino también aquel canto que oculta ia letra, cual sucede en la modulación gregoriana».

Otra postulación proponía la supresión total del canto figurado en la Iglesia, por los motivos y canciones inmorales de que se servían no pocos polifonistas.

Al sentir ardoroso de los españoles por su gloriosa tradición polifónica se unió también un voto de Fernando I de Austria recomendando la conservación de la música figurada. Este sentimiento español recogía la recia espiritualidad de un pueblo como el nuestro, que para acercarse a Dios necesita ir en puntillas levantadas, como nuestros místicos en su elevada oración, o derramando luces encendidas en el cielo, como la mente de nuestros teólogos o con la vibración inspirada que anima al ser total del hombre, y que Cervantes, años más tarde, había de expresar con los primores del habla castellana, convertidos en sentencia por boca de Sancho: «Donde hay música, no puede haber cosa mala» (2).

Afirma Masarelli que las funciones religiosas del Concilio eran muy solemnes. La capilla musical del Concilio para la primera sesión se componía de italianos, flamencos y españoles, entre éstos Pedro Ordóñez, natural de Plasencia, cantor pontificio desde 1539, y en 1545 *Novus Abbas* de la Capilla Pontificia, según Adami de Bolsena.

En la tercera sesión conciliar dominaban los músicos italianos y españoles con parte de cantores de las capillas particulares de los Cardenales de Augusta y de Otón de Truchsess, admirador y mecenas más tarde del ilustre polifonista español, Tomás Luis de Victoria.

Figuran (3) entre los músicos españoles, anteriores al Concilio, que pertenecieron a la Capilla Papal, Francisco de Peñalosa, Juan Sánchez de Tineo, Francisco de Montalvo, Francisco Bustamente, Juan de Figueroa, Cristóbal de Ojeda y Tomás Gómez de Palencia.

Y entre los artistas españoles de la Capilla Papal, posteriores al Concilio que terminó en 1563 (4 de diciembre), son de señalar Juan de Santos, toledano (1588), Diego Vázquez, de Cuenca (1588), Francisco Espinosa, toledano (1582), Diego Lorenzo (1603), Bartolomé de la Cort (1605) y Gabriel Pujol (1698).

Un gran prestigio español de la Capilla Papal que pesó grandemente en el criterio de los Padres sobre las tradiciones eclesiásticas de la polifonía sagrada, si bien no llegó en el cometido de su cargo a la sesión 22 (1562),

(1) Lovaina, 1785.

(2) «El Ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha», Parte II, cap. XI.

(3) Según declaración de Adami de Bolsena, los apuntamientos biográficos proceden del «Librodelle Costituzioni y da i libri de Cammerlenghi, e de Puntatori della detta Cappella». El Catalogo de nomi, cognomi, e patria de i cantori pontifici, etc., es complemento del libro de Adami, titulado Osservazioni per ben regolare il coro della Cappella Pontificia. (Roma: per Antonio de Rossi, 1711).

en la que quedó definida la cuestión de la música religiosa, fué Bartolomé Escobedo, preclarísimo varón, de quien, elogiándole, dijo Salinas: «Vir in utraque músices parte exercitatíssimus», y que ingresó en la Capilla Papal en 23 de agosto de 1536. Así se expresa Celani en su obra *Los cantores de la Capilla Pontificia de los siglos XVI y XVII*. Con la protesta en principio de los cantores franceses desempeñó su cargo durante diez y ocho años hasta que regresó a España para posesionarse de una prebenda de Segovia. «El ser miembro de dicha capilla fué, ya desde principios del siglo XV, el sueño de todos los maestros, por las ventajas materiales que ello reportaba. Al principio, dice Wolf, (4) vemos al elemento nerlandés a la cabeza de la capilla romana y más tarde en el siglo XVI supieron conquistar su puesto los españoles y los italianos.

La alta estimación artística en que se tenía a Escobedo, se manifiesta en el hecho de que en la contienda entre los maestros Vincenzo Lusitano y Nicolao Vicentino acerca de los géneros musicales de cromatismo, diatonismo y enarmonismo, fué nombrado juez que falló a favor del segundo. Sus obras, de las que dos motetes incluyó Eslava en su *Lira Sacro-hispana*, se guardan actualmente en la Capilla Sixtina de Roma y en la Catedral de Toledo.

Estudiando la música española de este siglo, al punto nos damos cuenta (5) de que los polifonistas castellanos, andaluces y catalanes nos presentan un mundo totalmente desconocido en el ambiente musical sagrado de aquellos días. Nuestros Peñalosa, Morales, Vila y Victoria, por no citar más que los principales, estéticamente hablando, son hermanos gemelos de nuestros grandes místicos que nos describen con su música el sentimiento sagrado, dramático y realista, como en su tiempo lo expresaran en sus lienzos un Greco, un Zurbarán y un Ribera. Así fué que la composición española, ya en su tiempo, conmovía profundamente los espíritus cultos, fueran nacionales o extranjeros, y era hábito penetrante de la más excelsa belleza en el culto de nuestras incomparables catedrales góticas.

Para las últimas sesiones del Concilio llegó a Roma un alma selectísima, del Burgo de Osma, Francisco Soto de Langa, para ingresar en la Capilla del Papa en 1562 y llegar en 1611 al puesto de Decano de la Capilla Pontificia.

Según Guidiccioni (1637), enterado el Cardenal de Carpí, sostenedor en Roma del partido de la música, de la radical supresión que se intentaba, envió a Trento, a *bella posta*, una Misa de Palestrina que fué cantada el mismo día de la sesión, y produjo tal impresión a los Padres que les persuadió mejor que cualquier discurso de lo innecesario de llegar a resoluciones extremas para salvar el decoro de las funciones sagradas.

Algo de leyenda hay en esta Misa que se dice fué la del «Papa Marcelo» de Palestrina. El verdadero fundamento histórico está en la relación del apuntador de la Capilla Xistina, el español Cristóbal de Hojeda, quien dice que en una reunión de cantores romanos, en 23 de abril de 1565, se trataron en secreto diversos puntos sobre la reforma, según indicación de los Carde-

(4) «Historia de la música». Pág. 112.

(5) «La Música en España» por Higinio Anglés, pág. 369.

nales, y que el día 28 se tuvo en la casa del Cardenal Vitelli una prueba, con ejecución de diversas misas, para ver si la música respondía a los criterios impuestos, sobre todo en lo que toca a la clara percepción de las palabras, sin que conste ciertamente qué obras se interpretaron en esta audición.

