POLIFONIA RELIGIOSA

POR

GERARDO DIEGO

El nacimiento, desarrollo y plenitud de la polifonía es una de las vicisitudes más extraordinarias y de mayor sentido simbólico que la Historia del Arte puede ofrecernos. Durante muchos siglos el hombre no supo cantar o tocar, sino a solo o al unísono, o a lo sumo en una duplicación de octava que es la forma más matemática de la consonancia. Ni griegos ni romanos ni visigodos ni bizantinos o carolingios o gregorianos supieron expresarse de otro modo que por la oscilación de una sola línea melódica. La forma más pura y más profundamente expresiva de la homofonía es el canto gregoriano con sus oscilaciones de mar, con su oleaje que se alza y se abaja en un ámbito moderado por grados o intervalos contiguos pequeños, sin más ritmo que la respiración misma de la lengua litúrgica cuyos versículos reza. Forma realmente suprema de la oración en común, del salmo y del oficio. Oración y no obra de arte. Todavía no ha despertado en el hombre la ambición de estilo, la vanagloria de la creación artística.

El cántico visigodo, mozárabe o gregoriano es obra comunal, aunque se conozcan los autores de tales o cuales prosas o consecuencias, y no debe escucharse, sino participar en él como cristiano. Y cuando no se sepa cantar, escucharlo al menos, no ya con la concentración del filarmónico profano, sino de rodillas y con el gozo del que ofrece a Dios el mejor incienso sonoro de que dispone en su humana pobreza.

Poco a poco, y a partir de los siglos centrales de la Edad Media, se van ensayando los primitivos caminos paralelos, voces exactamente correspondientes, nota contra nota, «punctum contra punctum», sílaba simultánea, de una polifonía que casi se puede decir que se ignora a sí misma. Primero aparecen en el siglo x las cuartas y quintas paralelas. En el siglo siguiente, con Guido de Arezzo, surgen las primeras libertades no estrictamente paralelas. En los

tres siglos, XII, XIII y XIV, aparecen sucesivamente el Discante con movimientos contrarios, buscando ya el equilibrio de las líneas que divergen o convergen, la «Ars Antiqua», que superpone melodías distintas, y la «Ars Nova», que perfecciona la marcha de las voces y prohibe los paralelismos ingenuos. Y llegamos así, con el siglo XV y en pleno estallido glorioso del Renacimiento, a la complicación contrapuntística de la escuela franco-flamenca con sus ocho o más partes reales, su silabismo no simultáneo que oscurece y dificulta la percepción de la letra y su virtuosismo técnico maravilloso.

Para comprender de algún modo lo que esto significa, podemos acudir al ejemplo de las artes plásticas. La Arquitectura, durante toda la Edad Media, va siguiendo una evolución paralela, pasando de la basílica, equivalente del canto gregoriano, al románico que es la «Ars Antiqua», y del románico al gótico austero, «Ars Nova», y de éste al florido y flamígero, que multiplica nervaduras y floreos, lobuliza las bóvedas y llamea luminoso, ascendiendo verticalmente a abrazar y abrasar la máxima capacidad de espacio, policromando el ámbito con las tintas flúidas de las vidrieras, en las que los rayos del sol juegan y danzan sus magias carmesíes, amarillas, verdes o moradas. Pues eso mismo es el motete y la misa de los grandes maestros del siglo XV, de un Ockeghem, un Obrecht o un Josquin des Prés. Y si ahora, en vez de acudir a la Arquitectura, contemplamos la Pintura, el parelelo es todavía más expresivo. Toda la pintura medieval de muros, vidrieras o miniaturas, así como de los primitivos retablos, es plana. Aún el ojo del pintor no ha descubierto el prodigio de la geometría del espacio con sus convergencias de perspectiva, el placer que tanto gozamos de niños (y hay quien llega a viejo sin poder gozarlo), de abultar los poliedros hacia adentro o hacia afuera, a voluntad.

