

CRISTIANIDAD



40 RAZON DE ESTE NUMERO

Se habla en este número de Música Sagrada, con el mismo propósito que otras veces nos ha llevado a tratar, ocasionalmente, de aquellas manifes-

taciones del Arte que representan un valor del espíritu, digno de tenerse en cuenta en una cristiana formación integral.

«En la ley antigua—escribe Torras y Bages—en el templo de Jerusalén, el Canto y la Música eran los que ensalzaban las justicias y misericordias eternas del Señor, y allí se nos presenta aquel Rey David, pastor, poeta y músico, profética representación de Nuestro Señor Jesucristo, tipo del hombre que eleva su espíritu a Dios, le suplica y le ruega.»

«La Iglesia Católica ha seguido este mismo procedimiento, acompañando de sagrado Canto todas las religiosas ceremonias. Muchos de los grandes Pontífices reconocidos por la Historia como bienhechores insignes del espíritu humano, desde San Gregorio el Magno hasta el reinante Papa Pío XII, han estudiado y fomentado la Música como la Teología, pues es cierto que los cánticos, salmos e himnos sagrados de la Santa Madre Iglesia contribuyen a enseñar e infundir en el corazón de los hombres la suma verdad.»

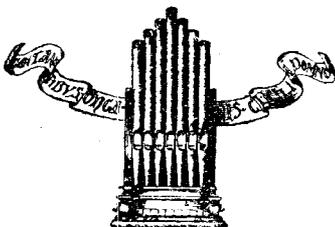
Editorial: Instrucción acerca de la Música Sagrada.

Sección «**Plura ut unum**»: **Santa Cecilia**, de Godofredo Chaucer (págs. 491 y 492); **La Musicalidad de Santa Cecilia**, por Enrique Roig (págs. 493 y 494); **La iconografía de Santa Cecilia y los mosaicos bizantinos de Rávena**, por L. Figueras F.; (págs. 494 y 495); **Verdadero carácter del canto litúrgico según la tradición**, por Miguel Altisent, Sch. P. (págs. 496 a 499); **Melodía de Santa Cecilia** (págs. 500 y 501); **Antonio María Claret, restaurador del Canto sagrado**, por Tomás L. Pujadas (págs. 502 a 504).

Sección «**Del tesoro perenne**», «**Nova et vétera**»: **Lugar que corresponde a España en la Historia de la Música Europea hasta el siglo XI**, por Higinio Anglés, Pbro. (págs. 505 y 506); **La Música educadora del sentimiento**, por el Dr. Torras y Bages (págs. 507 y 508); **El Canto gregoriano y el P. Suñol** (pág. 508).

Sección «**A la luz del Vaticano**»: Comentario internacional. **El Partido Laborista británico**, por José-Oriol Cuffi Canadell (págs. 509 a 512).

Los dibujos que ilustran el presente número son debidos a la pluma de Ignacio M.^a Serra Goday.



EDICIONES ARIEL, S. L.

ANTIGUA CASA HIJO DE DOMINGO CASANOVAS

RONDA DE SAN PABLO, 67 - BARCELONA
TELÉFONO 32128

IMPRESA - PAPELERIA
LIBROS RAYADOS
MATERIAL ESCOLAR
CARTAPACIOS MARCA X

Aviso de la Administración

*Con el buen deseo de servir debidamente a nuestros lectores, les rogamos que siempre que observen cualquier anomalía o irregularidad, tanto en la recepción del número y pago de la suscripción, como en cualquier aspecto de índole administrativo, se sirvan comunicarlo a nuestras oficinas, por escrito o llamando al **Teléfono número 22446** en la seguridad de que serán atendidos con toda diligencia. Por ello, además, les quedaremos sumamente agradecidos.*

La Administración

CRISTIANDAD

REVISTA QUINCENAL

SUSCRIPCIÓN:

Anual 48'00 ptas.

Semestral . . 24'00 "

Número ordinario: 2'50 ptas.

L . V . C .

Instrucción acerca de la Música Sagrada

1. Como parte integrante de la Liturgia solemne, la música sagrada tiende a su mismo fin, el cual consiste en la gloria de Dios y la santificación y edificación de los fieles. La música contribuye a aumentar el decoro y esplendor de las solemnidades religiosas, y así como su oficio principal consiste en revestir de adecuadas melodías el texto litúrgico que se propone a la consideración de los fieles, de igual manera su propio fin consiste en añadir más eficacia al texto mismo, para que por tal medio se excite más la devoción de los fieles y se preparen mejor a recibir los frutos de la gracia, propios de la celebración de los sagrados misterios.

2. Por consiguiente, la música sagrada debe tener en grado eminente las cualidades propias de la Liturgia, conviene a saber: la santidad y la bondad de las formas, de donde nace espontáneo otro carácter suyo: la universalidad.

Debe ser santa, y, por lo tanto, excluir todo lo profano, y no sólo en sí misma, sino en el modo con que la interpreten los mismos cantantes.

Debe tener arte verdadero, porque no es posible de otro modo que tenga sobre el ánimo de quien la oye aquella virtud que se propone la Iglesia al admitir en su Liturgia el arte de los sonidos.

Mas a la vez debe ser universal en el sentido de que, aun concediéndose a toda nación que admita en sus composiciones religiosas aquellas formas particulares que constituyen el carácter específico de su propia música, éste debe estar de tal modo subordinado a los caracteres generales de la música sagrada, que ningún fiel procedente de otra nación experimente al oírla impresión que no sea buena.

Géneros de Música Sagrada

3. Hállanse en grado sumo estas cualidades en el canto gregoriano, que es, por consiguiente, el canto propio de la Iglesia romana, el único que la Iglesia heredó de los antiguos Padres, el que ha custodiado celosamente durante el curso de los siglos en sus códices litúrgicos, el que en algunas partes de la Liturgia prescribe exclusivamente, el que estudios recentísimos han restablecido felizmente en su pureza e integridad.

Por estos motivos el canto gregoriano fué tenido siempre como acabado modelo de música religiosa, pudiendo formularse con toda razón esta ley general: una composición religiosa será más sagrada y litúrgica cuanto más se acerque en aire, inspiración y sabor a la melodía gregoriana, y será tanto menos digna del templo cuanto diste más de este modelo soberano.

Así, pues, el antiguo canto gregoriano tradicional deberá restablecerse ampliamente en las solemnidades del culto; teniéndose por bien sabido que ninguna función religiosa perderá nada de su solemnidad aunque no se cante en ella otra música que la gregoriana.

Procúrese, especialmente, que el pueblo vuelva a adquirir la costumbre de usar del canto gregoriano, para que los fieles tomen de nuevo parte más activa en el oficio litúrgico, como solían antiguamente.

4. Las supradichas cualidades se hallan también en sumo grado en la polifonía clásica, especialmente en la de la escuela romana, que en el siglo XVI llegó a la meta de la perfección con las obras de Pedro Luis de Palestrina, y que luego continuó produciendo composiciones de excelente bondad musical y litúrgica.

La polifonía clásica se acerca bastante al canto gregoriano, supremo modelo de toda música sagrada, y por esta razón mereció ser admitida, junto con aquel canto, en las funciones más solemnes de la Iglesia, como son las que se celebran en la capilla pontificia.

Por consiguiente, también esta música deberá restablecerse copiosamente en las solemnidades religiosas, especialmente en las basílicas más insignes, en las iglesias catedrales y en las de los seminarios e institutos eclesiásticos, donde no suelen faltar los medios necesarios.

5. La Iglesia ha reconocido y fomentado en todo tiempo los progresos de las artes, admitiendo en el servicio del culto cuanto en el curso de los siglos el genio ha sabido hallar de bueno y bello, salva siempre la ley litúrgica; por consiguiente, la música más moderna se admite en la Iglesia, puesto que cuenta con composiciones de tal bondad, seriedad y gravedad, que de ningún modo son indignas de las solemnidades religiosas.

Sin embargo, como la música moderna es principalmente profana, deberá cuidarse con mayor esmero que las composiciones musicales de estilo moderno que se admitan en las iglesias no contengan cosa ninguna profana ni ofrezcan reminiscencias de motivos teatrales, y no estén compuestas tampoco en su forma externa imitando la factura de las composiciones profanas.

6. Entre los varios géneros de la música moderna, el que aparece menos adecuado a las funciones del culto es el teatral, que durante el pasado siglo estuvo muy en boga, singularmente en Italia.

Por su misma naturaleza, este género ofrece la máxima oposición al canto gregoriano y a la polifonía clásica, y por ende, a las condiciones más importantes de toda la buena música sagrada, además de que la estructura, el ritmo y el llamado convencionalismo de este género no se acomodan sino malísimamente a las exigencias de la verdadera música litúrgica.

Texto litúrgico

7. La lengua propia de la Iglesia romana es la latina, por lo cual está prohibido que en las solemnidades litúrgicas se cante cosa alguna en lengua vulgar, y mucho más que se canten en lengua vulgar las partes variables o comunes de la Misa o el Oficio.

8. Estando determinados para cada función litúrgica los textos que han de ponerse en música y el orden en que se deben cantar, no es lícito alterar este orden, ni cambiar los textos prescriptos por otros de elección privada, ni omitirlos enteramente o en parte, como las rúbricas no consienten que se suplan con el órgano ciertos versículos, sino que éstos han de recitarse sencillamente en el coro. Pero es permitido, conforme a la costumbre de la Iglesia romana, cantar un motete al Santísimo Sacramento después del Benedictus de la Misa solemne, como se permite que luego de cantar el ofertorio propio de la Misa, pueda cantarse en el tiempo que queda hasta el prefacio un breve motete con palabras aprobadas por la Iglesia.

9. El texto litúrgico ha de cantarse como está en los libros, sin alteraciones o posposiciones de palabras, sin repeticiones indebidas, sin separar sílabas, y siempre con tal claridad que puedan entenderlo los fieles.

(Extracto del "MOTU PROPRIO" de Pio X, según texto publicado por "Razón y Fe". Marzo, 1904.)



SANTA CECILIA

Algunos sugestivos episodios de la vida de Santa Cecilia fueron delicadamente glosados por GODOFREDO CHAUCER, el famoso poeta inglés del siglo XIV, en la colección de narraciones que tituló «Cuentos de Canterbury».

A continuación ofrecemos la traducción en prosa de algunos pasajes de dicha obra. Chaucer se adhirió al movimiento reformista de Wiclef, pero sus ideas en este punto no afectan de ningún modo al fragmento que reproducimos.

INVOCACION. La nodriza y sirvienta del mal interior —a quien los hombres llaman en inglés pereza—, es la guardiana de las puertas del pecado —ponedla en evidencia, y dominadla por su contraria (virtud)— es decir, por una bien entendida diligencia. —Bien debiéramos nosotros llenar nuestro deber—, pues que de otra forma el demonio nos podría derribar valiéndose de la pereza.

Y así, para alejar de nosotros tal pereza — que es causa de tan grande confusión—, he hecho aquí mi leal trabajo —siguiendo la versión de la leyenda— de esta vida y pasión verdaderamente gloriosas—; a tí, la de la guirnalda entretrejida de rosas y lirios,—a tí me refiero, doncella y mártir Cecilia;—y a tí, flor de todas las santas vírgenes,—de quien aquel Bernardo gustaba tanto escribir;—a tí, al empezar te invoco;—tú, oh consuelo de nuestras miserias, haz que yo cante—tu muerte en la doncellez, que ganó por su mérito—la vida eterna y la victoria sobre el demonio,—como todos podrán leer en su historia!

¡Tú, doncella y madre, hija de tu Hijo.—tú, pozo de misericordia, remedio de las almas pecadoras—a quien Aquel alto Dios eligió en su bondad como Unica;—la más humilde y excelsa entre todas las criaturas,—tú ennobleciste hasta tal punto nuestra naturaleza,—que no desdeñó el Creador permitir que le hiciese suya—su Hijo en carne y sangre, para cubrirlo y envolverlo!

Y con tu luz mi alma aprisionada ilumina,—que se ve combatida con la contaminación—de mi cuerpo, y también por el peso de toda pasión y falso afecto.—¡Oh tú, puerto de refugio, oh Salvación—de aquellos que se hallan en dolor y desventura,—ayúdame ahora, puesto que voy a ponerme a mi trabajo!

EL NOMBRE DE CECILIA. Yo os ruego a cuantos leéis estas cosas que escribo,—me perdonéis que no ponga más habilidad en rimar esta historia con sutileza.—Pues estoy lleno a la vez de las palabras y el sentido—de aquel que en reverencia de los Santos—escribió su historia, y siguió su leyenda,—y os ruego que mejoréis mi trabajo.—En primer lugar explicaré el nombre de Santa Cecilia;—como todos pueden ver en su historia;—éste significa en inglés, lirio del cielo,—y le cuadra por su pura castidad de virgen;—o bien, porque ella tenía testimonio de lo que es la honestidad —y era limpia de conciencia, y de buena fama—gozaba el dulce sabor, lirio era su nombre.—O bien Cecilia significa esto otro, camino de los cielos,—pues ella fué ejemplo, por su camino y predicación;—o también, Cecelya, como he visto escrito en otras partes,—está formado por una especie de conjunción—de cielo y Lia y aquí, en figuración,—está puesto cielo por inteligencia y santidad,—y Lia por su actividad infatigable.—Cecilia puede también significar, en esta forma,—falta de ceguera, por su gran luz—de sabiduría y de todas las gracias adornada.—O también, he aquí que este nombre de esclarecida virginidad—del cielo, y de Laos proviene, pues, de ella con toda justicia—los hombres pueden decir que es el cielo del pueblo,—ejemplo de toda acción honesta y sabia.—Pues decir Laos es como decir pueblo en inglés.

Y así como es cierto que los hombres, en el cielo, ven —al sol y a la luna y a las estrellas por doquier,—así pueden también tantos hombres santos en esta libre doncella,—contemplar la verdadera fe, la magnanimidad,—y también la claridad y la sabiduría,—y variados trabajos, resplandecientes de perfección.

Y según lo que aquellos filósofos escriben acertadamente —de que el cielo es raudo y esférico y también encendido,— así también era la dulce Cecilia, la blanca,—tan pronta y abnegada siempre para el buen trabajo,—y encendida siempre en la plena llama de la caridad;—ahora os he expuesto ya toda la significación de su nombre.

SU CASAMIENTO. Esta doncella única, Cecilia, santa cual su vida,—era de linaje romano y de noble estirpe,— y desde su cuna se nutrió en la fe—de Cristo y llevó en su mente el Evangelio;—jamás flaqueó, según he hallado escrito,—en sus rezos y en su amor y temor de Dios,—rogándole que preservara su pureza.