Las definiciones del Concilio (6) referentes a la música se contienen: 1.º En el Decreto *Quanta cura* de la Sesión 22 (17 septiembre 1562): *Al Ecclesiis vero musicas eas, ubi sive organo, sive cantu lascivum aut impurum aliquid miscetur... arceant; ut domus Dei vere domus orationis esse videatur ac dici possit.* 2.º En el Capítulo *Cum dignitates* de la Sesión 24 (11 noviembre 1563): *Omnes vero divina per se, et non per substitutos, compellantur obire officia... atque in choro, ad psallendum instituto, hymnis et canticis Dei nomen reverenter, distincte devoteque laudare.*

El sentido vigoroso de piedad de estas definiciones conciliares está rigurosamente calcado en el cánón presentado por una comisión de Padres para estudio y resolución en la Sesión Décima (10 septiembre 1562), que decía textualmente (7): *Quae vero rhythmis musicis atque organis agi solent, in iis nihil profanum, sed hymni tantum et divinae laudes intermisceantur ita tamen, ut quae organis erunt psallenda, si ex contextu divini sint officii, quod tunc peragetur, eadem antea simplici claraque voce recitentur. Tota autem haec modis musicis psallendi ratio non ad inanem aurium oblectationem erit componenda, sed ita, ut verba ab omnibus percipi possint, utque audientium corda ad coelestis harmoniae desiderium beatorumque gaudia contemplanda rapiantur. Quae in missarum celebratione statuuntur, eadem et in aliis divinis officiis erunt observanda, ut, quo magis res sacrae ab humanis distant, eo etiam majori reverentia, pietate ac fide haec fieri infellentur.*

Todo cuanto suele componerse en ritmos musicales y organísticos no ha de contener nada profano, sino que en ellos han de mezclarse solamente los himnos y alabanzas divinas de tal manera, sin embargo, que lo que se dice en modulaciones de órgano, si pertenece al texto del divino oficio que se está celebrando, ha de recitarse con la misma voz clara e inteligible que lo anterior. Pues toda intervención del canto figurado ha de dirigirse como fin no a un vano deleite del oído, sino a la clara percepción de las palabras del texto por parte de todos, y a elevar de este modo los corazones de los oyentes al deseo de las armonías del cielo y a la contemplación del gozo de los Santos. Cuanto se establece en la celebración de la Misa, ha de observarse también en los oficios divinos de tal manera que cuanto más disten de lo humano las funciones sagradas, ha de entenderse que con más reverencia, piedad y fe se celebran».

Estas son las normas diferenciales de la polifonía postridentina como consecuencia de las definiciones conciliares; I. Canto que respire piedad, libre de temas o motivos indecorosos, que lleve en su intención y forma el

(6) «Sacrosancti et aecumenici Concilii Tridentini, sub Paulo III, Julio III, Paulo IV, Pontificibus maximis celebrati, canones et decreta». **Matriti** (sin fecha). Ex *Typographia Musicae, juxta Monasterium S. Basilii*.

(7) «Concilium Tridentinum». Societas **Georresiana**. **Friburgo Herder, 1919, (tomo VIII, pág. 927, Canon octavus)**.

verdadero espíritu de oración; II. Reverencia, claridad y devoción en las formas litúrgicas de la salmodia, himnos y cánticos, con que el arte de la música se dirige al Señor.

El rey Felipe II, por Cédula de 12 de julio de 1564, ordenó la publicación del Concilio en todos sus dominios, teniendo que imponer su energía, en apoyo de las decisiones de la jurisdicción episcopal, según Willock, en Flandes a la resistencia del clero secular y regular, en especial a los Capítulos apoyados en sus enormes exenciones y privilegios.

Y decidido con santo empeño a seguir las orientaciones del Tridentino en lo referente a la polifonía litúrgica, como era norma gloriosamente hispana, fundó en 1590 el «Seminario de Cantoricos o Niños de coro» para las fiestas de la Real Capilla, y modificó en este sentido renovador las Constituciones de 1546 que regían para la Capilla de Fiandes. Era entonces director del coro palatino Mateo Fernández y primer organista Juan Darras, que perteneció a la capilla flamenca antes de la unión de las dos capillas.

## II

Formado en las maneras de componer, netamente eclesiásticas y españolas, caracterizadas por su unción y piedad, llegó a Roma nuestro abulense, Tomás Luis de Victoria (1450-1611), para seguir respirando el mismo religioso ambiente en la convivencia con los Padres de la Compañía, celosísimos, defensores de la Santa Sede y de las reformas tridentinas.

Victoria llevaba de España (8) los aires de la reforma de Cisneros, de Felipe II, de San Ignacio de Loyola y de Santa Teresa de Jesús. En Roma, sin embargo, se encontró en el centro mismo de las operaciones reformadoras, que actuaban en la música por diferentes maneras: la apostólica de la Santa Sede, la teológica y disciplinar del reciente Concilio Tridentino» la ascética y mística de San Ignacio de Loyola, de San Flipe Neri y del cratoriano de profesión y carmelita de Santa Teresa de todo corazón, el español Francisco Soto de Langa, Cantor Pontificio, el primero de los cantantes de aquel tiempo, al servicio exclusivo de la Iglesia.

La producción del gran místico abulense, que no es del caso estudiar ahora, nos señala una orientación estética que, si en cierto modo común a Anchieta, Morales y Guerrero por procedimientos y semejanzas de escuela, se hace en él personalísima e inconfundible por su ambiente de vida espiritual, por el modo de emplear los recursos del arte musical y por su sinceridad, puesto que no necesita fingir quien da todo lo que desea dar, y niega de plano lo que no es útil al servicio divino.

Pero es menester ante todo señalar los conceptos que entraña la definición de polifonía, que no es otra cosa en el sentido propio, histórico y estético en que aquí se toma, que la unión de diversas melodías, completas en sí mismas y unidas en acordes consonantes. Los antiguos maestros pusieron en juego todos los recursos del contrapunto simple, doble, a varias partes. e imitativo.

(8) P. Nemesio Otaño. «Ritmo», n.º 141 (1940).

El tema básico de la composición polifónica puede tratarse: a) enunciando literalmente por una voz y rodeado de dibujos melódicos, libremente ideados, que ejecutan los otras voces; b) dividiendo el tema en fragmentos que sucesivamente son tratados como otros tantos temas individuales; y c) desarrollando el tema en imitaciones por todas las voces que entran en la composición.

En la música moderna utilizan los compositores las trazas y modos de la polifonía, como una reacción al estilo netamente armónico que dió su carácter al modo de componer del siglo XIX.

Mas la vitalidad y emoción de la polifonía sagrada en la constante y fervorosa elevación del espíritu para que el arte cumpla sus propios fines, hemos de encontrar no en la técnica fría ni en los meros cálculos de la disposición de voces, sino en la honda expresión y en el fuego sacro que enervoriza al desarrollar la entraña del texto sagrado o de la canción religiosa.

Los cánones estéticos de Victoria nos revelan sus ideas fundamentales, entresacadas de las Dedicatorias de sus libros, dirigidas al Cardenal Alejandro II y al rey Felipe II.

*Los cantos* dirigidos al *Señor* han de respirar fé profunda, serenidad inefable y perfecto equilibrio moral, que no excluya ni la brillantez de la imaginación, ni la fuerza persuasiva.

Fin primordial de la música es cantar las divinas alabanzas. *¿Cui enim rei potius servire musica decet, quam sacris laudibus immortalis Dei, a quo numerus et mensura manavit?*

La utilidad *excelente* de la música se manifiesta en la recreación de los ánimos con tal suavidad que nos lleva a ponderar las excelencias divinas y nuestra relación con la divinidad.

La *antigüedad* y empleo que dieron los ángeles a la música preocupa a Victoria, pues nos dice no ser invención humana el arte de cantar, ya que en cuanto tiene de alabanza a la Majestad divina, existió mucho antes que nuestra especie, y la practicaron aquellas mentes superiores, *antequam homines essent, in beatis illis mentibus esse inceperit*. Pureza angélica debiera haber en nuestros corazones para acercarnos a Dios con nuestros cantos.

Otros fines, o mejor, aspectos del mismo fin primordial se propone Victoria a lo largo de sus prólogos:

*El fin eclesiástico*, en cuanto se pone la música al servicio de la Liturgia, como la esclava a su reina, realzando con sus primores y armonías la majestad del culto eclesiástico.