La invención de la perspectiva geométrica es en el arte figurativa, lo que corresponde exactamente a la de la polifonía. La pintura plana era la homofonía melódica. La nueva dimensión se llama, en arte sonoro, *Polifonía*. Y el oído goza de un modo diverso, profundo, arquitectónico, la simultaneidad, el juego del contrapunto, con sus contrastes, sus sostenes mutuos, sus aperturas y cierres, aunque también hay muchos oídos incapaces de sentir y de escuchar esta dimensión de profundidad y para quienes la música polifónica, como la armónica, no es más que una única línea, acompañada de un vago fondo ruidoso que son incapaces de discernir. Es como quien contempla—y son los más—en un partido de fútbol el juego de uno solo de los equipos y aun de una sola de las líneas de jugadores. O en una corrida de toros sólo ve la línea del toro o el movimiento del torero.

Al llegar el siglo XVI, la polifonía borgoñona y flamenca ha llegado al colmo de su virtuosidad peligrosamente vanagloriada, y ha extendido su influencia a toda Europa. A España llega con las capillas de Felipe el Hermoso y de Carlos de Gante. Pero la Iglesia tiene que dar la voz de alarma. ¿Dónde está ya la unción religiosa, dónde queda la pureza del rezo o del cántico en tal maraña laberíntica y matemática de imitaciones, cánones, cangrejos o inversiones? Es más. Hasta ahora se había venido utilizando como

material melódico para el «tenor»—o sea, la voz central, la que «tenía» o «sostenía» la dirección del conjunto, oculta a veces como un tronco de árbol por la fronda de las múltiples y recargadas ramas—la melodía del canto gregoriano. Una frase, un fragmento de tal o cual himno o tropo sabido de memoria servía para desarrollarlo a lo largo de toda la suite coral que era la Misa, con sus seis partes: Kyries, Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus y Agnus, buscando así la unidad orgánica del conjunto. Pero al soplar las brisas paganizantes del Renacimiento los maestros se dejan contagiar de la profanidad ambiente y echan mano de canciones amorosas de troveros o tonadas populares para raerles la letra erótica y aplicarles la litúrgica.

Afortunadamente, vendrá la Contrarreforma a depurar estos vicios, esta falta de respeto a la santidad del templo, y hasta en la misma libre y sensual Italia se podrá observar una restauración de la dignidad indivisible del canto sagrado que no puede separar la melodía de la letra. El nombre que simboliza esta nueva era. verdadera cúpula del edificio grandioso de la polifonía católica, es el de Palestrina. Su verdadero nombre era el de Giovanni Pierluigi, pero quedó en la historia con el de la ciudad que le vió nacer, Palestrina. Entre 1526 y 1594 cabe toda la vida entera de Palestrina. Desde niño le dedicaron a la música y le llevaron a Roma, como niño cantor en la basílica de Santa María la Mayor. Antes de cumplir veinte años es ya organista y maestro de canto en la catedral de Palestrina. Su obispo, el cardenal del Monte, es elegido Papa con el nombre de Julio III, y ya tenemos a Pierluigi en Roma, como maestro de la Capilla Julia. En 1554 aparece el primer libro de Misas de Palestrina, dedicado a su Pontífice. Al año siguiente, Julio III le nombra cantor pontificio, al frente de una Capilla compuesta de 32 cantores, entre ellos ocho franceses y cinco españoles. Palestrina, que se había casado a los veintidós años, abandonó el Vaticano durante los pontificados siguientes, en que le vemos director de la capilla de San Juan in Laterano, maestro en la misma basílica de Santa María Maggiore, que le había acogido infantico de coro y después al servicio del cardenal Hipólito de Este.