Y cuando esta doncella debía unirse a un hombre,—que estaba en la flor de la juventud, llamado Valerio,—y al elegir el día de su boda,—ella llena de devoción y humilde en medio de su ánimo,—bajo sus ropas de oro que la sentaban maravillosamente—llevaba pegado a su carne un cilicio de crin.

Y mientras los órganos entonaban melodias,—ella, sola en su corazón, a Dios cantaba de esta manera:—“¡Oh Dios, que mi alma y también mi cuerpo se conserven—sin mancha, para no ser confundida!”—Y por su amor de Aquel que murió sobre un madero,—cada dos o tres días ayunaba,—y rogaba en sus oraciones con insistencia.

Llegó la noche, y a la cama debía ir—con su marido, cual se acostumbra,—y en secreto le dijo francamente:—“Oh mi dulce y bien amado esposo,—tengo una advertencia que hacerte, que si quisieras escuchar,—yo al punto te confiaré,—con tal que jures no traicionármela”.

Valeriano se apresuró a prestar su juramento,—que ni por ningún azar o cosa que pudiera acaecer,—él la traicionaría jamás por nada del mundo;—y entonces, al punto, ella le dijo:—“Tengo un ángel que tanto me ama a mí,—que con gran amor, ya sea que me halle despierta como que duerma,—está pronto a guardar mi cuerpo; y si él llega a conocer por mi pensamiento—que tú me tocas o amas con villanía,—él te castigará con la muerte, en el mismo instante.—Y habrás de morir en tu plena juventud.—Pero si con amor limpio me miras,—él te amará como a mí, por tu pureza,— y te mostrará su alegría y su esplendor”.

Valeriano, comportándose como Dios quería,—tomó a su vez la palabra: “Para que yo te crea,—haz que vea y contemple a aquel ángel;—y, si es, en verdad, un ángel,—acataré lo que tú me has rogado;—pero, si es que amas a otro hombre,—al punto con esta espada, os mataré a los dos”.

Cecilia replicó, al punto, de esta forma:—“Si es que lo deseas, al ángel verás,—con sólo confiar en Cristo y bautizarte;—vé a la Via Appia, dijo ella,—que de esta ciudad no dista más que tres millas,—y a las pobres gentes que allí viven—diles cuanto yo te explicaré”.—“Diles que yo, Cecilia, a ellos te he enviado—para que te presenten al buen Urbano, el viejo,—para una necesidad secreta y buen fin;—y cuando te hayas entrevistado con el santo Urbano,—dile cuanto yo te he confiado anteriormente;—y, así que él te haya librado del pecado,—entonces verás al ángel que me guarda”.

CONVERSION DE SU ESPOSO. Valeriano se encaminó al lugar señalado,—como le fué dictado por su orientación sin dificultad,—halló a este santo anciano Urbano—habitando entre las tumbas santas.—Y él, sin detenerse,—cumplió su

encargo, y cuando lo hubo cumplido,—Urbano levantó sus manos en alto: —Las lágrimas se desprendieron de sus ojos; —“Señor Todopoderoso, oh Jesucristo, exclamó;—sembrador de los castos propósitos, Pastor de todas las cosas,—fruto de esa misma simiente de castidad—que ahora has sembrado en Cecilia, acéptala;—mira, cual una abeja sin aguijón, sirves a tu propia sierva Cecilia,—pues este mismísimo esposo que ella lícitamente acaba de tomar—semejante a un fiero león, lo manda acá—tan dócil como ninguna oveja en tus manos”.—Y al pronunciar estas palabras apareció—un viejo revestido de blanco y fulgurante ropaje,—tenía un libro con letras de oro en la mano,—y fué a detenerse ante Valeriano.

Valeriano, inmediatamente, cayó aterrizado—al verle; y entonces él le levantó,—y en su libro comenzó a leer;—“Un Señor, una fe, un único Dios.—Una cristiandad y un solo Padre para todos.—Por encima de todos y por encima de todo, donde quiera;—estas palabras escritas con letras de oro”.—Acabado que hubo de leer, el anciano, dijo:—“¿Crees esto o no? No digas más que sí o no”.—“Creo todas estas cosas”, exclamó Valeriano,—“pues cosas más verdaderas que estas, me atrevo a decir—que bajo el cielo ninguna mente es capaz de concebir”.—Entonces, desapareció el anciano sin que se supiese hacia dónde.—Y el Papa Urbano le administró al punto el Bautismo.

LA VISION DEL ANGEL. Valeriano marchó y halló a Cecilia—en su habitación con un ángel a su lado.—Este ángel tenía de rosas y de lirios—dos coronas que llevaba en las manos.—Y primero a Cecilia, según entendí, dió una de ellas—e inmediatamente después, la otra a Valeriano, su cónyuge.

“Con el cuerpo limpio y con el pensamiento immaculado—guardad bien estas coronas”, dijo, “del paraíso os las traigo,—jamás se marchitarán ni perderán su dulce aroma, creedme,—ni jamás testigo las verá con sus ojos,—que no sea casto, y aborrezca la villanía.

LA PETICION DE VALERIANO. “Y tú, Valeriano, puesto que tan pronto—te doblegaste al buen consejo,—dí, también, lo que deseas, y te será otorgado”.—“Tengo un hermano”, dijo Valeriano,—“a quien amo como a nadie más en el mundo,—te ruego que mi hermano participe del favor—de conocer la verdad, como yo al presente”.

El ángel repuso: “Tu petición es grata a Dios—y los dos, con la palma del martirio—os acercaréis a su festín venturoso”.—A estas palabras, Tiburcio, su hermano, se presentó,—y al percibir el dulce aroma—que las rosas y lirios desprendían—comenzó a cabilar en su corazón.—Y dijo: “Estoy pensando de dónde puede provenir en esta época del año,—el dulce aroma a rosas y lirios que percibo—pues aún que las tuviera en mis propias manos aquí;—el aroma no me llegaría con mayor intensidad.—El dulce aroma que en mi corazón apercibo—me ha convertido en un ser diferente del que era”.

Valeriano dijo: “Llevamos dos coronas—blancas como la nieve y rojas como las rosas, que resplandecen,—a las que tu ojo es incapaz de alcanzar a ver;—y así como tú percibes su aroma por causa de mi plegaria—así también las verás. ¡Vive, hermano querido,—sin desviaciones, si es que quieres—creer rectamente y conocer la verdad!”—Tiburcio

contestó: “¿Esto me dices?—¿En realidad o en sueños lo escuchó?”

CONVERSION DE TIBURCIO. “Yo puedo afirmarte, dijo Valeriano,—que en sueños hemos permanecido hasta ahora, hermano mío.—Pero ahora, por vez primera en la verdad está nuestra morada”—“¿Cómo lo sabes” preguntó Tiburcio. “¿Y de qué modo te enteraste?”—Valeriano respondió: “Te lo haré ver con claridad”. “El ángel del Señor me ha enseñado la verdad,—que tú lograrás ver si es que reniegas—de los ídolos, y eres puro, y no de otra manera”.

Y si del milagro de estas dos coronas—a San Ambrosio, en su prefacio, le deleita extenderse;—solemnemente este noble y caro doctor—las ensalza y habla de esta manera:

Para recibir la palma del martirio—Santa Cecilia, galaronada por Dios en el cielo—al mundo y también a su matrimonio renunció;—pues cuando Tiburcio y Valeriano se conmovieron—Dios, en su omnipotencia, les dió a ambos—sendas coronas bienolientes.—E hizo que un ángel se las llevase.—La doncella ha atraído a estos hombres—a regocijarse con lo más alto.—El mundo ha sido testigo de lo que es mercedamente cierto,—amar la devoción a la castidad—además Cecilia les encontró abierta y plenamente —que todos los ídolos no son más que cosas inútiles—pues son mudos y por tanto sordos,—y les conminó a abominar de sus ídolos.

“El que esto no cree es un irracional”—dijo entonces Tiburcio, “si no me engaño”.—Ella fué a besar su pecho, al oír estas palabras—y se alegró muchísimo de que pudiese entrever la verdad;—“desde este día en adelante, te acepto por mi pariente,—dijo esta venturosa doncella llena de gracia y amada—y a continuación añadió, según podéis leer:—“He aquí que de la misma manera como el amor de Cristo,—me ha hecho la esposa de tu hermano, por la misma razón—ahora te tomo aquí por mi pariente,—ya que tú te dispones a renegar de tus ídolos.—Ve ahora con tu hermano a bautizarte,—y a limpiarte, de suerte que puedas ver—el rostro del ángel de quien te ha hablado tu hermano.”

Tiburcio contestó y dijo: “Hermano querido,—dime primeramente a dónde debo ir y a quién debo encontrar”.—“¿A quién?, dijo, sigue adelante con buen ánimo—y yo te conduciré a la presencia del Papa Urbano”.—“¿A presencia de Urbano, hermano mío”, dijo Tiburcio, “me conducirás allí?—Yo creo que esto será una realidad maravillosa.—¿No te referes a aquel Urbano,—a quien con tanta frecuencia se ha condenado a muerte—y que en secreto anda escondiéndose de acá para allá—y que no se atreve ni aún a sacar una sola vez la cabeza?—Le quemarían en un fuego tan vivo,—si le hallaran o si pudieran dar con él—y a nosotros en su compañía si con él nos hallaran.—Y mientras busquemos a esa divinidad—que se oculta en el cielo,—sin duda que nos quemarán en este mundo”.

A lo cual Cecilia contestó valerosamente:—“Los hombres pueden muy bien temer, y con razón,—perder esta vida, hermano mío querido,—si no hubiese otra vida que esta.—Pero hay mejor vida en otro lugar—que, no temáis, jamás se perderá;—que el Hijo de Dios nos refirió en su bondad,—el Hijo del Padre que todo lo ha creado;—y todo lo creado lo está con toda sapiencia,—el Espíritu que del Padre procede —lo ha vivificado todo, libre de trabas.—Con milagros y con palabras el Altísimo Hijo de Dios,—cuando estuvo en este mundo declaró,—que había reservado otra vida para muchos”.



La musicalidad de Santa Cecilia

Tres virtudes musicales

Afortunados los músicos, quienes, ya sea por el encanto de una leyenda o guiados por verdadera inspiración divina, escogieron para excelso Patronaje de ellos la santidad de una noble jovencita romana, Cecilia, virtuosa doncella, mártir en los primeros tiempos del Cristianismo.

Tan sólo la consideración de la vida virginal de la casta doncella Cecilia, cuyo ánimo fué inflamado siempre por el amor a Cristo, justificaría el ejemplo que de ella podemos seguir. Optimo fruto de pureza, Cecilia pudo contestar con nítida entereza, sin ambages ni instinto pretencioso alguno, cuando Almaquío, el inquisidor de cristianos, le preguntaba sobre su condición humana: "Noble, ingenua, clarísima".

La naturaleza de la substancia musical debe precisamente guardar semejantes virtudes. Porque cuando de ellas pierde la esencia o el intento, decae la excelencia de la música, hasta poder llegar, ésta, a ser impulso inmundo que dañe o pervierta. Las leyendas que fueron creídas por los pueblos primitivos —en las cuales se expone el influjo mágico que despierta en las almas, en los corazones y cuerpos humanos, la energía espiritual transmitida por las vibraciones sonoras—, nos explicarían suficientemente cómo debe ser sabio y prudente el uso que de ello podemos hacer.

Las civilizaciones más antiguas —Egipto, Caldea, China, Grecia— tenían incluso prohibido el canto cuando fuera puesto al servicio de pasiones y mentes malintencionadas, y así también el manejo de los instrumentos sonoros, si eran puestos en vibración por manos inexpertas. Es claramente providencial, pues, que de buena hora se contara en el martirologio cristiano un esplendoroso florecimiento espiritual que proporcionara para siempre un perfume santo, con el fin de que la bondad de la música pudiera imperar, desde entonces, a manera de buena nueva en los hombres músicos, planear sobre ellos en su inspiración y fortalecerles con singular pujanza hasta llegar a elevar su producción según innegables categorías inmortales; así quedan perennes los magnos monumentos de la música religiosa y aquellas construcciones sonoras que son debidas a la concepción humana en una de sus más preclaras manifestaciones, cuando emplea ella en sus oraciones bellos y expresivos sonidos.

No estamos exentos hoy día —a pesar de la intensa cultura prodigada y de las grandiosas posibilidades de la técnica musical, conseguidas en la actualidad—, de encontrarnos libres el influjo maléfico de la música, que esto acontece cuando ella no brota de la esencia o de la naturaleza de un ser noble. Un escritor imparcial en cuestiones musicales, Giovanni Papini, en su reciente "Mostra Personale", reconoce que "se afirma con exagerada indulgencia que la música ennoblece las costumbres"; nota con dolor, Giovanni Papini, "la crueldad de la envidia y la injusticia" entre los músicos, quienes, poseedores como son de un máximo tesoro de conversión, lo emplean tan sólo en establecer la primacía de sus respectivas ambiciones personales. El mejoramiento eficaz en la buena influencia de los valores sonoros no lo hallaremos a través de cuantiosos procedimientos e importantes intentos de soberbia y poder, sino en la perfección y pureza de lo ingenuamente expresado, aunque ello fuera producto de la concepción de un genio técnico o de un autor inspirado con finalidades trascendentalmente superlativas.

La *ingenuidad* es, en todos los casos, la suprema libertad en la concepción. De ella se vale la inspiración cuando ésta tiene que poner de manifiesto algo que sobrepase las finalidades comunes o terrenales. Lo mejor que vive el espíritu, nace despojado de falsos o temporales honores. Cecilia, providencialmente, era dotada por naturaleza de semejante liberación, con la que invocaba desde el primer interrogatorio del inquisidor su ingenuidad de ser inspirada por Cristo, el Salvador del espíritu humano. A esa ingenuidad debió el martirio y la gloria. Y es justo que así fuera; porque sólo con sacrificio y martirio se consigue lo glorioso, lo inmortal. Por esto, en todo tiempo es necesaria

la virtud de la ingenuidad, esa libertad de estar salvo de toda trabazón que impida en la expresión humana lo que el espíritu viva de lo absoluto. Hermoso ejemplo el de la tierna doncella cuya ingenuidad esparcía sobre el invicto mundo romano la primera melodía de los misterios sagrados.