*El fin docente*, contribuyendo al progreso del arte, como guía de evolución en la práctica, *ut longius progressus, quantum in me esset, presentibus, posteris, prodessem*.

Y el fin cristiano de *calidad*, al ahondar en lo más íntimo de nuestro ser, sirviéndose del sentido para tocar amorosamente al alma, *aurium nuntio in animos influens*, y como óleo suavizador de las asperezas de la vida, sea en todo caso alivio en las penas y desmayos de la monótona existencia, y el bálsamo a las punzadas del dolor.

Victoria se asimiló en jugo y sangre el espíritu del arte eclesiástico, y supo expresar con unción sagrada incomparable ese espíritu que procede de

la verdad de Dios, y «permanece eternamente». Es una de las más bellas floraciones de la Iglesia en la época postridentina, anunciando al mundo del arte la vitalidad de los concentos sacros.

Mas este anhelo eclesiástico en la riqueza de expresión tuvo hondas raíces en la tradición española, cuyo tesoro sagrado, según el humano empleo de los talentos recibidos del cielo, guardaron con firme empeño los artistas hispanos en obras imperecederas. La didáctica de nuestros primeros escritores aparece íntimamente compenetrada con las normas conciliares de todos los tiempos.

San Isidoro escribió (9) que «bueno es orar siempre con el corazón y bueno también glorificar al Señor con el sonido de la voz y con himnos espirituales.

Nada aprovecha cantar solo con la voz sin la intención del corazón. Pues como dice el Apóstol: *Cantantes in cordibus vestris, non solum voce sed et corde psallentes*».

Y sigue San Isidoro fundamentando sus ideas en las palabras de San Agustín: «Los que quieren suprimir el canto eclesiástico, quitan su brillo a la magnificante gloria de Cristo, arrancan de medio el dulce consuelo de nuestros cuidados, confunden la jerarquía del orden eclesiástico y afean la hermosura y el admirable ornamento de la Esposa de Jesucristo».

Muy notables son las «admonicionis cantorís» del prólogo del códice legionense (siglo X), atribuidas en parte a San Eugenio III de Toledo, cuyo fin es enseñar al cantor «de qué modo ha de huir de la mortífera peste de la vanagloria, y ha de mostrar a Dios, cuando canta, la pureza de su corazón y de sus labios». Dice así la versión al romance: «Canta este arte musical con el corazón contrito y con la dulzura agradable de tu voz. No apetezcas la humana alabanza que daña al alma con torturas de fuego. Estudia el modo de agradar a Dios cantando a fin de poder recibir sus mercedes. Lo que dices con los labios, salga de tu corazón, y medite el alma lo que dicen los sonidos de la voz. Ejercítate diariamente en esta disciplina y procura instruir de la mejor manera a tus discípulos. Busca compañeros que tengan el don de la voz para que, mediante el canto, edifiques a los demás».

Las características del coral protestante en sus diversas formas dimanar de la genuina idea de Lutero que quiso hacer partícipes de su secta y miembros activos del culto a todos los fieles. Ninguna novedad artística, ni religioso social hay en esto, ya que todas las melodías del Coral en su origen provienen: a) del canto gregoriano al que Lutero llamó «rebuzno salvaje», como los himnos de San Ambrosio *Veni Redemptor gentium* y *A solis ortu cardine de Sedulius*; b) de la Secuencias latinas, como *Grates nunc omnes* de Notker y el *Media vita in nocte sumus*; c) de la canción popular religiosa o profana, como melodías de los peregrinos a Compostela y villancicos populares de Navidad; d) y de melodías de creación original del propio Lutero, de Juan Walther principalmente, y de Nicolás Hermann.

(9) Sententiarum. Lib. III, cap. VII.

La colección de canciones del culto luterano de Jorge Rhau, publicada en Wittemberg (1544), presenta el coral trabajado en diversas formas, bien en nota contra nota, o con ricas figuraciones, o en forma de motete. Y unas veces va la melodía principal en el tiple, otras en el tenor y no pocas veces en el bajo o en dos voces a la vez en forma de cánon contrapuntístico. Pero según va desarrollándose el coral polifónico, se desvirtúa notablemente el ideal de Lutero de que el pueblo participara activamente en el oficio protestante. De aquí que se volviera a confiar la melodía a la voz superior en forma popular, puesto que el pueblo, como tal, no podía interpretar con decoro artístico la obra íntegra de las partes polifónicas, adoptando las maneras populares de la *frottala*, de la *villanella* y de la *canzonetta*.

Bien puede decirse que artísticamente no pudo entrar el protestantismo en España sin el místico calor de las hispanas tradiciones y sin la unción sagrada de nuestras auténticas melodías sagradas.

### III

Acerca de las ideas sobre música litúrgica, «propias y peregrinas», del preclarísimo Doctor navarro, don Martín de Azpilcueta (1492-1586), preciso es decir que sus sentencias ni eran particulares suyas, ni tenían ribetes de extravagancia alguna. Acaso por juzgarlas separadamente y sin mirar antecedentes y corolarios de las materias que trataba, parezcan chocantes y sin conexión con el sentir de los tiempos posteriores.

A lo largo de sus obras se leen estos conceptos: «Cosa muy laudable la diversidad de canto y tonos, porque aquélla sostiene y refresca la atención, y lo que es unísono produce enfado, cansa y acarrea sueño».

«El canto que no turba las palabras y el Gregoriano y el llano es del todo lícito».

«El canto *de* órgano es causa de algunos pecados».

«El órgano y los instrumentos músicos no son aptos para aprender las ciencias».

«El órgano impide mucho el culto divino».

«El canto de órgano debe ser brevísimo».

«El canto de órgano no es tan útil como cree el vulgo, sobre todo en los monasterios».

«Hasta hoy no se usa el órgano delante del Papa, ni la Iglesia cristiana en los primeros mil trescientos años usó de ellos».

«En el tiempo en que Santo Tomás escribía aún no se usaba».

Bien examinados los precedentes pensamientos, salvando la exactitud de expresión que solo puede apreciarse con la confrontación y aplicación de los puntos que trata, alrededor de los cuales se desarrolla toda la ideología musical del Doctor Navarro, todo se reduce a dos puntos básicos: 1.º, Es laudable el empleo del canto en la liturgia. 2.º, Los instrumentos músicos no son de la tradición primitiva de la Iglesia. Y en estos puntos precisos se fundamenta la doctrina de Santo Tomás (10).

(10) Art. I de la cuestión 91 de la 2.<sup>a</sup> secundae. Com. Psal. 32.

La formación exquisita de Azpilcueta en orden a la arqueología litúrgica en sus derivaciones de música y culto, desde su canongía recoleta de Roncesvalles en fuerte contraste con sus observaciones en las cátedras de Universidad y en sus elevados cargos de Roma, echó de menos para la eficacia virtual de la polifonía sagrada ese elemento esencialísimo, como el hilo de oro conductor de la elocuencia viva del artista que dió su alma en efusiones de soberana belleza a través de los fríos trazos de la grafía, para llegar a lo más hondo del espíritu capaz de sentir la emoción de la plegaria. Es la unción; el *quid* espiritual que unge al alma sellándola con el soplo de vida por encima de la mecánica del canto, que, si bien de suyo es necesaria, sin la unción es artefacto muerto.