Recientes investigaciones de Casimiri, el más puntual y competente biógrafo de Palestrina y de Victoria, nos le descubre enseñando en el Seminario o Collegium Romano, y luego nuevamente en la Capilla Julia. No prosperaron las negociaciones para entrar al servicio del Emperador Maximiliano II de Viena. En cambio, con el duque de Mantua, Guillermo Gonzara, aunque tampoco entonces consigue dirigir su capilla, porque el duque estimó excesivas las pretensiones de 200 ducados, alojamiento y manutención para siete bocas y anticipos cuantiosos para los gastos de viaje, mantuvo un trato asiduo como consejero y guía en materia de música. Poco a poco, Pierluigi había sufrido la acerba pena de ver morir, uno tras otro, todos sus hijos, excepto uno. Y, finalmente, a los cincuenta y cinco años, una epidemia gripal le arrebata a su esposa. El maestro, al sentirse viudo, decide abrazar el estado eclesiástico, y mediante un «Breve» del Papa obtiene en seguida un beneficio. Y cuando todos le creían encaminado a la nueva vida espiri-

tual, exactamente a los siete meses de su viudez y cinco semanas de haber obtenido el beneficio, contrae segundas y súbitas nupcias con una rica viuda romana, negociante en pieles. La fiebre de los negocios hace presa en Palestrina. Colabora con su mujer, compra solares, construye casas y, lo que más nos importa, se apresura a editar cuidadosamente todas sus obras en 17 volúmenes. Y una mañana, la del día de la Candelaria de 1594, entrega su alma a Dios, rindiendo su último liento en su casa de detrás de San Pedro de Roma.

Despréndese de este rápido resumen de su vida que Palestrina dista mucho de ser, al menos en su carácter y vocación vital, el ejemplo perfecto del músico religioso, tal como nos le habían pintado biógrafos ingenuos o entusiastas. No, Palestrina no es Victoria, ni Soto de Langa, capaces de renunciar a brillantes situaciones para profesar humildes curatos en parroquias oscuras, o para trabajar gratuitamente al servicio de la obra del Oratorio de San Felipe. Palestrina es el músico perfecto de técnica, sereno y olímpico, el maestro de la nivelada arquitectura polifónica, el Rafael Sanzio de la música renacentista, mientras que a nuestro Victoria habría que compararle con el Greco o Zurbarán. Vedle, por ejemplo, en la pintura del convento de los Padres del Oratorio, en Roma. Está sentado en sillón de cuero. La mano izquierda, fina y descarnada, mano elástica de organista, cuelga del brazo de la butaca, aunque el dedo meñique se curva acariciando el redondo remate. La otra mano apenas sostiene la pluma, que ha interrumpido su labor sobre el papel pautado. Y sobre la loba y alzacuello, una cabeza cana, boca sumida, bigote lacio, barba canosa, ojos rurales y maliciosos, nos contempla como queriendo sorprender nuestro secreto en un alarde de penetración, pero dejando bien a salvo su íntimo pensamiento. Es más una fisonomía de político o de jurista que de asceta o de iluminado.

Nos gustaría poder entrar en la intimidad de Palestrina, de este hombre extraordinario, que conoció a varios Papas y a los mejores músicos de toda Europa. Las últimas investigaciones biográficas rectifican o dejan en duda muchos datos legados por la leyenda. ¿Cuál fué la posición de Palestrina en el pleito que en el Concilio de Trento sostienen adversarios y defensores de la polifonía eclesiástica? No lo sabemos exactamente. El Concilio fué prudente. Trató sólo de proscribir las obras «en que se mezcla cualquier cosa de lascivo o de impuro». Pero no se condenó la polifonía. Entre sus partidarios figuraban nada menos que San Francisco de Borja, el cardenal Belarmino, San Felipe de Neri, el cardenal Borromeo y el ya citado como protector de Palestrina cardenal Hipólito de Este. Palestrina, en sus obras juveniles, tiene ya buen cuidado de evitar elementos profanos y confusión de palabras. Su obra es inmensa e irradia una nobleza y serenidad magníficas. Noventa y tres misas y seiscientas piezas más entre motetes, salmos, himnos, madrigales y ricercari. ¿Conoció Palestrina a San Felipe de Neri? Sin duda. ¿Fué el santo del Oratorio su director espiritual, le asistió a la hora de la muerte? Se ha venido afirmando por tradición, sin suficiente fundamento. Lo que sí sabemos es que conoció a Orlan-

do de Lassus, a quien sucede en San Juan de Letrán; Orlando de Lassus, el maestro belga que forma con Pierluigi y nuestro Tomás Luis la suprema trinidad de la polifonía del Siglo de Oro.