La dulce voz de Cecilia era clara. *Clarísima*, se dijo ella de sí misma. Cecilia decía y predicaba la verdad. Si misterio es aquello oculto que no puede evidenciar la mente racional, el misticismo, en cambio, es radiación sobrenatural para el creyente. Cualquiera lírico, músico o poeta, en los momentos de su inspiración siente algo muy firme, aunque obscuro e indefinible; algo en su interior que le confunde, pero que le arrebatara también a estados sublimes de conciencia. Luego, lograda la expresión, con la que queda creado algo de lo cierto, de lo innegablemente verdadero que sintió o presintió, el artista origina en su obra una nueva claridad que si a veces sus contemporáneos no consiguen comprender, constituye, no obstante, para sucesivas inteligencias un nuevo destello de luz, más alta verdad para la clarividencia de los hombres.

Cecilia, iluminada con claridad persuasiva, murió proclamando la más sublime certeza: el misterio de la Santísima Trinidad, el misterio de la verdadera armonía divina.

Un Himno imperecedero

Empero, la musicalidad de Cecilia no se manifestaba físicamente. Su música se creaba en el interior, y restaba dentro el silencio, que es donde resuena mejor el lenguaje de lo oculto, donde únicamente se comprende la palabra del misterio.

Dios ama la serenidad, la templanza; y bien atiende a la Divinidad quien cierra el oído al ruido mundano y obra bien quien procura construir en el interior, silenciosamente, su fortaleza.

Cecilia alimentaba su virtud desoyendo el encanto exterior, una vida rica y brillante de consideraciones. Su hermosa juventud era, y quería ser, casta. Pero también esa su sobriedad en el gusto ganaba señalado esplendor. La pureza de Cecilia era radiante y fuerte. Porque fué radiante, convirtió a su esposo, Valeriano; a Tiburcio, el hermano de éste; incluso al oficial y a los guardianes que cumplían la orden de prenderles, y todavía a los familiares de éstos. Su segura hermosura triunfó porque era esplendor de una bienaventuranza abundante. Sentía Cecilia en su alma el dominio de toda energía; sostenía el temple que informa ley, ritmo, a cualquier esfuerzo.

El camino de la santidad se le presentaba ardentemente luminoso. El ritmo que ella sabía imprimir, por su parte, no admitía vacilaciones. La alegría inundaba y sobrepasaba de su corazón emocionado y convencido, y, no obstante, sumiso a una quietud beatífica. Por eso su canto sólo rebotaba de la misma alma, estando ésta plena de amor, y emprendía vuelo de beatitud con paso raudo, suave, pero resonante.

Nunca más delicado himno de alabanza al Señor puede que hasta entonces se hubiese elevado.

Entre las mayores alegrías que pueda experimentar una joven doncella en el día de sus esponsales, encontrándose cerca las miradas cálidas del esposo amante, entre el fragor del gozo rumoroso de los familiares contentos y en medio de la general admiración que le rodeaba por doquier, embebiéndose todo sentido de placer, Cecilia había llegado al punto de probar su firmeza, su inquebrantable unidad y su mayor consentimiento.

Llegó así Cecilia al culminio de su pureza. Prosiguiendo en este su ritmo ascendente, jamás debió faltarle el don de la sonrisa dulce. No podía desfallecer, ni un momento siquiera, quien sentía la plenitud de la armonía de la más grande sabiduría. Estalló, por fin, silenciosamente entre alborozos, floreció entre la alegría distraída de instrumentos musicales el salmo del Rey David, hecho plegaria sonora en una esencia dichosa: "Fiat, Domine, cor meum et corpus meum immaculatum, ut non confundar".

Y rogaba así Cecilia, serenamente.

Se elevaba el aroma de tal delicada flor, pura virtud, fe, como siempre había sido noble y segura su emoción cándida.

Lo oculto, el máximo deseo, quedó maravillosamente revelado; la palabra nacía iluminada por ello. Y su sonoridad, su entonación clara, su sublime canto sobresalía por entre los sonidos raucos de los instrumentos profanos que celebraban, sin saberlo, el más feliz epitalamio: la fusión del alma con su eterno Salvador. Exhalábase este Himno con tierna suavidad, vibraban sus acentos polifónicamente, porque, más que todo, era esencia, acendrada fragancia de toda una vida preclara de lo Divino y entonces henchida de amor suplicante.

"Cantántibus órganis in corde suo Domino decantabat."

Cecilia armonizaba y sabía conducir en un mismo ritmo la alegría incauta de la tierra y la aspiración alta de lo santo.

Puede que nunca un ruego al Señor fuera elevado más ingenuamente. Este Himno que nos legó Cecilia, podemos repetirlo continuamente. Su magia es santidad; su poder, gracia edificante. Una vez oído, no debemos olvidarlo.

Resonancias espirituales

No obstante, los hombres son olvidadizos, a través de los tiempos los hechos quedan algo borrados. Surge la leyenda, al fin y al cabo, para dar gloria a la verdad. Primero, aunque no lo parezca, la leyenda, con todo y a veces haberse iniciado en inciertos indicios, explica a la exigente razón de los hombres, siempre ignorantes y pobres, aquello que, amagado por las tinieblas del olvido, resultaría incomprendido para muchos. Después, la Historia recompone trazos, presenta argumentos de nuevo tal como fueron y hace reconocer la sólida base donde se establecieron orígenes de efectos verdícos.

Un hecho cierto: en la historia de la joven Cecilia no hay prueba alguna de que en su vida, dedicada a la contemplación de lo sagrado y a la actividad del convencimiento y de la creencia, se ejercitara en otro instrumento musical si éste no fuese su mismo corazón.

Pero la devoción a la santidad de la ejemplar Cecilia, toda ella elaborada insiguiendo cánticos del más profundo sentimiento, buscaba en esta alma, resplandeciente de angélico lirismo, la espiritualidad arrobadora que transporta, como la música, nuestros sentires y pensamientos desfallecientes hasta alcanzar ritmos y acentos de siempre necesarios inefables consuelos.

Fueron los pueblos germánicos y los lombardos evangelizados, los cristianos que buscaron primero, y que incluso pretendieron arrebatar de las catacumbas romanas, el cuerpo yacente, inmaculado, de la Santa. El Papa Pascual I pudo encontrarlo, el año 821, merced a una inspiración recibida por la aparición de una doncella sobrenatural, presencia milagrosa o resonancia armónica de la voz celestial ansiada.

Del origen del Patronaje de Cecilia, Santa, que para sí advocan especialmente los músicos, tenemos noticias históricas, que se remontan ya hasta el siglo XII. Después, la leyenda, devolviendo el amor y la gracia que de manera fehaciente la música ha recibido por su intercesión, el genio musical, por su parte, ha querido representar la imagen de la Santa acariciando materialmente toda suerte de instrumentos sonoros, instrumentos o medios musicales característicos según el paso y el canto de los tiempos. Ello, que encontramos magníficamente reproducido en las obras de innumerables pintores y escultores inmortales, ha conducido a vislumbrar Santa Cecilia como verdadera artista celestial. La leyenda, sin menosprecio de la verdad, ha transformado la inspiración musical de una Santa hasta convertirla realmente en modelo humano de santa inspiración musical.

Maravillosas, y más que maravillosas providenciales, resonancias, que pueden justamente establecerse entre cuerpos sonoros, esencialmente líricos, y almas vibrantes cuyo mayor goce sea el sentimiento de la gloria que proporciona una firme vida espiritual.

Bienaventurados los músicos, que han escogido para el excelso Patronaje de ellos y de su arte, la Imagen plena de ingenua y clarísima musicalidad, Cecilia Santa, joven noble y pura, quien supo hacer vibrar resonante, como angélico instrumento sonoro, toda su alma, tan sólo al signo, al conjuro y voz de Cristo, Redentor Divino.

ENRIQUE ROIG

La iconografía de Santa Cecilia y los mosaicos bizantinos de Rávena

La iconografía de Santa Cecilia nos permite abordar un tema de gran interés para la historia del arte: el de los mosaicos bizantinos de Rávena.

Tratándose de la iconografía de esta mártir, podríamos referirnos, ya a la escultura en mármol de Carlos Modena, ya a las representaciones pictóricas que desde el siglo XVI realizaron Rafael o Dominiquino. Pero creemos que al limitarnos voluntariamente a tratar sólo de las representaciones contenidas en los mosaicos ravenenses, ello nos permitirá ahondar algo sobre un tema tan interesante cual es el de los orígenes iconográficos de este arte del mosaico bizantino.

Estas composiciones obedecen a una nueva técnica y a un nuevo estilo que ya no encontramos en el arte romano, y en general en el arte clásico o helenístico.

Durante mucho tiempo, y en vista de la riqueza de las representaciones pictóricas que nos proporcionaban las Catacumbas, se creyó que el nuevo arte hundía sus raíces en los primitivos frescos de los cementerios romanos. Sin embargo, las últimas investigaciones han demostrado que este arte no era oriundo de Roma, y que debíamos buscarle en Oriente. El dilema "*Orient oder Rom*", parece resolverse a favor del primero. Es más, un mosaico romano, el de Santa Pudenciana, nos reproduce intencionalmente "los edificios sagrados de Palestina entonces subsistentes y muy conocidos en Roma", y sabemos que estos temas eran los favoritos a la decoración palestiniense del siglo IV.

El hecho es que un arte nuevo, que contrastaba grandemente con el antiguo arte romano, sin embargo latente toda-

vía por el Lacio, elevó las nuevas construcciones y las decoró con un arte, nuevo también; el arte bizantino.

Pero este arte que se nos presenta en Rávena con todo su esplendor, no es sino el fruto de un largo aprendizaje. El despertar artístico del Oriente aprovechó a Bizancio, cuyo papel fundamental fué recoger, en el espacio que va desde el siglo IV al VI un acervo de tradiciones artísticas, anatólicas, siríacas, coptas, que fundidas, dieron por resultado el arte maduro del siglo justiniano.

Insiste cierto autor en el carácter simbólico de este arte que es preciso estudiar en los mosaicos de Rávena, los maestros primitivos de la región renana—recordemos la miniatura del Evangelario de Oton III con el desfile de las provincias—y sobre todo, de la Italia septentrional, que trabajaban aún bajo la influencia de los modelos lombardos bizantinos.

Las largas hileras de vírgenes y doctores, que en estática procesión aparecen prendidas de los frisos de la Iglesia de S. Apolinar Nuevo, y que pese a la gravedad algo solemne—como dice Dihel—de su porte y a la pompa orientalizante de sus vestiduras, parecen como un lejano recuerdo del friso de las Panateneas, tienen un alto contenido espiritual.

El fondo sobre el cual están representadas tiene un significado muy elevado: "el dorado no es un color natural; por eso cerraron la escena por medio de un fondo dorado, es decir, por medio de un elemento que está más allá de todo colorido natural".

Pero todo esto que venimos diciendo es fruto de una labor secular. Todas estas representaciones responden a un es-

tilo oficial, al llamado estilo histórico, el cual, frente al estilo llamado pintoresco propio del arte clásico—basílica de Santa Constanza, manuscrito de Virgilio en Viena—busca sus orígenes en Oriente.

El Edicto de Constantino, señala un jalón importantísimo para la historia del arte. La Iglesia, después del triunfo del siglo IV, eleva sus basílicas sobre los viejos cementerios de los siglos de la persecución. Como estratos arqueológicos, un arte sucede a otro, a las primitivas pinturas catacumbales se sobreponen los pavimentos y mosaicos historiados. Esta floración artística recorre todo el imperio.

Pero en el entretanto, el arte se manifestó todavía durante algún tiempo bajo las antiguas características, según la misma tradición alejandrina que inspiró las pinturas de Pompeya y los frescos de la Campania. Esta decoración la encontramos lo mismo en Italia (casa de Monte-Celio), que en Rávena, Salónica o Egipto (Bagouat). Es una decoración alegórica, que toma sus modelos de la decoración pagana.

Mas a partir del siglo IV una nueva corriente ideológica, cuya iniciativa corresponde a los Padres de la Iglesia (San Nilo, San Basilio, San Gregorio), hace tomar nuevos rumbos al arte, al ver en las representaciones pictóricas un medio de enseñanza. "La pintura, dice S. Gregorio, trabaja con los colores como en un libro abierto. La pintura muda habla sobre el muro y hace mucho bien."

Con ello se inicia una corriente favorable al llamado estilo histórico; y las Sagradas Escrituras, ilustradas con vivo colorido, constituyen la iconografía de la nueva decoración. Consecuencia de ello es la tendencia hacia el retrato, manifestada desde su más temprana época por aquellos artistas. Los personajes y asuntos, van, poco a poco, fijándose.

Pero a esta nueva tendencia ayudó poderosamente el movimiento artístico que entre los siglos IV al VI tenía lugar por todo el Oriente, lo que ha llevado a Strzygowski a suponer la existencia de un arte cristiano oriental independiente del arte helenístico, "arte que se manifestó en el dominio de la arquitectura por iglesias, tales como las de Siria central o de la meseta anatolia, en el dominio de la pintura por obras tales como los frescos de una catacumba de Palmira (s. III), o los retratos tan vivos y expresivos descubiertos en Fayum, y finalmente, en el terreno de la escultura por toda una serie de sarcófagos del Asia Menor".

Sin embargo, aun sin admitir esta exclusiva originalidad del arte cristiano de Oriente, podemos decir que el propio arte alejandrino tuvo una verdadera preferencia por el retrato, y, como lo demuestran los hallazgos del Fayum, "el arte helenístico se aplicó y triunfó en su empeño de resaltar los rasgos individuales de un rostro, la expresión de una fisonomía", y este gusto por el retrato influirá esencialmente en la formación de la nueva iconografía. Su técnica será la misma en todas partes "ya en los iconos pintados a la encáustica procedentes del Sinaí, ya en los mosaicos que en Rávena o en Sinaí figuran en una serie de medallones con las imágenes de obispos y monjes, ya en los vidrios, como el del Museo de Brescia, decorados con aquellos retratos de una vida y una verdad tan intensa".

La nueva tendencia artística triunfa rápidamente. Por todas partes los nuevos tipos son copiados. Como entre los artistas del siglo de Pericles o como los artesanos anónimos del pórtico de la Gloria, estos primitivos artistas cristianos, desconociendo el principio de la propiedad artística, se copian mutuamente, llevados tan sólo por el deseo de perfeccionar sus creaciones. Desde Siria y Palestina hasta los monasterios copios del Alto Egipto, la nueva iconografía, una y otra vez reproducida, va fijando sus tipos característicos, ya sea en la gran pintura que recubre los lienzos de las capillas (capilla XVII de Baouit), como en la vitela de los manuscritos miniados (Evangelario de Rábula 586), o en las mismas tapas de estos evangelarios (Evangelario copto de la colección Freer).

Pocas son las variantes y aun éstas sólo repercuten en el detalle. Sólo se trata de perfeccionar el tipo y la ejecución. Y muchos de sus detalles serán luego característicos del arte bizantino.