Fundamento de la unción sagrada es la perfecta concordancia entre el sentido del texto sagrado y la expresión musical que desentraña la emoción íntima de la frase literaria. Prueba universalmente reconocida de esta concordancia en la expresión nos dieron los autores españoles, anteriores y contemporáneos del Concilio, como el salmantino Juan del Encina (1469-1534), de quien Asenjo Barbieri (11) y Pedrell dijeron que «cuando todos los compositores de Europa procuraban en sus obras hacer gala de los primores del contrapunto, con desprecio casi absoluto de las palabras, hallamos en el Cancionero muchas composiciones en las cuales la música se subordina de una manera notable a la poesía, constituyendo esta dignidad que raya a gran altura, la peculiar característica de Juan del Encina».

Y Cristóbal Morales (1500-1553) de quien dice Fetis (12) que «es uno de los más distinguidos compositores de música religiosa entre los predecesores de Palestrina. Su estilo era grave, y es especialmente notable por su cualidad expresiva, siendo su autor, por este motivo, considerado como un verdadero precursor, pues contribuyó eficazmente a desterrar el estilo basado en un trabajo intrincado y de frío cálculo, y como uno de los músicos más notables de la segunda mitad del siglo XVI».

La unción del canto en el artista, compositor o intérprete, escribió el Padre Eustoquio de Uriarte (13), no es a modo de ambiente luminoso, donde

(11) Prólogo del «Cancionero musical de los siglos XV y XVI, por Juan del Encina», publicado por la Academia Española en 1890. Contiene esta obra 459 composiciones de autores españoles, de las cuales 68 son de este autor, y las restantes de Anchieta, Escobar, Juan Ponce, Alonso de Alba, Francisco Peñalosa, Lope de Baena, etc.

(12) Francisco José Fétis, musicógrafo belga (1784-1871) en *Histoire generale de la musique* (1869).

El Códice de Valladolid, firmado por Diego Sánchez en 1616, contiene 18 composiciones de Morales. El maestro Eslava en el «Discurso preliminar» de su Tratado de composición dice: «Entre los compositores que conducidos por su genio, sintieron la necesidad de dirigir el arte hacia su principal objeto que es la expresión, debe ocupar el primer lugar nuestro ilustre compatriota D. Cristóbal Morales. Este célebre maestro sevillano nos dejó entre sus numerosas obras el **O vos omnes y Lamentabatur Jacob**, en que se expresa el sentimiento de la letra con cierto grado de verdad a que no llegó compositor alguno de los que le precedieron, ni de los que fueron sus contemporáneos».

Numerosas antologías extranjeras incluyeron obras de Morales, como las de Martini, Choron, Proske, Domfrid, Petrucci, etc.

centellea el pensamiento, merced al predominio de una imaginación poderosa.

Las imágenes no pasan de ser un cortejo brillante de la idea que por su medio puede ser sensibilizada, difuminada y puesta a más clara luz. Pero la unción no es solo luz, sino también calor, y sin duda más calor que luz. No es deslumbradora, sino insinuante y persuasiva. Huye del artificio como de su mayor enemigo, y sin juguetejar con los sentidos ni con la imaginación, va derecha al alma con vuelo franco e ingénuo.

Es la unción a modo de espíritu encarnado en las letras, que las anima y embellece. Es la elocuencia persuasiva del escrito. Nada hay en ella de contorsiones ridículas, ni violento ni desencajado. Todo es equilibrio, naturalidad y seriedad apacible. En el orden místico viene a ser la piedad jugosa y esperanzada; y en el literario el suave perfume de las flores del ingenio.

Magnífico exponente también de la reacción postridentina nos ofrece el maestro sevillano Francisco Guerrero (1528-1599), el dulce cantor de la Virgen, en su Libro de motetes (14), en cuya dedicatoria al Papa Pío V, muestra sus más cuidadosos afanes por una superación artística basada en las normas puramente eclesiásticas. «...Resolví oponerme, contando con vuestros auspicios, oh, Padre Santísimo, a la malvada detracción de los cantos sagrados por medio de estas composiciones religiosas, que, si merecieren la aprobación de Vuestra Santidad a lmodo que en otro tiempo os dignásteis hacer aprecio de mis bagatelas con testimonio de vuestras cartas, que considero como la mayor entre mis dichas, alentaréis grandemente a vuestro siervo Francisco para con semejantes trabajos atraerse los ánimos de los hombres piadosos y para componer obras mejores de día en día...».

Y alma ardorosamente llena de amor eucarístico es la del maestro valenciano Juan Bautista Comes (1568-1643) que canta maravillosamente con sentimiento y dulzura admirables en su motete «La muerte del Beato Juan de Rivera», como de este insigne varón, divinamente enamorado de la polifonía litúrgica en honor al Sacramento, cantó el poeta en magnífica «Oda al Beato» (15).

«Así, con voz *en* que el amor desmaya,  
se goza embelesado  
Juan de Rivera en extender tu imperio,  
y en su canción ensaya  
su melodioso querellar sagrado,  
concertando la lira y el salterio».

De este principio vital de la unción sagrada están saturadas las principales obras de nuestros polifonistas del período postridentino. Montanos (16),

(13) «Estética y Crítica musical», pág. 55. Juan Gili, Barcelona, 1904.

(14) Impreso en Venecia (1570) por el impresor Antonio Gardano.

(15) Autor anónimo —Actas del XXII Congreso Eucarístico Internacional—. Pág. 491, Madrid 1912.

(16) Maestro de capilla de Valladolid desde 1564, escribió «Arte de música teórica y práctica», que alcanzó más de doce ediciones.

Navarro (17), Fray Tomás de Santa María (18), Robledo (19), Comes (20), y Antonio de Yanguas (21) entre otros, son prueba fidelísima de la profunda religiosidad de nuestras escuelas españolas-

No se ha llegado todavía en España a las sombrías perspectivas del mundo artístico en el siglo XVII, descritas por Riemann, con relación a la práctica musical de la polifonía (22): «A los cantores de capilla de este siglo que habían sido los únicos dueños del campo, les fué quitada completamente la hegemonía de la composición; el arte se hizo profano hasta en la escuela romana; los maestros de teoría y los compositores en su mayor parte no pertenecen al estado eclesiástico; junto a los compositores de óperas del todo profanas aparecen ahora los organistas y los cantores».

Aun aletea con el espíritu y normas tradicionales de España una vitalidad exuberante, en las postrimerías del XVI y en el curso del XVII, de su elegancia devocional a lo clásico.

Desde la vida monástica de los Jerónimos brilla para gloria del arte polifónico la figura del maestro navarro, primer maestro de capilla de San Lorenzo del Escorial, Fray Pedro de Tafalla, algunas de cuyas obras reprodujo Eslava en su Lira sacro-hispana, y de quien se guarda en el archivo» catedralicio de Pamplona una bellísima página de arte exquisitamente religioso. Es el «O bone Jesu», a cuatro voces mixtas, de admirable expresión en género de imitación contrapuntística y de soberana unción que llega a lo más hondo del espíritu. Dice el texto: «O bone *Jesu, satiasti familiam tuam; gratia tua satia nos semper. Amen*».