Sus maestros enseñaron a Palestrina el valor de la técnica en sí. Qué bien aprendió cómo la expresión musical nace de ella misma y que basta una feliz combinación de notas para construir la obra bella. Palestrina es, ante todo, un artista. Después, sólo después, un devoto. Justo lo contrario de Victoria. A lo largo de toda su vida le vemos ensayar y perfeccionar las construcciones puras de la técnica. Muchas de sus misas se someten voluntarias a procedimientos de «cantus firmus» o de canon, en los que impera la razón suprema del oficio artesano, la matemática de varias dimensiones. Generalmente, sus temas están extraídos, siguiendo la sana tradición, del Gradual o del Antifonario. A menudo, de un motete sobre el canto llano, edifica luego una misa. A veces, el tema litúrgico pasa directamente del gregoriano a la misa.

Elijamos una obra representativa. Por ejemplo, la misa «Assumpta est». Todos sus elementos proceden del motete del mismo nombre del propio Palestrina. Para escribirle, toma del repertorio gregoriano la primera antífona de las vísperas de la Asunción. Pero en seguida el motete se liberta de toda esclavitud y cada inciso de la letra le sugiera su propia forma musical. Minuciosamente se va acoplando el desarrollo musical a las incidencias de la letra. Y siempre la polifonía guarda sus fueros en torno al tronco conductor del «cantus firmus». En ningún momento podemos discernir un desequilibrio a favor de una melodía principal. No se puede hablar todavía de verticalidad, de armonía. Y lo mismo en la famosísima misa del Papa Marcelo o en muchos admirables motetes.

La generación siguiente a la de Palestrina se halla ilustrada por polifonistas insignes. Sin salir de Italia, tenemos, por ejemplo, a Iudovico Grossi da Viadana, monje franciscano del convento de Gualteri, sobre el Po, cerca de Mantua. Viadana fué considerado hasta hace poco como el inventor del bajo continuo, pero esto no es exacto. Ya en los Conciertos Eclesiásticos de Bancchieri o en la «Euridice», de Peri, aparece el uso del bajo continuo de órgano como sostén armónico. Lo que pasa es que Viadana lo populariza al usarlo sistemáticamente como una consecuencia de su polifonía, generalmente reducida a muy pocas partes, por lo cual se hace indispensable el refuerzo instrumental. Por otra parte, a Viadana se debe el nombre mismo de bajo continuo, llamado también bajo cifrado. Se conserva poco de la abundante producción de Viadana. Sólo algunos motetes en el estilo tradicional y sus Conciertos Eclesiásticos, que es donde aplica la «nova invenzione del basso continuo per sonar nell'organo».

Estamos ya en los albores del seiscientos y una nueva era, la de la música vertical o armónica, se anuncia como sucesora de la rigurosa polifonía, era que va a triunfar a la vez en la música de iglesia, en la cantata y ópera profana y en la naciente música instrumental. Un nuevo estilo, recitativo, declamatorio, expresivo y melismático apunta ya en la obra de Viadana.