† SCA CECILIA †



SG

Mosaico en San Apolinar Nuevo. Rávena

Mientras esta evolución se verificaba en el dominio del arte, otra evolución, paralela, ocurría en el dominio de lo político. Cuando la sede del Imperio se trasladó a Constantinopla, Roma dejó de ser la capital del Mundo, y su posición privilegiada fué compartida por otras ciudades imperiales.

De estas nuevas ciudades sólo nos interesa hablar de una: Rávena, que, objeto ya de una especial atención por parte de los postreros emperadores romanos de occidente, se vió convertida en la corte fastuosa de un Teodorico y en la sede del exarcado bizantino de Occidente.

La pobre ciudad del Adriático se cubrió de monumentos, romanos, ostrogóticos, bizantinos, y devino la Constantinopla de Occidente. Sus magníficas construcciones servirán en más de una ocasión, de modelo a los arquitectos románicos de la Europa occidental.

Pero lo verdaderamente sorprendente son sus maravillosos mosaicos, que, en ininterrumpida serie, nos llevan, a través de toda la evolución, desde los mosaicos de transición, representados por la serie de medallones que ya hemos indicado anteriormente, y que se hallaban en la primitiva iglesia de S. Apolinar in Classe, hasta aquellos magníficos mosaicos de S. Vital de Rávena, con los retratos de Justiniano y Teodora y con el friso de santos y vírgenes, de estilo histórico, emplazados en la basílica de S. Apolinar el Nuevo.

Y es allí, precisamente, donde encontramos la más antigua representación iconográfica de Santa Cecilia.

Cubierta con el pesado ropaje de una matrona bizantina, sosteniendo entre sus manos una corona de laurel, se dirige en mística procesión, juntamente con sus compañeras en el martirio, las demás vírgenes, hacia la gloria del Salvador, representada en el ábside de la misma Iglesia.

L. Figueras F.

Verdadero carácter del canto litúrgico según la tradición

La Iglesia tiene su música propia, el Canto Gregoriano "que es el único canto que ha heredado de los antiguos Padres, que ha custodiado celosamente en sus códices litúrgicos a través de los tiempos, y que propone directamente a los fieles como suyo" (1).

Este canto posee en "grado sumo" (2) "las cualidades propias de la liturgia *santidad, bondad de formas y universalidad*" (3) y "fué siempre considerado como el supremo modelo de la música sagrada, pudiéndose establecer con razón, que toda otra composición para la Iglesia será tanto más sagrada y litúrgica cuanto más en su inspiración y sabor, se asemeje a la melodía gregoriana y será más indigna del templo cuanto más disienta de aquel supremo modelo" (4).

El criterio que tiene la Iglesia para la música no gregoriana, que se ejecuta en el templo es, que debe ser "buena, seria, grave, que no tenga nada profano, que no recuerde la música teatral, ni esté compuesta en su forma externa como las piezas profanas" (5). No se admite en la Iglesia, por lo tanto, como si fuera como una especie de concierto místico, no admite tampoco la idea de aparatosidad ni el carácter espectacular con que se quiere adornar los actos litúrgicos de ciertas solemnidades, porque esto se opone a las cualidades del canto gregoriano. El fin de la música religiosa debe ser el mismo de la liturgia "la gloria de Dios y la santificación y edificación de los fieles" (6).

Es además eminentemente *colectiva* y quiere que "el canto gregoriano tradicional se restituya ampliamente en las funciones del culto, para uso del pueblo a fin de que los fieles tomen de nuevo una parte más activa en los oficios eclesiásticos como solía hacerse antiguamente" (7).

Este criterio que tiene ahora la Iglesia es el mismo que tuvo desde el principio y ha mantenido siempre a través de los siglos protestando contra los abusos que han querido tergiversar el verdadero carácter tradicional de la música sagrada. Más aún, podría decirse con propiedad, que tiene ya sus raíces en la música que se ejecutaba en el Antiguo Testamento.

Jesucristo no vino a romper la Ley Antigua, sino más bien a perfeccionarla. Los primeros cristianos se reunían "in porticu Salomonis" y estaban siempre en el templo "laudantes et benedicentes Deum" (8). Los mismos Apóstoles iban a las Sinagogas para anunciar la palabra de Dios (9).

Era naturalísimo que los primeros cristianos imitaran o continuaran, al menos en parte, la tradición de las Sinagogas. La misa de los catecúmenos conserva todavía las partes características del culto judaico y en nuestras iglesias resuenan como eco de aquellos tiempos, los *Amen, Alleluia* y *Hosanna* hebreos.

Es verdad que la música en el período que podríamos llamar mosaico era clamorosa (tambores, trompetas, etc.), y tenía por objeto convocar a las multitudes: "Habló el Señor a Moisés: hazte dos trompetas de plata batida a martillo, con las cuales puedas convocar a la multitud" (10). Pero aunque grandemente sensible, pues servía para excitar al pueblo y para apagar el clamor de las víctimas que se inmolaban en los sacrificios cruentos, empezaba ya a tener un carácter sagrado: "Los hijos de Aarón tocarán las trompetas... en los días de fiesta... so-

bre los holocaustos y víctimas pacíficas para que os sean de recuerdo delante de vuestro Dios. *Ego Dominus Deus vester*, yo el Señor vuestro Dios" (11).

Los mismos Profetas se inspiraban al son de la música "dadme ahora el salterio, decía Elías; y habiendo cantado se hizo sentir sobre él la mano del Señor" (12). "Encontrarás una compañía de profetas que descenderán del lugar alto, precedidos del salterio y tambor y flauta y cítara y ellos profetizando" (13).

En la época davidica, conserva gran parte de este carácter externo, pero toma ya un mayor aspecto de alabanza y honor dirigidos al Señor, es decir, se liga más íntimamente con las funciones del culto; se le puede llamar con propiedad canto litúrgico. Su gran organizador fué David que, con razón, debe ser llamado el "precentor", o como dice la Escritura "egregius Psaltes Israel" (14). David fué ciertamente músico "hombre que sabía tocar la cítara" (15). Fué él quien formó un coro de 4.000 cantores "que cantaban las alabanzas del Señor" (16).

Estos cantores estaban divididos en 24 clases presididos por Asaph, Hemán e Idithún; cada clase tenía 12 maestros de canto que enseñaban a los demás; y así entre todos eran 288 maestros "*erudiebant canticum Domini, cuncti doctores, ducenti octoginta octo*" (17). Todos los cantores llevaban un distintivo o vestido especial "*stola byssina*"; se colocaban delante del tabernáculo "*stantes ad orientatem plagam altaris*" (18).

Todo el pueblo alternaba con los cantores, como claramente lo indica la forma de algún salmo en el cual, en cada verso, se repite el estribillo "*quoniam in aeternum misericordia eius*", que no falta precisamente en las grandes solemnidades, como el traslado del Arca, la Dedicación del Templo, etc., es decir, cuando era mayor el concurso del pueblo.

Para convencerse mejor del carácter sagrado del canto organizado por David, recordemos alguna de las expresiones que mejor lo indican, tal como él nos las da en sus salmos:

"Bueno es alabar al Señor y cantar salmos a tu nombre, oh Altísimo. Para anunciar por la mañana tu misericordia y tu verdad por la noche" (19).

"Alleluia. Cantad al Señor un cántico nuevo: su alabanza en la asamblea de los Santos" (20).

"Alleluia. Alabad al Señor en su santuario, alabadlo en el firmamento de su poder.

Alabadlo con sonido de trompetas; alabadlo con salterio y cítara.

Alabadlo con tambores y danzas; alabadlo con cuerdas y órgano.

Alabadlo con címbalos sonoros; alabadlo con címbalos de júbilo.

Todo espíritu alabe al Señor" (21).

Este carácter sagrado que tenía la música en el Antiguo Testamento fué conservado y perfeccionado por el cristianismo. No podía ser de otra manera tratándose de un culto en espíritu y verdad en el cual los sacrificios cruentos habían de ser substituídos por la Eucaristía que es el centro de toda la liturgia cristiana. "*Psallam spiritu, psallam et mente*" (22), nos dice el Apóstol el cual refiriéndose a las funciones del culto añade: "cuando os reunís, cada uno tiene o bien un cántico o bien una en-

(1) Motu Proprio Pii PP. X, II, 3.
(2) Ibid. ib. ib.
(3) Ibid. ib. I, 2.
(4) Ibid. II, 3.
(5) Ibid. II, 5.
(6) Ibid. I, 1.
(7) Ibid. II, 3.
(8) Lucas, XXIV, 53.
(9) Act., XIII, 14; XIV, 1.
(10) Num., X, 1 y ss.

(11) Ibid.
(12) IV Reg., III, 15.
(13) I Reg., X, 5.
(14) II Reg., XXIII, 1.
(15) I Reg., XVI, 16.
(16) Paralip., I, XXIII, 5.
(17) I Paralip., XXV, 7.
(18) Ibid., V, 12.
(19) Psal., 91, 2.
(20) Ib. 149, 1.
(21) Ib. 150.
(22) I Cor., XIV, 15.

señanza...; que todo sea para edificación. Estad llenos del Espíritu Santo, hablándoos con salmos, himnos y cánticos espirituales; cantando y salmeando en vuestros corazones al Señor" (23). "Que la palabra de Cristo habite en vosotros abundantemente con toda sabiduría: instruyéndoos y exhortándoos los unos a los otros con salmos, himnos y cánticos espirituales, cantando a Dios con la gracia en vuestros corazones" (24).

En este precepto positivo del Apóstol queda bien determinado el verdadero carácter de la música sagrada en el cristianismo: *cantar de corazón al Señor, con la gracia en nuestra alma y para edificación mutua*. Veamos cómo la Iglesia ha mantenido a través de los tiempos este criterio protestando contra toda infiltración que ha querido tergiversarlo o enfocarlo en sentido diferente.

La primera dificultad provino de los gentiles que se convertían al cristianismo. Era natural que aquellos, acostumbrados a las prácticas paganas, casi inconscientemente, infiltraran su manera de ser en el culto cristiano. Más de una fiesta de las que figuran en nuestros ciclos litúrgicos traen su origen del paganismo y no fué pequeño el esfuerzo que tuvieron que realizar los Santos Padres para cristianizarlas. Una cosa semejante sucedió con la música, pues vemos cómo los Padres antiguos, que luchan contra la paganización de las costumbres y contra sus doctrinas, muy a menudo hablan de la música de nuestros templos. Aunque no tengamos datos para juzgar directamente cómo sería la música pagana al principio del cristianismo, podemos no obstante formarnos una idea, por lo que de ella dicen los antiguos Padres. Estos la califican de demasiado artificiosa, que excitaba las pasiones, teatral, sensual, que contenía un cromatismo afeminado, que se prestaba excesivamente al lucimiento de la voz personal, que era demasiado fragorosa debido al uso de los instrumentos pulsátiles, y que estaba acompañada muchas veces de la danza.

Los Padres oponen a esta música, la cristiana, sobre todo el canto colectivo de los salmos.

San Clemente de Alejandría dice, que la música, que ha de resonar en nuestros templos ha de servir para mejorar las costumbres y que nunca debe ejecutarse aquella "demasiado artificiosa que excita las pasiones" (25).

San Ambrosio exhorta a los fieles que eviten los "*mortiferi cantus*", las músicas teatrales "*non illa theatralis incentiva luxuriae*" que sirven para relajar las costumbres y que procuren tomar gusto en los cantos de la Iglesia "*concentus Ecclesiae*", alabando al Señor con piedad y devoción, *cantando colectivamente "plebis concordiam concinentis"* (26).

San Basilio llama a la música pagana "*harmoniam corruptam*" y dice que de ella suelen nacer toda clase de vicios. Aboga para que todo el pueblo cristiano interprete aquellos mismos cánticos que sirvieron a David para aplacar la ira de Saúl (27).

San Jerónimo quiere que más que con la voz, a Dios se le cante con el corazón "*Deo non voce, sed cordi cantandum*", que se eviten en la Iglesia "*theatrales moduli*"; y cante de tal manera el siervo de Cristo que no sea su voz la que agrada, sino las palabras que canta: "*Sic canet servus Christi ut non vox canentis, sed verba placeant quae leguntur*" (28).

Arnobio, Clemente de Alejandría, San Ambrosio y Eusebio hablan en contra del uso de los instrumentos en las funciones eclesiásticas. No son los instrumentos aquello que gusta a Dios, sino el canto del pueblo de Cristo por medio del cual en todas las iglesias con una sola alma y un mismo afecto, con la misma fe y piedad, "*una voce melos in psalmodiis emittimus*". Que la cítara sea nuestro cuerpo para que con sus movimientos y obras pueda el alma cantar himnos adecuados a Dios (29).

No faltan Santos Padres que atacan en forma durísima a los que querían introducir el uso pagano de las danzas en las iglesias. Oigamos a San Basilio: "Hay jóvenes

que en lugar de dedicarse a recordar la resurrección del Señor y también el día en que abriéndose los cielos vendrá el juez para juzgarles y pedirles cuenta de sus actos, abandonando todo recato y pudor y provocando la sensualidad, se han atrevido a convertir los santos lugares en un salón obsceno al organizar danzas en las basílicas de los mártires cerca de los muros de la ciudad (30).

Fué tan grande la vigilancia de los antiguos Padres en este asunto y tan solícita su recomendación de que el canto de los fieles fuese siempre una oración colectiva, que bien puede decirse que en su tiempo todo el pueblo cantaba las divinas alabanzas. Eusebio escribía: "El precepto de cantar el nombre del Señor es observado en todas partes puesto que este precepto de salmear está en vigor en todas las iglesias tanto de los griegos como de los bárbaros" (31). Y añadía en otro lugar: "En todo el mundo, en las ciudades y pueblos y en el campo, en todas las iglesias, los pueblos de Cristo cantan en voz alta himnos y salmos al Dios anunciado por los profetas, de tal manera que la voz de los que salmean se oye hasta desde fuera" (32). Tertuliano nos refiere que todos se reunían para cantar a Cristo como Dios "*ad canendum Christo ut Deo*" (33), para cantar a Dios "*Deo canere*" (34) y que "*inter psalmos et hymnos*" ofrecían todos su oración al Señor (35).