Sería interminable una lista de los polifonistas españoles, que desconocidos a las antologías extranjeras, dejaron en sus obras la impronta de su genio, unción y competencia extraordinaria. Así el abulense Sebastián Vivanco, maestro y catedrático de la Universidad de Salamanca (1603-1622), por cuyas obras numerosas «se puede apreciar (23) que es un polifonista de primera fuerza, correcta técnica, gran habilidad en desarrollo, muy cuidadoso de la variedad en efectos sonoros y de matiz y una entonación siempre severa y robusta, que llega a tener acentos del magnífico empuje y valentía». Sus principales obras son un Libro de Misas (1608) y otro de *Magnificat*, así

(17) De Marchena. Maestro de Ciudad Rodrigo y después de Palencia. Murió en 1580, y dejó un Libro de Salmos, Himnos y Magnificat, impreso en Roma, y otro de Pasiones y Lamentaciones, editado en Méjico (1604).

(18) Padre Dominico, gran contrapuntista en Himnos y fabordones muy estimados en las catedrales españolas.

(19) Melchor Robledo, desde 1569 maestro de capilla de la Seo de Zaragoza. Su Cabildo ordenó en una Constitución de fines del XVI que las únicas composiciones que podían ejecutarse en su Iglesia, fueran las de Morales, Palestrina, Victoria y Robledo.

(20) Glorioso representante de la escuela polifónica valenciana.

(21) Maestro y compositor meritísimo de la Catedral salmantina.

(22) Historia de la música, por Hugo Riemann. Editorial «Labor», pág. 307.

(23) D. José Artero, «España Sacro Musical», marzo 1931.

como los motetes polifónicos del archivo de Salamanca, *Ecce Dominus* y *Ecce veniet*, transcritos por D. José Artero.

La Catedral de Pamplona guarda e interpreta la inspirada Secuencia del Corpus, trabajada sobre el canto llano del siglo XVII, *Lauda Sión Salvatorem*, en polifonía a tres coros, del maestro de la Real Capilla en 1634 don Carlos Patiño († 1675). Fué devota ofrenda de admiración y cariño, que quiso dejar inédita, a la solemnidad eucarística de Pamplona.

En tiempos de este maestro figuraban en la nómina de profesores de plantilla, contando los trece capellanes de altar, 77 profesores que entre todos cobraban 800 ducados anuales. No es exacta la afirmación del Padre Feijóo que culpaba al maestro Sebastián Durón, ingresado en Palacio en 1691. de haber introducido los violines y las modas extranjeras.

Del maestro zamorano (1640-1710), palentino de nacimiento, Juan García de Salazar (24) que en su haber cuenta bellísimas joyas polifónicas distribuidas en las principales catedrales españolas, especialmente de las de Burgos y Zamora, son de ponderar dos piezas, entre muchas acaso de mayor riqueza técnica, de una unción religiosa atrayente y subyugadora. El *Pange Jingua* (25) trabajado a cuatro voces mixtas sobre la melodía toledana, nos demuestra en sus giros imitativos el anhelo de adoración de un alma embebecida en la contemplación eucarística que siente con fé viva la tradición zamorana junto al cáliz milagroso de San Felipe el Real de Madrid, donado a Zamora por el obispo Coello de Rivera. Y su Invitatorio de Navidad (26), *Christus natus est nobis* a 4 voces de hombre, pieza expresiva y fervorosa, de ternura y efusiones de santa alegría. Expone el compositor la invitación de la Iglesia a la adoración del Divino Infante. En frase corta y densa de sentido ha de resaltar la sobriedad del texto. Y la inspiración que no puede extenderse en efectismos para no desnaturalizar la frase literaria, se concentra en sentida y profunda intensidad, que sería difícil sin el estudio de la gradación de los tres diversos afectos de que se compone la frase. Con suma sencillez anuncia el Nacimiento en una idea prócer, honda y grave. Y sigue el júbilo del «Venite», dando paso después con tierna frase al sentimiento de adoración que a la Majestad divina nos obliga, y regalándonos la plácida impresión que nos lleva a la contemplación del misterio.

Y desde la Catedral de Burgos el maestro navarro Manuel de Egüés (1654-1729) demuestra su unción religiosa y buen gusto contrapuntístico en numerosas composiciones inéditas, sobre bajo continuo, como villancicos, números de autos sacramentales, himnos, salves y de manera principal en su himno «al Apóstol Santiago» escrito a ocho voces.

(24) Ingresó en el magisterio de Zamora en 1668, previo informe del maestro salmantino D. Juan de Torres, y dejó escritas dos magníficas colecciones de Himnos y Magnificat, motetes «In passione», «Sancti mei», Responsorios «In manus tuas», Misas de difuntos, etc.

(25) Transcripción de D. Gaspar de Arabaolaza, «España Sacro Musical», marzo de 1932.

(26) Del archivo de la Catedral de Burgos.

## IV

Nuestros polifonistas, principalmente de la segunda mitad del siglo XVI, firmes y fervorosos en seguir las normas canónicas del Tridentino, muy pocas veces toman una melodía profana como base de sus obras sacras. La sublimidad de la idea religiosa que dominaba en sus almas escribiendo fervorosamente para el templo, tuvo tal virtud que intencionadamente abandonaron la composición de música profana para respirar con toda amplitud la misma veneración y fervor místico de los pintores y orfebres, de los poetas y prosistas místicos del XVI.

Pero en años posteriores es de observar cómo fué decayendo la pureza de la melodía gregoriana hasta el olvido del ritmo propio, como puede verse en las mutilaciones melódicas y tonadas, al gusto de otra época tan diversa en maneras, de los cantorales catedralicios. El estilo de la monodia imprimió su huella en la música eclesiástica del siglo XVII. La práctica del concertante, con la introducción del bajo continuo, concedía mayor libertad de interpretación y más pronunciada que el estilo antiguo. Pero la melodía netamente eclesiástica estaba en plena decadencia y la polifonía tradicional y clásica había perdido su puridad. Se había desviado de sus propios fines la música sagrada, y una expresión exótica y profana se había infiltrado en el texto litúrgico. Y como el mal era creciente, y en el siglo XVIII se resentía también el arte eclesiástico de los abusos de la música italiana, la Iglesia reclamó con más insistencia en este siglo la finura, pureza y presancia tradicionales de las melodías sagradas, sobre todo de las gregorianas, base fundamental que debiera inspirar a la polifonía litúrgica.

El Papa Benedicto XIV publicó (19 febrero 1749) su célebre Encíclica *Annus qui*, encauzando y dando su preciso valor al arte musical en relación con la Liturgia. Este notable documento, como antes la *Bula Piae sollicitudines* de Alejandro VII (23 abril 1657), trataban de cortar los abusos de las principales Capillas musicales en sus funciones religiosas.

Profesó especial estimación Benedicto XIV al sabio benedictino español P. Feijóo, cuyo *Teatro Crítico* leía con gran gusto, y según el testimonio del P. General de los Carmelitas, Fr. Manuel Barreda, en la Oración fúnebre de este Papa (27), confesaba que aquel su tratado de *Música de los Templos* le dió el último impulso para la reforma que hizo dentro de su estado.

No dejó de tener impugnadores en España la obra de Feijóo, como el erudito Salvador Mañer, que confesaba de sí mismo que «le gustaba más oír un tambor que el canto del ruiseñor».