* * *

Música española del Renacimiento. Polifonía religiosa, madrigales, villancicos, sonetos, canciones, romances. Tientos y fantasías para tecla, diferencias y glosas para vihuela. Y todos los sones, graves o regocijados, medidos y nobles, respirando salud, cortesía, comedimiento, pero también encendidos por dentro con las llamas de la pasión, de la verdad y de la belleza. Si hay algún término para definir a la vieja música española de los Cabezón, Guerrero, Victoria, Narváez, Peraza, Vázquez, este vocablo sería quizá el de la castidad. Música divinamente casta, pura y, por tanto, religiosa, aun en sus manifestaciones profanas. Música al mismo tiempo ardiente, inflamada de amor espiritual, que va derecha de corazón a corazón. Y este es el supremo privilegio de nuestra vieja música de los siglos de oro, privilegio de que no participan ni la italiana ni la francesa ni la inglesa, que poseen encantos e imantaciones diversas. Decía en una de sus novelas Ernst Wiechert que las notas musicales son los únicos signos que el hombre escribe sin pecar. Los moralistas más severos no estarán quizá conformes con esta plenaria indulgencia. Ya hemos visto que la Iglesia de Trento, como la de siempre, rechaza la música profana, cuando se alía con la lascividad. Ahora bien, en ese caso, ¿cuál es la culpable: la melodía o la letra? Paréceme que esta última y que sólo por contagio de la intención deletreada, la música puede contribuir al daño. Los sonidos por sí mismos serán siempre inocentes, aunque a manera de metáfora, y por motivos exclusivamente estéticos, abominemos de cierta música torpe, lúbrica y blanda, calificándola de corrompida y corruptora. En todo caso, con la música española del mejor tiempo sucede el milagro de que ni cuando, rara vez, adopta una letra pícara o licenciosa, de malicias rústicas y desvergonzadas y no demasiado nocivas (porque en esto nuestros abuelos inquisidores tenían la manga muy ancha y yo creo que con razón), la música sigue siendo tan limpia, alegre y casta como si no se enterase de las facecias que la cuelgan.

Convendría recordar ahora la música instrumental para que el panorama del siglo XVI aparezca algo más nutrido, ya que no completo a nuestros ojos. Habría que hablar de nuestros organistas y clavicordistas. A los que se interesen por estas cosas recomiendo los libros recientes de D. Higinio Anglés y, sobre todo, los del musicólogo Santiago Kastner, gran amigo de nuestra música, que ha investigado profundamente la obra de nuestros músicos de tecla. Esperemos con ansiedad su anunciado libro sobre Antonio de Cabezón, el sublime ciego, músico de cámara de Felipe II, antes y después de ser Rey. Cabezón asombrando a los músicos italianos, franceses, ingleses durante el viaje del Príncipe, con sus diferencias, lo que después se había de llamar variaciones y que él en su sentido profundo inventa, anticipándose a los virginalistas ingleses. Cabezón tañendo inspirado sobre el clave o el órgano las diferencias de la Gallarda Milanesa o del Canto del Caballero de Olmedo. «Que de noche le mataron—al caballero, la gala de Medina,—la flor de Olmedo.» No se ha escrito antes de Bach música más sólidamente construída; más audaz en sus modos que vienen a des-

embocar, y estamos en 1550, con la última diferencia, en el modo mayor de Do.

Cabezón haciendo milagros con las manos, como el otro ciego, Salinas, el de la oda de Fray Luis, con quien el poeta agustino departía en la celda sobre especulativa y mística de las esferas. Y uno y otro, los dos soberanos tañedores, que no veían la luz de este mundo, con los ojos del alma bien abiertos a los resplandores celestiales y los oídos alerta a los romances y canciones tradicionales que sabían convertir a lo divino.

Pues ¿qué decir de nuestros vihuelistas? También ellos son polifónicos, con una polifonía real y con otra virtual e imaginada por el oído del que escucha, rellenando mentalmente los aéreos espacios que las voces tañidas dejan habitables.