El Papa León I nos cuenta que se cantaba con gran devoción en todas partes (36) y Lozomeno explica cómo San Atanasio logró escapar de la persecución cuando todos los fieles estaban en la iglesia ocupados en el canto (37). San Ambrosio que en su tiempo *toda la multitud, a coro unánime*, levantaba la voz al cielo con sus cantos (38), y compara, las sonoras ondulaciones del canto de la Iglesia ejecutado por hombres, mujeres, vírgenes y niños al majestuoso flujo y reflujo de las olas de la mar (39). Las santas disposiciones y nobles sentimientos que la Iglesia primitiva comunicaba a los cantos de las funciones sagradas se encuentran bien plasmados en la fórmula que la Iglesia de Africa recitaba en la bendición de los cantores: "*Vide ut quod ore cantas, corde credas, et quod corde credis, operibus comprobas*", cuida que lo que cantas con la boca lo creas en tu alma, y lo que en tu alma crees, lo pruebes con obras (40).

En idéntico sentido que los antiguos Padres, se expresaron los Papas y Concilios reivindicando el fin espiritual de la música en la Iglesia. Para no hacernos interminables, vamos a citar solamente los nombres de los principales. Entre los Pontífices tenemos a San Dámaso, que ordena que en todas las iglesias se canten salmos (41), a San Celestino, a San León el Grande, que presenta como una de las tentaciones que debe evitar el cristiano, la música hecha para halagar a los sentidos (42); a San Gelasio I, que compuso él mismo varios himnos (43); de una manera especialísima a San Gregorio el Grande, que debido a su actividad en pro del canto eclesiástico, éste lleva su nombre a través de los siglos; a San Hormisdas y León IV. Este Pontífice escribió al Abad Honorato reprendiéndole severamente y amenazándole con gravísimas penas "*a nostra communione repellemus*" por que había abandonado la *práctica tradicional de la Iglesia* en lo referente al canto (44).

Entre los Concilios merece citarse el de la Oicea, que ordena que "*simplicem sanctamque melodiam secundum morem Ecclesiae sectentur*"; el de Aquisgrán, el de Tours, el de Venecia, el de Gerona, el III de Toledo, el de Maguncia, el de Tréveris, el Roano y varios otros.

Con tan solícitos cuidados por parte de los Padres, Papas y Concilios pudieron ser vencidas las influencias paganas y el canto gregoriano alcanzó su máximo esplendor en todos los sentidos. Pero a finales del siglo IX o princi-

(23) Eff., V, 19.
 (24) Colós., III, 16.
 (25) Stromata VI; MG. 9, 311.
 (26) Hexam. III, c. 1, 5; ML. 14, 169 - v Expos. in Luc. Lib. VII, n. 237.
 (27) M. G. 31, 582 s.
 (28) Com. in Ep. ad Eph. III, c. 5; M. L. 26, 528.
 (29) Eusebio. Com. in Pss.; M. G. 23, 1071 s.

(30) Hom. XIV, n. 1. M. G. 31, 459.
 (31) Ad psal. 65 M. G. 23, 647.
 (32) Id. 658.
 (33) Apol. c. 2. M. L. 1, 272 s.
 (34) Ib. 39. M. L. 1, 477.
 (35) De Orat., c. 28.
 (36) Gerbert, De cantu I, 65.
 (37) Lib. III, 6. M. G. 67, 1047.
 (38) In Psal. I. M. L. 14, 968.
 (39) Hexam. 3, 5. M. L. 14, 173.
 (40) Decret. del IV Con. de Cartago.
 (41) D. 213, M. 250.
 (42) Sermo 87.
 (43) D. 255, M. 256.
 (44) Cod. Brit. Mus. Addition, 8873, fol. 168.

pios del X la música empezó a evolucionar hacia nuevas fórmulas que debían acarrear al canto litúrgico tradicional una mutación substancial. Nos referimos, primero, al *Organum*, la *Diafonia* y el *Discantus*, y más tarde a la *Polifonía*, *Contrapunto* y finalmente a la *Música moderna*.

El *Organum* y el *Discantus* fueron la primera tentativa en favor del arte armónico moderno después de larga y penosa infancia polifónica que arranca precisamente de aquella época (45). No vamos a entretenernos en explicar la parte técnica de esta polifonía incipiente, basta saber que consistía en la aparición de otra voz, más tarde otras voces (*tripulum*, *quadruplum*), que tenían por base la melodía gregoriana. Al principio el canto litúrgico fué tratado con veneración y respeto y pudo conservar su melodía y ritmo intactos. Más adelante el *Discantus* fué tomando más independencia deslizándose sobre largos arabescos que obligaron al canto litúrgico a modificar sus valores y a perder, por consiguiente, su ritmo tradicional. Entonces el gregoriano debía ser ejecutado con gran lentitud para permitir a la voz su libre vuelo y debido a esta lentitud tomó los nombres de *cantus planus* (canto llano), *cantus firmus*, *immensurabilis*.

De estos cantos, hasta cierto punto rudimentarios, nació la Polifonía, la cual desde el punto de vista artístico constituye con certeza una gloria formidable de la Iglesia católica, ya que fué en ella donde nació y se desarrolló. En vano los protestantes se han afanado en sus investigaciones para poder hallar algún documento anterior a los que ofrece la Iglesia católica; tienen que reconocer que es una de nuestras legítimas glorias; lo es también indirectamente de las melodías gregorianas porque toda esta grandiosa rama del arte musical tuvo en ellas su origen. Debemos, sin embargo, reconocer que bajo otro aspecto, precisamente el tradicional, acarrió al gregoriano gravísimos daños, pues al perder su ritmo perdió su alma y, naturalmente, empezó entonces su decadencia. El "*Ars nova*" a medida que se iba desarrollando se apartaba cada vez más del carácter tradicional. Pronto aparecieron unas interrupciones en el canto llamadas "HOQUET" (término del francés antiguo). Una voz callaba mientras continuaba otra u otras. Estas interrupciones dificultaban la inteligencia del texto por parte de los fieles y no hay que decir que la música no cumplía su misión primordial en el templo. Vinieron luego los "Motetes" en los que la pluralidad de voces evolucionó también hacia la pluralidad de textos cantados simultáneamente, siendo alguno de ellos en lengua vulgar y ordinariamente amorosos. He aquí algún ejemplo:

1. ^a voz:	2. ^a voz:
Salve virgo virginum, Salve lumen luminum, Vale dulce liliium, Dulce dans consilium, etc.	Est il donc einai Que la belle que j'aim si, Qui de mon cuer, etc.

3.^a voz:
In Gedeonis vellere delituit
Typus quem: apreuit, etc. (46).

Otro ejemplo:

Una voz canta:
Aucuns von, souvent par leur envie
Medisant d'amours.
Mais il n'est si bonne vie
Comme d'aimer..., etc.

Al mismo tiempo una segunda voz canta:

Amor qui cor vulnerat
Humanum quem generat,
Nunquam sine vitio..., etc.

Y la tercera voz al mismo tiempo implora la misericordia cantando:

Kyrie eleison (47).

Contra semejantes abusos se levantó una pléyade de músicos, piadosos varones, y muchos concilios particulares que reivindicaron el carácter tradicional de la música sagrada. En 1300 Juan de Muris decía que se multiplicaban superfluamente las voces, que "hoquetaban" demasiado, que dividían, subdividían y que "ladraban" como perros (48).

Elías Salomón ridiculizaba a los cantores diciendo que ignoraban el verdadero arte musical "*dicentes in aere miao, miao...*" y que cantaban más que por devoción por obtener algún lucro "*forte ad illicitos usus convertendae*" (49). Protestaron también Juan de Salzburgo, San Aelredo, Abad y Durando. Entre los concilios particulares que abogan por la tradición eclesiástica merecen citarse el de Bayona, Tréveris, Lyon, Ravenna, etc.

El más famoso de los documentos que reprobó los abusos que se habían introducido en el arte musical de la Iglesia es la Constitución Apostólica "*Docta Sanctorum Patrum*", de Juan XXII. En este documento el Pontífice se queja de que el canto gregoriano que antes tenía ritmo libre, se le obligue a un ritmo medido; se martillean sus notas "*notulis percutiuntur*"; se hacen lascivos los *Discantus* "*discantibus lubricant*"; se oscurece el ámbito modal del gregoriano; las voces se mueven demasiado "*currunt et non quiescunt*". Todo lo cual "*correctione indigere percipimus*" hemos creído que debía ser corregido. Esta constitución no dió el resultado que era de esperar, sin duda por haber sido promulgada en Avignon. En ella no se prohíbe la música de la época, como alguien ha pretendido, sino los defectos que la hacían indigna del sagrado culto. Tal vez el efecto más palpable que se obtuvo fué una evolución hacia un género más digno, la Polifonía clásica, si bien aun ésta cayó en muchos defectos que provocaron nuevas protestas de parte de la autoridad eclesiástica. El título que se daba a muchas composiciones era el mismo del canto que había servido de tema, con lo cual muchas misas de esta época tenían títulos profanos. He aquí algunos ejemplos de la capilla papal: misa "*dicēs moy toutes vos pensées*", misa "*lesse faire a mi*", "*o Venus bant*", "*Princesse domourettes*", "*Que nay je marion*", "*Le villain jaloux*", "*Mon mary m'a diffamé*", etc. Sobre la canción "*La Batalla*" fueron compuestas más de cien misas. El mismo Pier Luigi da Palestrina compuso varias a base de canciones profanas: "*Missa Già fu qui m'ebbe cara*", "*Vestiva i colli*", "*Nasce la gioia mia*", "*Quando lieta sperai*", etcétera (50). Intrínsecamente estas composiciones no tenían nada que desdijera de la casa de Dios, aunque es evidente que al ser oídas en la iglesia, con facilidad recordarían todos las palabras de las canciones que sirvieron de tema.

Mientras se celebraba el Concilio Tridentino, que quería también preocuparse de la música, los autores obraron con más cautela. Así Palestrina tiene de esta época una misa sin título, que fué compuesta sobre el tema de la canción "*Je suis desherité*"; a otra, que está basada en el canto "*Io mi son giovinetta*" (51), la llamó "*Missa Primi toni*".

Muchos de los polifonistas para no ser tildados de ignorantes, según la acusación que contra ellos había lanzado el Papa Juan XXII, "*adeo ut interdum antiphonarii et gradualis fundamenta despiciant, ignorant super quo edificant*", hacían uso de las melodías gregorianas dejándolas materialmente intactas pero torturándolas formalmente en su ritmo. Más aún, encima de las notas del gregoriano ponían indicaciones enigmáticas y hasta ridículas para indicar la evolución del contrapunto, todo lo cual facilitaba muy poco el espíritu de devoción de los cantores y por ende de los fieles en general. He aquí alguna de estas anotaciones: "*vade retro Satanas!*", para indicar que una de las voces debía retardar; "*erunt duo in carne una*", para indicar el unísono de dos voces; si eran tres las voces que cantaban al unísono ponían "*Trinitatem in unitate veneremur*" vel "*Trinus et unus*"; si el canto debía repetirse invirtiendo los intervalos, decían "*Contraria contrariis curantur*"; si las negras debían ser cantadas como blancas "*Nigra sum sed formosa*" vel "*Noctem in diem vertere*" vel "*Dum*

(45) Pedrell, dic. téc. de la Mus., p. 339.
(46) Montpellier f. 183. Cnf. Codice de las Huelgas, public. por el Rdo. Higinio Anglés.
(47) Cf. Nizard, L'Achéologie musicale et le vrai Chant Grégorien.

(48) Juan de Muris. Speculum musicae, lib. VII, n. 9, p. 273 ss.
(49) Gerbert. Scientia artis mus., III, 17.
(50) Cfr. Haberl Fr. X., Bibliogr. und themat. Musikkatalog. des päpst. Kapellarchives.
(51) Este texto se encuentra en el Decam. de Boccaccio.

lucem habetis credite in lucem"; si el bajo debía callar, "*Bassus deposuit vestimentum*", etc. (52).

Muchas veces los compositores no escribían el texto y dejaban para los cantores el trabajo de la aplicación del mismo, por cuyo motivo resultaba mal aplicado y sin hilación, particularmente en los "tropos".

No es de extrañar que estando las cosas así, habiendo el Papa Nicolás V preguntado al famoso Cardenal Capranica, qué opinión tenía de la capilla pontificia, el Cardenal respondió. "*Sacculum sibi porcellis plenum videri, audiri namque clamantium strepitum, sed nihil ex eo percipi!!!*" (53).

El Papa Marcelo II llamó a los cantores el Viernes Santo para advertirles que no estaba conforme con lo que se cantaba en las funciones litúrgicas (54).

Fué una lástima que el Concilio Tridentino no pudiera entrar a fondo en la cuestión por haberse debido clausurar prematuramente. Se limitó a recomendar a los Sínodos y Obispos que se ocuparan de reformar la música conforme a la tradición eclesiástica; y así se hizo, pues son más de 60 los concilios particulares que dieron santas y sabias disposiciones sobre esta materia.

Pío IV encargó a los Cardenales Vitellozzi y Borromeo que cuidaran de la reforma.

Pío V se propuso además hacer una edición de los libros de canto, y en tiempo de Gregorio XIII se encargó a Palestrina que preparara una edición que por cierto resultó poco feliz, pues se pretendió mutilar el gregoriano. El músico español Fernando de las Infantas logró convencer al Pontífice de que lo que se quería enmendar en el gregoriano no eran defectos o errores, sino admirables recursos artísticos del Canto litúrgico (55).

Palestrina no pudo terminar su trabajo que fué a parar a un Monte de Piedad. Fueron Félix Anerio y Francisco Suriano los que prepararon otra edición que salió a luz durante el pontificado de Paulo V. Es la famosa edición *Medicea*.

Puesto que una de las acusaciones que se hacían contra la música de la época era la de que no se entendía el texto sagrado, se compuso música "*a solo*" y también "*Arias*" que muy pronto fueron acompañadas con instrumentos. El "*Chorus*" que siempre había permanecido cerca del Altar no resultaba apto para tales interpretaciones y fué trasladado, en muchas iglesias, a los lados o a la parte más opuesta al presbiterio, lo cual ciertamente constituye un símbolo del aartamiento de la misma música del espíritu litúrgico que debía informarla. En muchas iglesias se llegó al doble coro, a imitación de las tragedias griegas.

Tampoco ahora podían faltar las protestas de la auto-

ridad eclesiástica y así vemos cómo Alejandro VII publica su Constitución "*Piae sollicitudinis studio*", donde se lamenta de que muchas de las composiciones de su tiempo eran impropias para alabar a Dios y edificar a los fieles (56).

Durante el pontificado de Urbano VIII, la Sagrada Congregación de Ritos hacía notar que en vez de servir la música a la Sagrada Escritura parecía que ésta servía a la música "*non musica Sacrae Scripturae, sed haec illi inservire videatur*". Y también se quejó de los cantos que se ejecutaban durante la misa porque más que estar al servicio de la misma parecía que era la misa la que estaba sometida a los cantos "*non musica Missae, sed Missa musocae famuletur*" (57).