La música religiosa, con la adopción de la orquesta para sus interpretaciones, perdía en todo el mundo su verdadera calidad y valores expresivos. Así lo entendió la Iglesia y así lo sintieron en nuestros tiempos los genios de la música. Ricardo Wagner dejó escrito (28): «La voz humana, intérprete directo de la palabra sagrada, debe ser preferida absolutamente para el culto de la iglesia... Y si se quiere que la música eclesiástica recobre la pureza

(27) «Biblioteca de Autores españoles» (Edición Rivadeneyra, 1863, t. 56).

(28) «Colección de sus escritos», t. II, pág. 337.

y esplendor de sus mejores tiempos, la música vocal es el único género que debiera cultivarse».

Y todavía un revolucionario del arte moderno critica a Wagner por no estimarle preparado para hacer en música «oración verdaderamente intensa». «*Parsifal*» nos dice Claudio Debussy, es bonito, pero es teatral. El mismo Wagner llama *espectáculos* a sus obras. Sabe demasiado resistir a las tentaciones de la humildad para celebrar la religión. Toma actitudes demasiado dramáticas para rezar. Sus teorías, altivas y ficticias, jamás se separan de él».

Aun conservaban las capillas su antiguo rango en número y calidad. La Real Capilla española en 1677 se componía de 77 profesores. Las catedrales sostenían con grandiosa pompa la majestad de sus funciones; pero en todas partes se disipaba el verdadero espíritu de la música religiosa. Las representaciones plásticas del Oratorio y del villancico absorbían la atención piadosa de las almas. La brillantez de las funciones palatinas era la pauta de las iglesias que aún se defendían con sus medios económicos. Así describía el P. Vera (29) este estado en «*Instrucción de eclesiásticos*» (Madrid 1630); «Felipe II quitó los villancicos de su Real Capilla; ya se han vuelto a introducir, y de modo que en las fiestas el canto llano del Oficio es como de aldea, y no es visto ni oído, y los villancicos se celebran con suma autoridad y solemnidad, y parece que se tiene como principal, y el Oficio divino como accesorio... Del día de Navidad y del Corpus Christi no hablo, porque como Dios en este día se humanó tanto, parece se puede tomar un poquito más de licencia para el consuelo humano... De aquí que los villancicos no son sino para mover a risa y causar descompostura».

Era natural que así sucediera, dadas las corrientes devocionales y artísticas de la época. La Iglesia reprimía abusos y prevenía remedios. Las actas catedralicias hablan con frecuencia de advertencias y sanciones. Del sabio refranero español tomó Cervantes en su «*Quijote*» aquello de «A música de rebuzno, contrapunto de varapalo».

El Concilio de Toledo de 1565, en el capítulo XXI de sus Constituciones había dictado severas medidas restrictivas: «*Non alia spectacula permittenda ab Episcopis fore, quam quae ad pietatem spectantium animos movere et a pravis moribus detertere possint*». Y el pueblo que quería plasmar en la comedia su hondo sentir eucarístico y mañano, prefería espiritualizar las canciones en boga, flor viva de su ingenio, y consiguientemente olvidaba las líneas severas de la tradición litúrgica. Así se rendían irresistiblemente las almas, al cantar de los músicos, ante los primores de Lope de Vega en el prólogo de «*El viaje del alma*»:

En esta Mesa divina.  
Carillo, si estás en gracia,  
tañe, canta, come y bebe,  
salta, corre, danza y baila.

(29) P. Martín de la Vera, natural de Vera de Plasencia, Agustino († 1637), a quien Felipe IV nombró Prior de El Escorial. Escribió el «*Ordinario*» de ceremonias para la Orden, e «*Instrucción de Eclesiásticos*».

El «contrapunto» de las restricciones, como el contrapunto de la polifonía clásica, cedían ante los cegadores reflejos del sol ardiente en las custodias españolas y en las ricas imágenes de la Virgen.

La mescolanza de lo divino y de lo profano dejóse también sentir en las principales fiestas de Navarra, de las que solo he de citar unos datos, como prueba del medio ambiente regional.

Un ilustre escritor tafallés, Padre Joaquín de la Santísima Trinidad, escribió en 1766 (30): «A la procesión del 19 de agosto de 1736, con motivo de la traslación del Santísimo y de la Virgen al nuevo templo parroquial de Santa María de Tafalla, precedían atambores, clarines, muchos julares y músicos de atamburiles y flautas y una danza valenciana».

Y se cantó al Santísimo esta décima:

Desde tan rico tablado  
miras, Señor, a mi ver,  
a querer favorecer  
a la Ciudad que te ha honrado.  
Señal que te habrán cuadrado  
resoluciones tan finas,  
pues fijo en las cuatro esquinas  
roba tu amor el Gobierno  
que con afecto muy tierno  
te hace fiestas tan divinas.

Y entre los predicadores de estas solemnes fiestas, todos hijos de Tafalla, un Padre Agustino enaltecía al arte musical con las siguientes frases de su sermón (31): «No podía faltar la música en esta Traslación del Santísimo; porque el Sacramento es el Maestro de los músicos. Dice mi venerado Agustino que Jesús en la Eucaristía es Cithara. *Cithara est Caro Christi*. Y en riguroso anagrama lo dice la voz *Eucharistía. Cithara Jesu*. Lo mismo es Eucaristía que Cítara de Jesús, quien al temple dulce de sus cuerdas da a cada alma el punto y voz con que debe cantar sus alabanzas; por esto siendo el Maestro de la Solfá, se la canta el Coro tan a punto».

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11  
E U C H A R I S T I A  
  
3 7 9 4 5 6 11 10 1 8 2  
C I T H A R A I E S U

(30) Historia de la Ciudad de Tafalla, dispuesta por el R. P. Fr. Joaquín de la Santísima Trinidad, año 1766. Pamplona, imprenta de Martín José de Rada, p. 54.

(31) Historia citada, pág. 74.

Y en los comienzos del siglo XVII (1623), se encuentran en el archivo parroquial de Lesaca (32) dos partidas, de las cuales una es de 200 reales al presbítero Lurrutzia «para ayuda de la costa de una comedia que hizo hazer el día de la Madalena», y otra de 100 reales «para ayuda de una comedia que hizo el día del Corpus al tiempo de la procesión, haciendo pausa con el Santísimo Sacramento, y con tablado hecho en las puertas de la Casa del Concejo».

También en el siglo XVI cantaban y bailaban los estudiantes de Tudela (Navarra) una danza mientras «se hacía la umillazón de las reliquias y santos que iban en la processión (del Corpus)». «Hasta el año 1580 no se habla de danzantes que bailan durante la procesión del Corpus. Son Gaspar Malla y un su camarada «gitanos», a quienes acompaña Juan de Valdés que tañó un salterio a los dichos gitanos» (33).

En una loa a Santa María, del siglo XVII (34), tenemos viva muestra del contrapunto popular reflejado en las ingenuidades de los infanticos de la Catedral, cantando a dos y tres voces, acompañados al arpa y bajón por los ministriles de la Iglesia. Y decían a la Virgen del Sagrario:

Desde tu trono escondido  
a do van nuestras plegarias,  
de continuo favoreces  
a tus fervorosas almas.

Hoy que espléndida de luces  
junto al trono de Dios te hallas,  
acoge, amorosa Madre,  
las preces con nuestras lágrimas.

Eres Vida y a tí vamos,  
eres Reina y tú nos mandas,  
eres Guía y tú nos llevas,  
eres Madre y tú nos amas.

Vida, Reina, Guía y Madre,  
amor son de nuestras almas  
y títulos más gloriosos  
para implorar vuestras gracias.