Tomás Luis de Victoria, el mayor genio de la música polifónica española, vive por los mismos años que Miguel de Cervantes. Nace, no se sabe a ciencia cierta en qué año, pero muy pocos antes del medio siglo. Y muere en 1611. ¿Le oiría Cervantes tocar el órgano en la capilla de las Descalzas Reales? Es muy probable, porque Miguel era devoto y más en su ancianidad y buen aficionado a la música, según lo atestiguan tantos pasajes de sus libros. Vihuelas, arpas, guitarras—esa guitarra grasienta y falta de alguna cuerda de Loaysa, el burlador de *El Celoso Extremeño*—y también coros dulcemente divididos en los aires como los que se oyen cantar acompañando uno de los milagros del dichoso rufián, Fray Cristóbal de la Cruz. Pero volvamos a Victoria. Es el séptimo hijo de un matrimonio de abulenses. Otra familia numerosa y piadosa como la de los padres de Santa Teresa. Niño Victoria, oiría hablar ya de la Santa Madre. Maduro, alcanzaría las nuevas de su beatificación. Nada mejor para comprender la música de Victoria, lo mismo que la prosa de la Santa, que visitar Avila y pasear por sus murallas e imaginarse viviendo en la Avila del siglo XVI, la ciudad de las moradas místicas, esquema topográfico de la ciudad de Dios en tierra de cantos y santos. Victoria estudió con otro insigne músico, Escobedo, en Segovia. Adolescente, le vemos en Roma, ya siguiendo la carrera eclesiástica en el Collegium Germanicum de la Ciudad Eterna, fundado por San Ignacio de Loyola. Como por los mismos años de 1565 y siguientes, Palestrina, según recordábamos, habitaba el Collegium Romanicum, y como las dos escuelas mantenían estrecho trato, es fácil suponer que el joven Victoria pudo recibir lecciones del maestro italiano. Lo cierto es que Victoria sucedió en su puesto a Palestrina cuando éste abandonó Roma. Organista y maestro de coro en Santa María de Monserrat, vuelve al Colegio ya como maestro de música. Luego ingresa en la iglesia de San Girolamo della Caritá. famosa por ser el lugar donde nació el Oratorio de San Felipe de Neri. Durante cinco años, Victoria y el santo viven bajo al mismo techo. Allí Victoria, a la par que llegaba a la suma destreza artística, crecería en virtud y caridad, contagiado del admirable santo cuyo apostolado se extendía desde el Papa hasta el ínfimo pilluelo de la calle. En la vida religiosa de San Felipe Neri, los cantos, himnos, los «Laudi spirituali» tenían un papel importante y nacen así los conciertos

sacros antes que los profanos. Es grato saber que la música de Tomás Luis, la más profundamente católica que se haya escrito, tenía una parte principalísima en aquellos programas de concierto y ceremonias del culto.

Otro inspirado músico español, el autor de *El alma a su hermosura*, Francisco Soto de Langa, natural de este pueblo de la ribera del Duero, llega a Roma entonces y entra en el Oratorio y se convierte en el principal colaborador y prosélito de San Felipe, como miembro de la Congregación del Oratorio. Soto tenía una hermosa voz, que conservó hasta su extrema ancianidad. En cuanto a Guerrero, Francisco Guerrero, el otro gran maestro, es un sevillano, unos veinte años más viejo que Victoria y también profesó música en Roma y peregrinó hasta Tierra Santa, como Juan de la Encina, otro sacerdote y músico y poeta.

La canción o soliloquio amoroso de un alma a su Dios, «si tus penas no pruebo», sobre letra de Lope, puede ser un buen ejemplo de su inspiración. Es una música dulce, afectuosísima, sobre los versos apasionados del Fénix: «Si tus penas no pruebo, Jesús mío,—vivo triste y penado;—dámelas por el alma que te he dado,—que si este bien me hicieres—¡ay Dios cómo veré lo que me quieres!» Los amigos de las comparaciones han calificado a Guerrero como el Murillo de la música española, y, en efecto, él es el cantor de la Virgen, y si su música no alcanza la grandeza y la hermosa virilidad de Victoria, nadie le vence en delicadeza y aroma de caridad. Guerrero fué en su vida sacerdote ejemplarísimo, un verdadero santo que repartió toda su hacienda entre los pobres y que nos cuenta con ingenua emoción su visita a Belén.

Siguiendo ahora con la vida de Victoria le vemos a los cuarenta y tantos años entrar al servicio de la emperatriz viuda doña María, hermana de Felipe II, y regresar con este motivo a España. Ya hemos dicho que fué organista y también maestro de coro de las Descalzas Reales, donde residía Su Alteza. Muere, como Lope de Vega, un 27 de agosto, en 1611, 24 años antes que Lope.