También se ocuparon del mismo asunto Benedicto XIV, León XII, Gregorio XVI y el mismo Concilio Vaticano.

Pío IX publicó para uniformidad (*no con carácter de autenticidad*) la llamada edición de Ratisbona, por cierto muy imperfecta.

León XIII dispensó también su protección a la misma, pero en su Breve "*Nos quidem*" dirigido a Dom Delatte, Abad de Solesmes, alaba los trabajos de restauración emprendidos en aquella célebre Abadía.

Pío X publica su famoso "*Motu Proprio*" reglamentando todo lo concerniente a la música sagrada y reivindica el carácter tradicional de la misma. Este "*Motu Proprio*" fué incorporado al nuevo Derecho Canónico por Benedicto XV constituyéndolo el *Código jurídico de la Música litúrgica*.

Pío XI, viendo que muchos se mostraban remisos en el cumplimiento de lo prescrito, publicó su Constitución Apostólica "*Divini Cultus Sanctitatem*", en la cual manda que se ponga en práctica todo lo prescrito por Pío X e indica los medios más eficaces.

También el actual Pontífice Pío XII en varias ocasiones ha fomentado la restauración del canto conforme a las prescripciones de sus antecesores. De hecho, pues, la Iglesia se ha mostrado constantemente solícita a través de todos los siglos exigiendo que la música sagrada respondiese al fin por el cual fué admitida en las funciones cultuales. Muy grande debe ser su importancia cuando tantos Padres, Pontífices, Concilios y Varones ilustres se han ocupado de ella. Esto nos indica bien a las claras, que quien quiera "*sentire cum Ecclesia*" deberá poner un cuidado extremo no solamente en dar preferencia al gregoriano, sino también en procurar que todas las composiciones y la ejecución de las mismas sean siempre dignas como corresponde a la gloria de Dios y edificación de los fieles. Hacerlo de otra manera es no conformarse con la voluntad de la Iglesia y apartarse de la verdadera tradición eclesiástica.

MIGUEL ALTISENT, Sch. P.

(52) Cnf. De Santi, *Civiltà Cat.*, XV, 4, 557 ss.; y Casimiri, *Cantantibus Organis*, p. 441-447.

(53) Cnf. Poggio, *Vita del Card. Capranica*, p. 226-289.

(54) A. Massarelli *dier.* VII, p. 256 s.

(55) *Bibl. Vat. Reg.* 2020, f. 394.

(56) *Bullarium Romanum*, tom. 16, p. 275, edit. taurin.

(57) 823.



La mélodie de Sainte Cécile

«Pendant le son des instruments, Cécile chantait en son cœur.»

Off. de l'Église.

O Sainte du Seigneur, je contemple ravie
Le sillon lumineux qui demeure après toi;
Je crois entendre encor ta douce mélodie,
Oui, ton céleste chant arrive jusqu'à moi!
De mon âme exilée écoute la prière,
Laisse-moi reposer sur ton cœur virginal
Ce lis immaculé qui brilla sur la terre
D'un éclat merveilleux et presque sans égal.

O très chaste colombe, en traversant la vie
Tu ne cherchas jamais d'autre époux que Jésus;
Ayant choisi ton âme, il se l'était unie,
La trouvant embaumée et riche de vertus.
Cependant un mortel, radieux de jeunesse,
Respira ton parfum, blanche et céleste fleur;
Afin de te cueillir, de gagner ta tendresse,
Valérien voulut te donner tout son cœur.

Bientôt il prépara des noces magnifiques,
Son palais retentit de chants mélodieux;
Mais ton cœur virginal redisait des cantiques
Dont l'écho tout divin s'élevait jusqu'aux cieux ..
Que pouvais-tu chanter si loin de ta Patrie,
Et voyant près de toi ce fragile mortel?
Sans doute tu voulais abandonner la vie
Et t'unir pour jamais à Jésus dans le ciel?

Mais non! j'entends vibrer ta lyre séraphique,
Lyre de ton amour, dont l'accent fut si doux;
Tu chantais au Seigneur ce sublime cantique:
«*Conserve mon cœur pur, Jésus, mon tendre Epoux!*»
Ineffable abandon! divine mélodie!
Tu révéles l'amour par ton céleste chant:
L'amour qui ne craint pas, qui s'endort et s'oublie
Sur le Cœur de son Dieu, comme un petit enfant...

Dans la voûte d'azur parut la blanche étoile
Qui venait éclairer, de ses timides feux,
La lumineuse nuit qui nous montra sans voile
Le virginal amour des époux dans les cieux.

Alors Valérien rêvait la jouissance,
Cécile, ton amour était tout son désir;
Il trouva plus encor dans ta noble alliance:
Tu lui montras d'en haut l'éternel avenir!
«Jeune ami, lui dis-tu, près de moi toujours veille
«Un Ange du Seigneur qui garde mon cœur pur;
«Il ne me quitte pas, même quand je sommeille,
«Et me couvre joyeux de ses ailes d'azur.
«La nuit, je vois briller son aimable visage
«D'un éclat bien plus doux que les feux du matin;
«Sa face me paraît la transparente image,
«Le pur rayonnement du Visage divin.»
«Valérien reprit: «Montre-moi ce bel Ange,
«Afin qu'à ton serment je puisse ajouter foi:
«Autrement, crains déjà que mon amour se change
«En terrible fureur, en haine contre toi.»

O colombe cachée aux fentes de la pierre,
Tu ne redoutais pas les filets du chasseur!
La Face de Jésus te montrait sa lumière,
L'Évangile sacré reposait sur ton cœur...

Tu lui dis aussitôt avec un doux sourire:
«Mon céleste Gardien exauce ton désir;
«Bientôt tu le verras, il daignera te dire
«Que pour voler aux cieux tu dois être martyr...
«Mais avant de le voir, il faut que le baptême
«Répande dans ton âme une sainte blancheur;
«Il faut que le vrai Dieu l'habite par lui-même,
«Il faut que l'Esprit-Saint donne vie à ton cœur.
«Le Verbe, Fils du Père, et le Fils de Marie,
«Dans son immense amour s'immole sur l'autel;
«Tu dois aller t'asseoir au Banquet de la vie,
«Afin de recevoir Jésus, le Pain du ciel.
«Alors le Séraphin t'appellera son frère,
«Et, voyant dans ton cœur le trône de son Dieu,
«Il te fera quitter les plages de la terre;
«Tu verras le séjour de cet esprit de feu.»
—«Je sens brûler mon cœur d'une nouvelle flamme»,
S'écria, transformé, l'ardent patricien;
«Je veux que le Seigneur habite dans mon âme,
«Cécile, mon amour sera digne du tien!»

Revêtu de la robe, emblème d'innocence,
Valérien put voir le bel Ange des cieux;
Il contempla ravi sa sublime puissance,
Il vit le doux éclat de son front radieux.
Le brillant Séraphin tenait de fraîches roses,
Il tenait de beaux lis éclatants de blancheur...
Dans les jardins du ciel, ces fleurs étaient écloses
Sous les rayons d'amour de l'Astre créateur.

—«Epoux chéris des cieux, les roses du martyre
«Couronneront vos fronts, dit l'Ange du Seigneur.
«Il n'est pas une voix, il n'est pas une lyre
«Capable de chanter cette grande faveur.
«Je m'abîme en mon Dieu, je contemple ses charmes,
«Mais je ne puis pour lui m'immoler et souffrir,
«Je ne puis lui donner ni mon sang, ni mes larmes;
«Pour dire mon amour, je ne saurais mourir.
«La pureté, de l'Ange est le brillant partage,
«Son immense bonheur ne doit jamais finir;
«Mais sur le Séraphin vous avez l'avantage:
«Vous pouvez être purs et vous pouvez souffrir!

«De la virginité, vous voyez le symbole
«Dans ces lis embaumés, doux présent de l'Agneau;
«Vous serez couronnés de la blanche auréole,
«Vous chanterez toujours le cantique nouveau...
«Votre chaste union enfantera des âmes
«Qui ne rechercheront d'autre époux que Jésus;
«Vous les verrez briller comme de pures flammes,
«Près du trône divin, au séjour des élus.»

Cécile, prête-moi ta douce mélodie;
Je voudrais convertir à Jésus tant de cœurs!
Je voudrais, comme toi, sacrifier ma vie,
Je voudrais lui donner tout mon sang et mes pleurs...
Obtiens-moi de goûter, sur la rive étrangère,
Le parfait abandon, ce doux fruit de l'amour;
O Sainte de mon cœur! bientôt, loin de la terre,
Obtiens-moi de voler près de toi, sans retour...

28 avril 1893.

Poésies de Sainte Thérèse de l'Enfant-Jésus (deuxième partie)

La melodía de Santa Cecilia

«Entre el sonido de los instrumentos, Cecilia cantaba en su corazón.»

Of. de la Iglesia.

¡Oh Santa del Señor, yo contemplo arrobada
La estela luminosa que dejas tras de ti;
Creo escuchar aún tu melodía amada,
Sí, tu celeste canto se propaga hasta mí!
De mi alma desterrada atiende el desconsuelo,
Sobre tu corazón repose virginal,
Ese lirio sin mancha que brilla sobre el suelo
Con esplendor glorioso y casi sin igual.

¡Oh más casta paloma!, a través de la vida
Jamás a otro esposo buscaste que a Jesús;
Al escoger tu alma, Él la quiso a sí unida,
Viéndola perfumada y rica de virtud.
Sin embargo, un mortal radiante de hermosura,
Aspiró tu fragancia, blanca y celeste flor;
Para cogerte ¡oh flor! y lograr tu ternura,
Valeriano quiso darte todo su amor.

Bien pronto preparó bodas esplendorosas
Su palacio de armónicos cánticos resonó,
En tu alma virginal de otros cánticos gozas
Cuyo eco divino al cielo se elevó.

¿Qué cantarías lejos de tu patria querida
Y viendo junto a ti a aquél frágil mortal?
¿Sin duda tú anhelas abandonar la vida
Y unirte para siempre a Jesús celestial?

Mas ¡no!, que de tu lira suena el vibrar seráfico,
Lira de amor que acentos tan dulces arrancó;
Cantabas al Señor ese sublime cántico:
«¡Jesús, mi Esposo, guarda puro mi corazón!
¡Inefab'e abandono! ¡Divina melodía!
Revela un tierno amor tu canto celestial:
El amor que no teme, que se duerme y se olvida,
Tierno infante, fiado al Corazón Divinal...»

En la bóveda azul se asomó blanca estrella
Que venía a alumbrar con su tímido albor
La luminosa noche que de los cielos, bella,
Virgen amor de esposos, sin velos, nos mostró.

Entonces Valeriano soñaba en la esperanza
De que tu amor, Cecilia, lograría sentir;
Encontró mucho más en tu noble alianza:
¡Desde lo alto, mostrástele eterno porvenir!
«Joven amigo, dícesle, un Ángel de Dios vela
«Junto a mí, siempre, y guarda puro mi corazón;
«No me abandona nunca, si duermo él sobrevuela
«Y sus alas de azur me brindan protección.

«Veo brillar de noche su rostro amablemente
«Con un brillo más dulce que el fu'gor matinal;
«Me parece su rostro la imagen transparente
«La pura radiación del Rostro Divinal.»
Valeriano responde: «Muéstrame a ese Ángel bello
«Para que a tu relato pueda mi fe asentir,
«De otra manera, teme ya el trueque, y que por ello
«De mi amor nazca el odio y el furor contra ti.»

¡Oh paloma en las quiebras de la peña escondida,
Del cazador las redes no te asustaban, no!
La Faz de Dios mostrábase su lumbrera encendida,
El sagrado Evangelio en tu alma anidó...

Y respondiste al punto con tu dulce sonrisa:
«Tu anhelo, mi Guardián celeste escucharé;
«Bien pronto le verás, dirá a tu alma sumisa
«Que por volar al cielo tu vida debes dar...

«Pero, antes de verle, precisa que el bautismo
«Esparza sobre tu alma blanca celestial;
«Precisa que el Dios único la habite por sí mismo
«Y el Espíritu Santo te dé vida inmortal.
«El Verbo, hijo del Padre, y el Hijo de María,
«En su amor infinito se inmola en el altar,
«Para sentar.e al Ágape de Vida, debería
«Recibir tu alma pura de Jesús el Manjar.
«El Serafín entonces te llamará su hermano
«Y advirtiéndote en tu alma el trono de su Dios,
«Desprenderá tu espíritu de aqueste mundo vano;
«Y de su Igneo espíritu verás la adoración.»
— «Yo siento arder mi alma con una nueva llama,»
Transformado, el ardiente patricio proclamó:
«Por que el Señor lo habite mi corazón se inflama,
«¡Será digno del tuyo, oh Cecilia, mi amor!.»

Envuelto con la túnica, emblema de inocencia,
Pudo ver Valeriano al enviado inmortal;
Contempló arrebatado su sublime potencia,
Vió, entre esplendores dulces, su frente virginal.
El Serafín radiante llevaba frescas rosas,
Llevaba bellos lirios de espléndido blancor...
Del celestial jardín eran flores preciosas
Abiertas a los rayos del Astro Creador.
Dice el Ángel: «del cielo predilectos esposos
«Las rosas del martirio la frente os ceñirán.
«Ni voz ni lira existen de sonos armoniosos
«Para cantar tan alto regalo celestial.
«Yo me abismo en mi Dios, contemplo sus encantos,
«Mas no puedo por Él inmolarme y sufrir,
«No puedo dar por Él mi sangre ni mis llantos,
«Para mostrar mi amor, no me es dado morir.
«Del Ángel la pureza es espléndida herencia,
«Su inmensa bienandanza no debe concluir;
«Mas, sobre el Serafín tenéis preeminencia:
«¡Podéis guardaros puros y os es dado sufrir!»

«De la virginidad aperebéis el símbolo
«En esos lirios cándidos del Cordero obediencia;
«Ceñidos con su aureola, a los sonos del címbalo,
«Entonaréis un cántico nuevo, en adoración...
«Dará vuestra unión casta la vida a muchas almas
«Que no buscarán otro esposo que a Jesús;
«Las miraréis brillar cual purísimas llamas,
«Entre los elegidos, junto al trono de luz »

¡Cecilia, préstame tu dulce melodía;
Quisiera a Jesús tantos corazones volver!
Como tú, en sacrificio, dar mi vida querría,
Toda mi sangre y lágrimas le quisiera ofrecer...
Concédeme gustar en este triste suelo
El perfecto abandono, dulce fruto de amor;
¡Oh Santa de mi vida! ¡Qué pronto arranque el vuelo,
alcánzame, a tu lado, donde repose yo!