No queda atrás la inspiración popular de los mozos ribereños de Navarra que guardan muy de antaño en sus almas la valiente vibración de una copla con dúos y coros que florecen de una fina sensibilidad y honda devoción religiosa, para ofrecerla en los amaneceres del día de la Virgen con el nombre de Aurora.

(32) **Revista PRINCIPE DE VIANA**, n.º XX, pág. 491; artículo de don Eladio Esparza.

(33) **Revista PRINCIPE DE VIANA**, n.º XXII, pág. 177; artículo de don Francisco Fuentes.

(34) Archivo musical de la Catedral de Pamplona.

Así los «auroros» de Mañeru:

Anunciando viene el día  
la mayor solemnidad  
que a la Madre de bondad  
dedicamos a porfía.

Sea la Virgen María  
a este pueblo que la adora  
Patrona amada y Señora  
de nuestra santa alegría.

La reforma postridentina, en cuanto a la revisión de las melodías gregorianas, reclamaba muy serios cuidados paleográficos de técnica tradicional y estética.

Las melodías de la llamada «Edición medicea» tuvieron oposición encarnizada de siglos, como vemos en el preámbulo del Decreto «Romanorum Pontificum sollicitudo» de la S. C. de Ritos del 10 de abril de 1883. «Secundando los deseos del Santo Concilio de Trento, el Sumo Pontífice Pío IV nombró una Comisión de Cardenales de la Santa Iglesia Romana para reformar el canto litúrgico, quienes procuraron reducir dicho canto a la forma más apta y sencilla, de modo que pudiese ser adoptada fácilmente por todos aquellos que se dedican a la divina salmodia. Para llevar a cabo esta obra se ayudaron del maestro Juan Pedro Luis de Palestrina, quien según las prudentísimas reglas que había establecido, de tal manera concluyó la enmienda del Gradual Romano, que impidió se perdieran los caracteres propios del canto gregoriano. El Sumo Pontífice Paulo V intentó imprimir en Roma (imprenta de los Médicis) el Gradual romano, ya enmendado y reducido».

La no aceptación general de esta reforma de las melodías litúrgicas se expresa en el decreto «Quod Sanctus Augustinus» del 7 de julio de 1894, cuando dice: «La Santa Sede se valió de Palestrina, a quien entregó el Gradual, ya revisado y reducido a formas más sencillas, para que lo perfeccionase y enriqueciese de la manera más conveniente en cuanto a la parte musical. Después los ilustres discípulos de Pedro Luis de Palestrina, siguiendo el mismo criterio y reglas de su maestro, recibieron por mandato del Pontífice obra de tanta importancia, para que la imprimiesen en la imprenta de los Médicis, de Roma. Comenzados los trabajos, sin embargo no ha sido concedido sino a nuestra edad (*tres siglos más tarde*) el verlos terminados».

Por severas investigaciones está hoy probado que el maestro cordobés, Fernando de las Infantas, fué principalmente quien se opuso con firmes argumentos a la obligatoriedad absoluta de la edición medicea, como representante de Felipe II en Roma, secundando el sentir general de los maestros catedralicios y de Congregaciones monásticas.

Fuó extraordinario el prestigio artístico alcanzado por Infantas en la corte del rey de España y en los medios más elevados de la cultura romana con la publicación de su *Plura modulationum genera quae vulgo contrapuncta appe-*

*llantur super excelso gregoriano cantu* (Venecia, 1579), y sus tres libros de canciones a cuatro, cinco y seis voces, con el título «*Spiritus Sancti*».

El ilustre tratadista Cerone escribió de él (35): «Quien quisiere saber muchas variedades y diferencias de contrapunto y gastar el tiempo en ver cosas sabrosas de música y de que se pueden sacar observaciones buenas y apropiadas para contrapuntar, vea los ciento contrapuntos de don Ferdinando de las Infantas Cordobés, a donde hallará y verá cosas escondidas a muchos cantores, dignas de ser manifiestas a todos los buenos compositores».

Y Mitjana le llama (36) «el músico andaluz que se remonta a las más altas abstracciones de la ciencia del contrapunto vocal y presente la *Gran Variación* en ese admirable monumento de técnica titulado *Plura modulatio num genera, etc.*».

Los músicos y los Papas, dice el P. Justo Pérez de Urbel (37), se acordaron de aquella música medieval (el canto gregoriano) que seguía perpetuándose en las iglesias, pero sin ritmo, sin alma, sin vida; volvieron los ojos hacia ella, pero sin comprenderla; la recogieron, pero desfigurándola, amputándola, maltratándola. Un músico español impidió el crimen en la segunda mitad del siglo XVI, pero en 1614 Fernando de las Infantas había muerto, y ya no había obstáculo alguno para la pretendida reforma. El canto llano quedaba convertido en un puro esqueleto.

Ha de declararse, sin embargo, que la edición «que más universalmente se impuso, por adquirir un carácter de semioficial, fué la emanada de la imprenta Medicea de Roma en 1615. Era como el cantoral reformado del Tridentino, conteniendo también el cantoral reformado por orden de Paulo V» (38).

Los maestros tenían que trabajar sus obras de canto de atril para alternar con el coro de chantres, siguiendo lo preceptuado en Estatutos catedralicios. Las melodías decadentes de la himnodia en un canto que dieron en llamar «mixto», eran de tonalidad, contextura y forma totalmente modernas. Sobre estos temas hubieron de montar muchas veces los polifonistas del XVIII la trama del contrapunto, luchando por sostener el rango de la polifonía tradicional.

Una prueba, airosa por cierto, nos da en 1778 el maestro de capilla de la Catedral de Pamplona, Juan Antonio de Múgica (39), en el himno de apóstoles «*Exultet orbis gaudiis*» a cuatro voces mixtas, dedicado a la Hermandad de sacerdotes de San Pedro. Un género imitativo, muy aceptable por su forma clásica, presta pronunciado relieve a un tema de concepción completamente moderna, tomado de cantorales españoles, y que se estimaba con general aceptación singularmente en las catedrales del norte.

(35) «El Mellopeo y Maestro», lib. I, pág. 90. (Archivo de la Catedral de Calahorra).

(36) «Música Sacro-hispana», octubre 1911.

(37) «Tesoro Sacro Musical», noviembre 1941.

(38) P. Germán Prado. O. S. B. «España Sacro Musical», noviembre 1931.

(39) Renunció en 27 de octubre de 1779 al magisterio de capilla para pasar con pretexto de achaques y descanso a la chantría de San Saturnino de Pamplona.

¡Qué aroma de espiritualidad despiden estas obras antiguas, aun las escritas en los forcejeos por salvar la decadencia del siglo XVIII! El que, aceptando la Estética de Hanslick (40), reduzca la música a meras formas, negándole toda virtualidad expresiva, podrá hacer de las manifestaciones artísticas un museo de indumentaria y optar por el último figurín de los que el arte sin fondo aborta en su afán de innovaciones.

La música sagrada que participe de espectáculo, o se una de cualquier modo con auxiliares extraños, deberá lo mejor de su vida y éxito a circunstancias de momento; y así. morirá con ellas, ajados sus encantos deleznables.