Victoria no compuso más que música religiosa y la hizo imprimir en diversos volúmenes en Roma y en España. Misas, motetes, himnos, salmos, cánticos, Pasiones, letanías. Ni madrigales ni canciones profanas. Ni un solo tema que no proceda de la liturgia o haya sido nuevamente inventado en el mismo espíritu. San Francisco de Borja, uno de los directores espirituales de Santa Teresa, fué también uno de los maestros del joven Victoria en el «Collegium Germanicum». Es ya clásica la comparación con Palestrina. Gracias a Felipe Pedrell, que editó cuidadosamente la obra completa de Victoria, el nombre de nuestro abulense empieza a ocupar el lugar de privilegio que le corresponde. No sin trabajo. Todavía salen monumentales historias de la música, por otra parte, de competentes musicólogos, en las que se despacha a Victoria con un simple párrafo. Pero otros, sin prejuicios, los que verdaderamente le conocen, se rinden a la majestad de su genio, a la fuerza expresiva y patética de su música.

La «sangre mora» que se le atribuye por los italianos expresa bien la vehemencia del cantor de la Pasión, la españolidad profun-

da del que paseaba por las plazas de Roma sin abandonar nunca su ibérico manteo. Para explicarnos la música de Victoria tenemos que acudir otra vez a los pintores y quizá mejor a los escultores, porque su música tiene bulto y relieve y policromía de Cristos y Vírgenes de talla policromada. Berruguete, Hernández o Juni pueden darnos una equivalencia de las polifanías de Victoria; pero con mayor maestría y soberanía y perfección de líneas en el entramado soberbio de la polifonía victoriana que en el arte tan sangriento o barroco de nuestros escultores de leño. Su música es plástica, tremendamente plástica, parece que se la ve, que se la palpa y va derecha a su fin, desdeñando primores innecesarios porque tiene prisa por llegar al corazón encendido del cristiano y a los oídos humanos del Dios Encarnado.

Fijémonos en el popularizado «O vos omnes». «O vosotros los que pasáis por el camino, esperaos y mirad.» Los acordes que resultan del cruce polifónico, los dibujos melódicos se adhieren a las menores sugestiones del texto con tal exactitud que se dirían la única versión musical imaginable. El primer tema del «O vos omnes» parece de origen litúrgico. El segundo, sencilla recitación de estilo psálmico, con ligera elevación de la voz sobre el acento principal, es dolorosamente desgarrador. Hay en él una verdadera pintura del dolor, y como la música lacera más que ninguna otra arte, logra un penetrante poder de patetismo, de sollozante emoción.

En cuanto al «Ave María», puede decirse otro tanto por lo que respecta a la sumisión maravillosa de la música a la letra. Dichosamente el «Ave María» de Victoria es ya una página popular que canta todo el pueblo cristiano no sólo de lengua española, sino universal. Yo lo he oído en las circunstancias más conmovedoras, tanto que no pude evitar el romper en llanto. Fué en el Seminario de Jaro, en la isla de Iloilo, Filipinas. En aquel Seminario de Padres Paúles se quiso honrar a una misión cultural de España, a la que yo pertenecía, y los Padres no encontraron lenguaje mejor que hacer cantar a los novicios filipinos el «Ave María» de Victoria. Y yo, sumergido, anegado en las ondas purísimas del río sonoro, superpuse a la emoción musical y a la religiosa la presencia de la emoción patria que venía a saludarme por un milagro de la fe de nuestros mayores, después de cuatro siglos de cristiandad e hispanidad en aquella remota isla de oriente que cantaba nuestra música, la música nacida a la vez que Legazpi la hacía brotar a ella del seno de las aguas, definitivamente bautizada como sus hermanas del archipiélago. Música de Tomás Luis de Victoria que cantarían los maestros de capilla de agustinos, dominicos y jesuítas y que desde entonces había venido aquella mañana a renacer una vez más en aquel coro fervoroso de hijos espirituales de España.

Gerardo Diego.
Covarrubias, 9.
MADRID (España).