28 abril 1893.

ANTONIO MARIA CLARET, RESTAURADOR DEL CANTO SAGRADO

EL APOSTOLADO SACRO-MUSICAL DEL BEATO

Con este mismo título, de sabor italiano, publicamos en el número de 8 de enero de 1939 en L'OSSERVATORE ROMANO en un breve estudio sobre esta faceta un tanto desconocida de la actividad apostólica de nuestro Beato P. Claret.

El efecto de sorpresa causado por dicho artículo en el mundo sacro-musical romano fué notable, cristalizando en estas palabras de nuestro inolvidable Maestro el malogrado musicólogo y compositor Cassimiri: "De hoy en adelante tendré al Beato Claret como de los más grandes reformadores de la música sagrada y lo considero como uno de sus principales patronos.

Es que el Beato P. Claret, verdadero propulsor de la Acción Católica, dedicó atención especial a lo que puede considerarse una ramificación de la misma: la *Acción Litúrgica*; en particular en el aspecto en que los seglares toman más comúnmente parte activa en la misma: la *Música Sagrada*.

En este terreno, como en tantos otros, el Padre Claret se adelantó en más de cincuenta años a sus contemporáneos.

Fuó un auténtico reformador sacro-musical español, si bien las profundas convulsiones político-religiosas de nuestra patria en el siglo XIX impidieron que la semilla ubérrima lanzada por el Beato fructificase en aquella espléndida proporción a que había derecho de esperar.

Los que pasamos la vida entre atriles y pentagramas, instrumentos y cantores, nos sentimos reconfortados en nuestros asperos y monótonos trabajos con el ejemplo de este gran santo, hombre según el Corazón de Dios como le llama el Papa Pío IX; de este egregio Prelado de la Iglesia española, lumbrera del Concilio Vaticano, apóstol del siglo XIX, el cual en medio de sus complicados y absorbentes deberes de Fundador de dos Institutos Religiosos; de escritor de más de cien obras y opúsculos de las más variadas materias; de misionero incansable que llegaba a predicar once sermones en un solo día; de confesor rodeado siempre de tan grande número de penitentes que debían ir numerados haciendo necesaria a veces la intervención de la policía alrededor de su confesonario; de director espiritual de la Reina Isabel II y de todas las almas privilegiadas de la España de su tiempo; de restaurador de la iglesia de Montserrat de Madrid y del Monasterio de El Escorial; de Arzobispo de Santiago de Cuba; de fundador de la "Librería Religiosa", que fué la editorial más potente del siglo XIX en lengua española; de organizador de asociaciones de jóvenes y muchachas, de artistas e intelectuales, de sociedades agrícolas, de bibliotecas parroquiales ambulantes, de cajas de ahorro, etc., etc., que, en medio de este trabajo asfixiante, capaz de absorber la energía de docenas de hombres excepcionales, todavía encontraba tiempo para dedicarse a la música con tal profundidad que llegó a escribir el "Arte del Canto eclesiástico y coral" y los dos opúsculos "Cánticos espirituales" y "Letrillas para las Misiones", enseñando además personalmente a pueblo y seminaristas el canto sagrado, reformando la música religiosa por donde pasaba.

Es necesario trasladarse en espíritu a la mitad del siglo XIX para hacerse una idea cabal de la clarividencia de este hombre extraordinario, digno de ser contado entre las figuras más relevantes de la Historia Eclesiástica.

El mismo P. Claret, en el capítulo I de su "Arte de Canto..." se apropió una descripción de lo que era entonces en España la música sagrada, que tomó, como él dice, de un autor piadoso:

"¿Qué es, por lo regular, lo que escuchamos en nuestras funciones de iglesia? Lo que el día antes *había entretenido a muchos en el teatro*; lo que recuerda un lance sangriento o una escena voluptuosa; lo que graba en la imaginación el recuerdo de las ternuras lascivas que inspiran los ecos de

una canción amorosa... La depravación del gusto llega a extremos de que se sirve como ornato durante una Novena u otra solemnidad, al conducir al templo un piano para que vayan los *devotos músicos* a edificar a los concurrentes con un trozo de la *Norma* o de la *Parisina*."

En medio de este espectáculo desolador se alzó la intrépida figura del Beato Claret, decidido a luchar contra la música y los profesores de canto del clero y contra el gusto viciado del pueblo.

La orientación que para ello tomó el P. Claret siguió las mismas directrices que cincuenta años más tarde marcó el célebre *Motu Proprio* sobre la música sagrada S. S. el Papa Pío X. Son realmente sorprendentes los puntos de contacto entre este documento pontificio y la acción sacro-musical claretiana.

Nuestros ilustrados lectores, que conocen a fondo dichas normas pontificias, sabrán reconocer fácilmente las semejanzas y coincidencias.

FINALIDAD DE ESTE APOSTOLADO

El Beato Claret, era antes de todo y sobre todo, un apóstol. Según su lema heráldico: "*Charitas Christi urget nos*", echaba mano de cuantos medios creía útiles para conducir las almas a Cristo. La música sagrada se le antojaba uno de estos medios, y de los de más eficacia. Por eso fué músico. En el "Arte del Canto..." escribe así:

"Los misioneros más experimentados nos aseguran de la eficacia de los cánticos espirituales para inclinar a las gentes a la virtud. Es muy grande el poder que tiene el canto sobre el corazón humano, tanto en bien como en mal. Si el canto es bueno y piadoso, da felicísimos resultados; pero si es afeminado y lascivo, son fatales sus consecuencias... Con el canto nos enfervorizamos a nosotros mismos y enfervorizamos y provocamos a nuestros semejantes a amar y alabar a Dios santamente."

En su opúsculo "Cánticos espirituales", escribe:

"Los cánticos sencillos, llenos de doctrina, y cantados con un tono fácil y piadoso por todo un pueblo, son a la verdad un medio muy poderoso de instrucción y de edificación. Con ellos se da gloria a Dios, se graban muy profundamente a la memoria las verdades del dogma y de la moral evangélica, hacen olvidar los cánticos profanos, hacen venir la gente a la iglesia y compungen al corazón."

La gloria de Dios en el esplendor del culto fué precisamente lo que le movió a escribir el "Arte del Canto...", como puede verse en el capítulo II de este librito:

"El deseo, pues, que tenemos de que todos los Clérigos aprendan y sepan el canto eclesiástico, y puedan así desempeñar con decoro las funciones de su sagrado ministerio, nos obliga a escribir el presente cuaderno, a fin de facilitar a todos esta enseñanza."

Al leer lo que precede habrán sin duda recordado nuestros lectores los *principios generales* en que Pío X asentaba su instrucción sobre la música sagrada en el *Motu Proprio* "*Inter pastoralis officii*".

TRES GENEROS DE MUSICA SAGRADA

Para el P. Claret existían sólo tres géneros de música sagrada: el canto llano, la polifonía y el canto religioso popular.

El Canto llano

Cuando en 1850 tomó posesión del Arzobispado de Santiago de Cuba, no encontró en aquella isla más música sagrada que algunas ridículas cantinelas, mezcla de canto llano corrompido y de canciones indígenas de mal gusto.

Convencido de que no sería fructuoso conato alguno de apostolado sin haber antes suprimido toda esta música

ca chabacana e indígena, propagó con gran difusión su opúsculo de canciones religiosas del mejor gusto y de inspiración profundamente religiosa, mientras se dedicaba con gran interés a restaurar el canto llano en la forma más severa que en aquel tiempo y en aquellas circunstancias era posible. Estableció en el seminario dos horas semanales a lo menos de clase de canto llano, y, no satisfecho con esto, él mismo asistía frecuentemente a las recreaciones de los seminaristas, a los cuales reunía para hacer con ellos práctica de canto eclesiástico. Impuso además a los canónigos y beneficiados de su Catedral una hora semanal de canto litúrgico, procurando él asistir y tomar parte siempre que le era posible.

Dispuso que todos los demás sacerdotes de su diócesis pasaran por turno por su palacio episcopal para hacer en él, bajo su dirección, los Ejercicios espirituales, durante los cuales les hacía dar o les daba él mismo lecciones de canto sacro.

Cuando en 1859 fué elegido Presidente del Real Monasterio de El Escorial, instituyó para los alumnos dos horas semanales de canto llano, tres misas diarias gregorianas cantadas y las Vísperas solemnes en canto llano todos los domingos y fiestas

La polifonía

Este género tan bello y tan religioso de la Música, elevado al sumo de la perfección por los grandes maestros Victoria, Morales, Guerrero, Ortiz y tantos otros de la gloriosa escuela española del siglo XVI, fué el género preferido por el Beato P. Claret para El Escorial durante los años que fué Presidente de aquel Real Monasterio, pues, contaban con una Capilla magníficamente disciplinada.

El Canto popular religioso

Estamos convencidos que nadie y en ningún país ha superado nunca al P. Claret en la divulgación del canto popular religioso. Por donde él pasaba todo el pueblo cantaba su fe en Dios y su fervor cristiano, con el lenguaje de la música, con un entusiasmo indescriptible.

En Cataluña, en Canarias, en Cuba y en gran parte de España, no sólo las iglesias y conventos, no sólo las asociaciones y colegios, sino todas las calles y plazas, caminos y montañas, campos y playas resonaban día y noche con los ecos de sus cantos espirituales de Misión que eliminaron por muchos años toda canción inmundana o simplemente mundana.

En las Misiones, él mismo desde el púlpito solía entonar los misterios del Rosario, cantándolo el pueblo en masa, sin distracción alguna, con un fervor extraordinario. Antes del sermón solía cantar algunas letrillas religiosas. Después, la *Letania* con el *Santo Dios*, alternando con el auditorio, y la *Salve Regina* que era cantada con verdadero entusiasmo. Su voz clara, agradable y potente resultaba inconfundible en aqueos coros populares a veces inmensos.

Elegido Arzobispo de Santiago de Cuba, no aflojó en lo más mínimo en su celo sacro-musical. Barcelona entera le acompañó al puerto para verlo embarcar en la "Teresa Cubana" rumbo a la perla de las Antillas, llevando y cantando los cánticos espirituales que él le había enseñado en sus predicaciones.

En el barco dió una fervorosa misión a la tripulación y a los pasajeros, los que, en pleno Océano y a la luz de las estrellas, cantaban los cantos favoritos del Beato, esto es: los *Misterios del Rosario*, la *Salve Regina*, la *Letania*, el *Santo Dios* y el *Perdón, oh Dios mío*.

Ya en su diócesis, en el solemnisimo recibimiento que en su honor se celebró en el Santuario de Nuestra Señora "del Cobre", en lugar de la música fastuosa pero frívola que los músicos le habían preparado, quiso que no se ejecutase más que canto gregoriano y canciones populares religiosas. Fué éste un claro presagio de la transformación sacro-musical que esperaba a su dilatada diócesis. Menos de dos años más tarde, al terminar su primera visita pastoral, había ya desaparecido por completo la música indígena que profanaba el culto de Dios, suplantada por el canto llano y el religioso popular. Su altísima dignidad de Arzobispo, no le impedía mezclarse con los niños y con los pobres indígenas para enseñarles aquellos cánticos espi-

rituales que les acrecentaban la fe y la devoción, y al mismo tiempo cultivaban en ella el buen gusto sacro-musical.

Y no se contentaba con una ejecución imperfecta. Porque todo lo que está dedicado al servicio de Dios, debe ser lo más perfecto posible, como el mismo Beato dice en la introducción del "Arte del Canto...":

"Cantarle (a Dios) sabiamente, esto es, atenta y consideradamente, sin cometer error ni falta alguna, pues que como servicio y alabanza que se dirige a ese gran Rey y Señor, debe andar con todo cuidado y perfección."

En este librito, como en el citado opúsculo "Cánticos espirituales", hace el Beato atinadas y muy precisas indicaciones para la ejecución del canto, en las que demuestra su gran experiencia sobre este particular, recomendando además encarecidamente la expresión religiosa en estas palabras:

"Además ha de procurar el que canta entender y atender a su significado, a fin de mover más y más los afectos de amor y de devoción."

LOS INSTRUMENTOS

En cuanto al uso de los *instrumentos* en las funciones litúrgicas, también logró el P. Claret aislarse del ambiente que le rodeaba.

En su tiempo el uso de la orquesta en las funciones religiosas solemnes era general.

"En cuanto a la combinación o constitución de la orquesta —escribe un crítico musical, hablando del músico de iglesia— aunque pequeña y raquítica por lo que mira a los instrumentos de cuerda, no le falta en cambio ninguno de los de metal, con los insustituibles tambores, porque, como me decía uno de estos músicos con gran convicción: "Desengañese usted; sin bombo no hay armonía."

También en el problema instrumental es admirable el criterio del P. Claret. Para él, el instrumento más perfecto es la *voz humana*.

"No hay duda que es el canto un lenguaje peculiar y digno del hombre, idioma especial que le conviene; él toma las vueltas, altos, bajos y expresiones de la pasión, afectos y sentimientos de quien canta. Sigue perfectamente el carácter que le inspira; pero respeta siempre el mayor de los derechos del hombre, que es el pensar y dar a entender qué afectos le animan y qué pasiones siente. El tono que sale de un instrumento *inaninado* puede divertir y embelesar por algunos instantes el oído, pero el tono que forma la voz humana no puede estar jamás desamparado de sentido y significación. Dos ventajitas produce el canto, del mayor interés, capaces una y otra de ponernos a la vista el mérito de la voz humana: es la primera el poder hablar con Dios, y la segunda lo de añadir a la dulzura del canto la utilidad de la significación. ("Arte del Canto"... Cap I.)

Que esto no fuera sólo pura *teoría*, lo demuestra el hecho de que el P. Claret ordinariamente cantaba y hacía cantar sin acompañamiento alguno, prefiriendo las voces solas, o que fueran acompañadas del piano o del armonio y aun del mismo órgano.

No obstante, el *órgano* era para el Beato el único instrumento digno de prestar su colaboración al culto católico.

El lo llama "instrumento maravilloso que el catolicismo ha hecho propio para expresar la melodía peculiar de su culto".

Por una noticia aparecida en el "Apostolat Claretia" parece que el Beato cuando era Arzobispo proveyó el órgano a alguna de las iglesias de su vastísima diócesis.