No hay más que observar cómo pasan a la historia en pocos años obras que prometían vida exuberante, y con qué rapidez se dan al olvido composiciones instrumentales que parecían la suma perfección de sonoridad y colorido. Y es que la sonoridad y el colorido son elementos transitorios, accidentes de forma perfeccionables; en cambio, los acentos íntimos del alma, la expresión lírica de los afectos, persevera a través de los siglos y se perpetúa en el arte, aun en medio de la pobreza de elementos y de tonalidades imperfectas. No es esto dar carta de naturaleza a toda la música vocal antigua, puesto que mucho hay que descartar entre sus obras por farragoso o calculado y excesivamente escolástico; pero ¡cuánto hay aprovechable y nunca superado en belleza y oportunidad entre esos legajos injustamente olvidados, y cómo llegarían al alma aquellos reposados movimientos de voces con los acentos de piedad sinceros y expresivos!

El canto gregoriano, por fin, sabiamente restaurado, entró de lleno en las Constituciones Sinodales diocesanas y en los Estatutos Capitulares, aun en los de mayor excepción, como ordenó la Constitución Apostólica de Benedicto XV (11 de julio de 1915) a la Capilla de la Basílica Liberiana de San Juan de Letrán: «Gregoriani concentus, *ad nativam venustatem* revocañi, pie sciteque adhibeantur secundum ea quae Decessor Noster Pius X... sapientissime prasscripsit».

Y el Código canónico, promulgado por el mismo Papa Benedicto XV, en el cánón 1264, párrafo primero, robustece literalmente el vigor de la definición tridentina en el Decreto *Quanta cura* de la Sesión 22. Dice así el canon: «*Musicae in quibus sive organo, aliisve instrumentis, sive cantu lascivum aut impurum aliquid misceatur, ab ecclesiis omnino arceantur; et leges liturgicae circa musicam sacram serventur*».

Al hablar la Iglesia del sumo cuidado en la observancia de las leyes litúrgicas, no pone obstáculo alguno al desarrollo natural progresivo de las bellas artes. *Ecclesia artium progressum indesinenter coluit, eique favit, ad religionis usum*, dice el Papa Pío X (41), *omnia admittens, quae hominis mens bona pulchraque per saeculorum cursum invenit, salvis tamen litúrgicis legibus*. Pero insiste, desentrañando el sentido del capítulo *Cum dignitates* de la Sesión 24 del Tridentino, cuando dispone *in choro, hymnis et canticis Dei nomen reverenter, distinte devoteque laudare*, en que nada de profano y teatral haya en el argumento y formas externas de la música. *Ne ejusmodi*

(40) «Estética y Crítica musical», Eustoquio de Uriarte, 1904.

(41) «Motu proprio», II, 5.

*operahodierno stylo accomodata quidquam profani afferant, neve theatralia argumenta redoleant, nec denique in ipsis formis extemis ad exemplum profani cantus effingantur.*

Una regla de oro, que resume el sentir de la Iglesia al correr de los tiempos, se propagó por el mundo con el código de música sacra en los albores de nuestro siglo. «Tanto más sagrada y litúrgica será la composición religiosa, cuanto más participe del aire, inspiración y sabor de la melodía gregoriana; y será tanto menos digna del templo, cuanto más diste de este modelo soberano» (42).

«Las supradichas cualidades (*santidad, bondad de formas y universalidad*) se hallan también en sumo grado en la polifonía clásica... Por tanto también esta música deberá restablecerse en gran escala en las solemnidades religiosas...» (43).

La suprema norma estética de la polifonía clásica para la hora de hoy quedó formulada por S. S. Pío XII en la Audiencia extraordinaria a Cardenales y diplomáticos del pasado febrero. La conjunta armonía de voces ha de ser símbolo de la concordia de almas. Hoy esta síntesis de subido valor estético alcanza entera universalidad (44).

«La verdadera supranacionalidad de la Iglesia, dijo así el Papa, lejos de anublar las nacionalidades particulares y pretender fundirlas todas en una parda uniformidad, favorece y eleva sus características y recursos en su autonomía y originalidad, gracias a una feliz armonización, como la que resulta en la polifonía clásica, del concurso de las varias voces que en la diversidad del timbre, del movimiento y de la modulación, con los ricos matices de la expresión del pensamiento y del sentimiento, cantan todas y cada una, con su propia naturaleza, la música que una común inspiración les dicta».

Esta magistral definición de polifonía (45) en el aspecto social de catolicidad, es la misma que en el orden ascético aplica el arte litúrgico a la oración pública y cantada de los fieles. Corazones unidos con la melodía eterna de la caridad en un mismo ritmo de fe.

El genio del mal, antes y después del Tridentino, quiso cegar los cauces sagrados de la inspiración con deformidades artísticas de espíritu y expresión, en novedades, como las de nuestros días, de una producción fría y puramente cerebral, o de un neopaganismo que se arrastra en las contorsiones sentimentales de la materia cansada sin las bellas palpitaciones del espí-

(42) Motu proprio, I, 3.

(43) Ibid, I, 4.

(44) «Ocho días en Roma», XI. La Gaceta del Norte, 12 de marzo de 1946.

(45) El ilustre P. Ortiz de Urbina en su trabajo «El Papa en la intimidad» escribe («Diario de Navarra», 31 marzo de 1946): «No sé si ahora dedica algún rato Pío XII a su arte favorito de la música; pero es conocida su pericia en tocar el violín, con el que daba conciertos familiares allá cuando jovencito, acompañado al piano por su hermana. De todos modos ha tenido ocasión de sorprender a célebres compositores, como Mascagni, por su cultura y sentimiento en el arte musical».

---

ritu. Y el espíritu del Tridentino que revive en la hora presente, es de que la música sacra que no lleva a las almas nobles y directamente a Dios, debe ser desterrada del templo sin miramiento a todas las riquezas modales del arte por el arte.

En todas las manifestaciones del arte eclesiástico quiso empañar el maligno enemigo la hermosura soberana, divina y, como tal, indefectible y eterna, de la Esposa de Cristo a título de graduaciones y avances de modos estéticos. Pero no vencerá el enemigo, mientras aliente el *pusillus grex* del arte divino atento a la voz del Papa que ha hablado y seguirá diciendo a los siglos, como Jesucristo a petición de sus Apóstoles: *Sic ergo orabitur*. Así habéis de orar.

Cuando en el siglo de oro de nuestra literatura y de la música se oyó la voz del vate español desde su aula salmaticense rimando los primores del arte de Salinas, era la oda del maestro que cantaba a la egregia grandeza de la polifonía española, a cuyo son *divino despiertan mis sentidos, quedando a lo demás adormecidos*.

Y estas mismas ansias de amor a la polifonía de la Iglesia brotaron gallardamente del pecho de un español ante el Papa Pío X a los pocos meses de la promulgación del Motu *proprio*. En una tarde otoñal de 1905 el Pontificio Colegio Español ofreció un concierto de polifonía vocal a base de obras de Palestrina y Victoria en una sala del Vaticano. El santo Papa Pío X, rodeado de Cardenales y Dignatarios, y entre éstos los españoles Merry del Val y Vives Tutó, no pudo contener su emoción ante la interpretación delicada de la buena música litúrgica que aun tenía enemigos. Pero el corazón español que había de dar fin al concierto a la manera de su fe y de los recios sentimientos de sus gloriosas tradiciones, entonó el non *proevalebunt* con el vigor entero y palpitante de una raza en la ardiente vibración de una copla:

El infierno ha decretado  
que esta piedra se derribe;  
el infierno, erre que erre,  
la piedra, firme que firme.

*Leocadio Hernández Ascunce*