Nombrado más tarde Rector de la iglesia de Montserrat de Madrid, hizo colocar en ella un gran órgano; más tarde, Presidente de El Escorial, hizo recomponer los ocho órganos de la iglesia de aquel Real Monasterio que estaban en estado inservible. Además, a uno le cambió el tercer teclado; a otro le añadió un juego de contrabajo y a otros dos les hizo poner treinta registros, etc., trabajos que duraron tres años y costaron gastos considerables. No satisfecho con esto, ordenó el Beato la construcción de un órgano nuevo para la Capilla destinada exclusivamente al Clero del Real Monasterio.

PLURA UT UNUM

Resalta mucho más la energía de reformador del Beato, si se tiene en cuenta que él mismo adquirió arpas para El Escorial y formó una nutrida orquesta, que, empero, destinó únicamente para las fiestas cívicas, académicas y recreativas.

Antes de terminar este punto del órgano permítasenos recordar un hecho de la vida del Beato, que hace referencia a dicho instrumento.

Durante una función religiosa de la misión que el P. Claret predicaba en Masnou, en un interludio, empezó el órgano por sí solo a sonar una canción inmoral muy conocida por aquel tiempo, con gran escándalo de los fieles que llenaban la iglesia, y con enorme estupor del organista, que era el P. Quintana, carmelita exclaustro, quien hacía desesperados esfuerzos para dominar el instrumento. Entonces el Beato, que conocía de antiguo las pesadas jugarretas de su enemigo el demonio, dijo desde el púlpito al organista:

“Cierre usted el flautado; que el demonio está allí.”

Obedeció el organista, y el templo volvió a llenarse de armonías escogidas y piadosas.

MUSICÓLOGO

Viéndose impotente el Beato para llevar a cabo por sí solo la restauración sacro-musical en España, escribió el tantas veces mencionado librito “Arte del Canto Eclesiástico o Coral para uso de los Seminarios”, a fin de formar apóstoles decididos y bien pertrechados, de tan necesaria reforma.

El éxito del librito fué enorme, como pasa en todas las obras únicas que vienen a llenar un vacío, haciéndose del mismo tres numerosas ediciones en menos de tres años.

El mismo P. Claret tenía este librito como una de sus obras más importantes, más necesarias y más prácticas para el Clero. Lo recomienda especialmente a los Obispos en su “*Episcoporum Stimulus*”, junto con su “Vocación de los niños” y el “Colegial Instruido”, libro este último, aprobado por el mismo Jesucristo, y del cual, según el Beato, “El Arte del Canto...” era una de sus partes, como escribe en una carta inédita dirigida a la Madre París, Fundadora con él de las Religiosas de la Inmaculada para la Enseñanza:

“El Cantoral (esto es, el “Arte del Canto...”) y estos dos pequeños volúmenes del “Colegial o Seminarista instruido” formarán una obra completa para formar los jóvenes que son llamados por Dios a la carrera eclesiástica.”

El Beato envió diez ejemplares del mismo a cada uno

de los seminarios de España y lo recomendó a los seminaristas y también a las religiosas “con el fin —dice en otra carta también inédita a la misma M. París— de que Dios sea conocido, amado, servido y alabado bien y sabiamente”.

No queremos decir, sin embargo, que el P. Claret poseyera una gran profundidad *técnica* musical. Por esto, para componer esta obrita consultó muchos libros y maestros, lo que pone más en evidencia su enorme interés para la reforma sacro-musical. Hemos visto en nuestro Archivo de Roma una carta inédita del Beato sometiendo el “Arte del Canto...” al juicio de Fernández Montaña, maestro de música del Real Monasterio de El Escorial, antes de su publicación.

Por otra parte, dice claramente en el capítulo II del librito:

“Para componerlo nos hemos valido de los preciosos libros del Real Monasterio de El Escorial. Tenemos además a la vista los libros de otros autores, las obras de canto de don Jaime Vila, de don Miguel Masramón, de don Benito Andreu, maestro de capilla de Mahón, y del P. Rementería, quien nos ha ayudado mucho en la composición de esta obrita.”

Y más adelante en el capítulo III:

“Hemos adoptado el sistema musical del P. Rementería.”

Es una obra, desde luego, ecléctica, pero no se le puede negar la suficiente originalidad, pues concluye el Beato el capítulo II de este modo:

“A la manera que la abeja saca de las flores la sustancia para formar el panal, así hemos sacado de los autores más clásicos las nociones necesarias para formar el presente cuaderno, breve y sencillo, pero que contiene lo suficiente para cantar bien el canto eclesiástico.”

CONCLUSION

Concluimos. En el corazón de todo músico dedicado al culto, al lado de Santa Cecilia, San Gregorio el Magno, el Papa Pio X... debería haber un puesto para el Beato P. Claret, que, una vez elevado al honor de los Santos, no inmerecidamente podría ser invocado como Compadro de las Asociaciones Cecilianas de todo el mundo.

Debe ser el P. Claret un Santo muy caro a los que luchamos por la dignificación del arte sacro-musical, y debería fortalecer nuestro espíritu el ejemplo magnífico de claridad y robustez de quien, no obstante su excelsa dignidad y superior categoría no tuvo en mengua pasar parte de su vida, como nosotros, entre atriles y pentagramas, instrumentos y cantores.

TOMAS L. PUJADAS



SG

Lugar que corresponde a España en la Historia de la Música Europea hasta el siglo XI

Por Higinio ANGLÉS, Pbro.

Los estudios prehistóricos han demostrado que España es uno de los países donde existen escenas gráficas de las danzas más remotas entre las conocidas en Europa. Las excavaciones han descubierto muestras de instrumentos musicales del pueblo griego y de otras culturas primitivas connaturalizadas en nuestro país. La historia nos revela que España, colonia romana, conoció y practicó toda la gama del arte musical de Roma. Las investigaciones litúrgicas han podido probar que la liturgia española conserva elementos venerables por su máxima antigüedad entre las liturgias latinas. Los estudios bíblicos han constatado que la versión latina más antigua de la Biblia, entre las conservadas en Europa, procede de España, y que ésta la recibió de la Iglesia de Africa en tiempos de San Ciprián (siglo III), y aun de Tertuliano (siglo II). Comprobé hace algunos años que la Iglesia visigoda de España había conocido y practicado una notación musical en el siglo VII, y acaso ya en el VI. Demostré también que la lírica latina, no litúrgica, más antigua de Europa procede de España y que es obra de San Eugenio de Toledo y de San Isidoro de Sevilla.

La corte visigoda de Toledo, por su rico ceremonial, su etiqueta, su música profana y sus danzas aristocráticas fué un fiel reflejo de la suntuosidad y del arte de la corte bizantina, cuya música se ha perdido. Y no solamente fué Toledo donde se practicó en gran escala la música profana durante los siglos VI-VII, San Isidoro es buen testimonio por Sevilla. Y Justo, contemporáneo de San Valerio († 695), hábil en la cítara y en el canto, que recorría las casas alegrando los convites con cantares lascivos, y que es el clérigo juglar más antiguo de los conocidos en nuestra península, testifica que el arte juglaresco se practicaba incluso en el Bierzo (León).

Desde los siglos IX y X florece en Europa la práctica de los *tropos*, de las *secuencias* y del *Drama litúrgico*. Sobre este punto no debemos olvidar que en nuestra liturgia visigodomozárabe aparece una literatura de textos oracionales, de prefacios y de alabanzas que saben a comentarios y tropos litúrgicos. En ella encontramos la forma litúrgicomusical de las *Preces* ya en el siglo VII, forma arcaica y poco pulida, que podemos, en cierta manera, considerar como predecesora de las secuencias. Aunque la liturgia mo-

zárabe no practicó el drama litúrgico propiamente dicho, nos ofrece una hermosa excepción, el *Canto de la Sibila*. En él tenemos la forma dramática más antigua de las practicadas por la Iglesia española. Hasta hace poco se tenía este canto como de origen francés. El año 1935 coleccioné y edité todas las versiones conocidas en Europa. Estas demuestran que aquella forma, nacida en Castilla en plena época mozárabe, a fines del siglo IX, pasó a Ripoll en el siglo X, desde donde penetró en el monasterio de Saint-Martial de Limoges, en Francia.

Los códices mozárabes conservados constituyen una de las glorias más auténticas del arte nacional antiguo. En ellos se guarda casi completo el repertorio litúrgicomusical de la Iglesia visigoda, producto auténtico de nuestros Padres en la fe. El florecimiento musical de esta Iglesia se produjo durante los años 550-660. El *Antiphonarium* de la catedral de León es considerado como el códice musical más venerando de la Europa medioeval. El canto mozárabe quedó abolido

en la segunda mitad del siglo XI, y por no haber conservado manuscritos de transición, con diastematia suficientemente clara para que puedan leerse sus notas, los neumas mozárabes son hoy por hoy ilegibles. Pero a lo menos nos queda el consuelo de conservar los códices musicales. El día que se logre transcribir los neumas hispanos podrá rehacerse también en mucho el repertorio musical perdido de la liturgia galicana, por la íntima relación que la liturgia franca guardó con la hispana.

Por lo que se desprende de los documentos conocidos y de la música conservada, los mozárabes no inventaron nuevas formas musicales, ni siquiera supieron evolucionar la notación musical legada de antiguos tiempos. Se limitaron a producir unas pocas composiciones nuevas, que añadieron al repertorio visigodo preexistente. Lo que más debemos agradecerles es el haber sabido salvar del olvido aquellas melodías venerandas, copiándolas de nuevo en los códices que hoy admiramos. Lástima que no hubiera habido un *scriptorium* en el cual se copiaran códices con notación musical diastemática, como aconteció con los manuscritos gregorianos de diversos centros europeos.

Hasta hoy se tenía como un hecho histórico que el canto y la liturgia de Roma no se habían introducido en España hasta mediados del siglo XI. Mis investigaciones han demostrado que en la Provincia Tarraconense se introdujo ya en el siglo IX, a medida que se hacía la reconquista. La liturgia visigodomozárabe no conoció los tropos propiamente dichos, ni las secuencias, ni los *conductus* —formas eminentemente populares del canto medieval gregoriano—. La introducción de la *Lex romana* en los templos de la Tarraconense explica porqué en Cataluña se practicaron estas formas litúrgicomusicales mucho antes que en los otros países hispánicos. Por su situación geográfica, Cataluña participó en todo tiempo de la cultura musical de Aquitania y de Francia, mucho antes de la venida de los monjes de Cluny. Por esta situación privilegiada los cluniacenses influyeron poco en la liturgia y en la música de los templos de la Provincia Tarraconense.

Una nación que había ofrecido una cultura musical tan rica, antes del siglo XI, por fuerza debió de tener una floración artística de primer orden durante los siglos XII-XIII. Pero desde hace algunos años, ignorando-



se estos precedentes, se hizo resaltar la vida musical árabe de España, como si ésta hubiera sido el fundamento de la música cortesana y popular de todo Europa. Sobre este punto se ha fantaseado mucho. Baste decir que hasta hoy no se conoce en España ni fuera de ella una sola melodía auténtica heredada de los árabes españoles; faltan, pues, elementos de juicio para opinar sobre la importancia de la música practicada por los árabes españoles. Lo único positivo que conocemos son algunos instrumentos musicales que Europa recibió de la España musulmana; y esta es, realmente, una gloria nacional auténtica recibida de la cultura musical sarracena. No contentos con exagerar el papel musical de los árabes españoles, en cuanto a influencias hipotéticas en la música trovadoresca, se ha fantaseado no poco sobre la influencia musical árabe en el folklore español.

Estudiando la canción popular de las distintas regiones españolas, encontramos en ella giros y cadencias melódicas, típicos modales y tonales, y una riqueza rítmica, acaso no igualadas por el folklore musical de otra nación culta de Europa. Decir que estas melodías populares son todas de origen árabe, sería una afirmación sin ningún fundamento en la realidad. En la canción popular española abundan las modalidades grecorromanas, por lo mismo, anteriores a los árabes de España. Algunas de las melodías de los trabajos agrícolas de Castilla, Cataluña y Baleares recuerdan las melodías de los persas y de los croatas, y sabido es cómo el pueblo croata ha conservado tradiciones y costumbres del pueblo godo. Estudiando nuestras canciones de trilla, de arado, de siega, etc., encontramos reminiscencias, no solamente de los árabes españoles, sino más bien huellas de la antigua cultura musical griega y acaso de la celta. La canción asturiana rezuma una antigüedad venerable y por ello es admirada y estudiada por los especialistas. En los bailes populares de algunas regiones de España perduran reminiscencias de danzas árabes, visigodas y de otras culturas más antiguas. Quienquiera que estudie a fondo el folklore musical de la Grecia actual y de los Países Balcánicos, advierte al momento que muchas de las danzas populares de Cataluña guardan aún hoy una relación muy íntima con los bailes tradicionales de Grecia; las melodías melismáticas de nuestras canciones de labranza se relacionan con otras similares de los países balcánicos, por donde se puede probar que la música popular de la antigua Grecia se guardó en parte en dos extremos del Mediterráneo. Una cosa es innegable en la tradición musical española, lo mismo si estudiamos la música de la liturgia visigodomozárate, como la popular tradicional: en ella se encuentra muy vivo un *substratum* de orientalismo grecobi-

zantino más que árabe. Hasta hoy nadie había notado que algunas melodías conservadas de los trovadores provenzales y franceses presentan grandes analogías con la canción tradicional de Asturias, de Castilla o de Cataluña; ni que algunos bailes tradicionales hispánicos tuvieran tantos recuerdos de la danza religiosa y de los misterios litúrgicos medievales.

La Polifonía hispánica en el siglo XII

De lo expuesto hasta aquí se deduce cuán gran papel corresponde a España en el aspecto musical hasta el siglo XIII. Pero hay otro aspecto que interesa recordar, si queremos tener una idea clara del lugar que ocupa nuestra patria en la historia de la música europea. Sobre el origen y precedentes de la polifonía sabia en occidente, sabemos muy poca cosa. Algunos musicólogos modernos admiten la posibilidad de que España, gracias a las enseñanzas de los árabes, hubiera sido una de las primeras naciones cultas donde se enseñó la ciencia del *organum*, en sentido de música para voces. El conocido Virgilius Cordubensis, del siglo XI, en su *Philosophia*, afirma que en la escuela de Córdoba *duo legebant de musica, de ista arte quae dicitur organum*. Si con el tiempo pudiera demostrarse que esta obra es auténtica y del siglo XI, España po-

dría vanagloriarse de haber tenido la escuela pública de polifonía más antigua de Europa. Pero, aun prescindiendo de este documento, contamos, acerca de la práctica de la polifonía en España, con otros hechos irrefutables, cuya autenticidad no puede discutirse. En nuestros monasterios se practicó el *organum* desde los siglos X y XI, como lo comprueban los códices conservados. En el siglo XII, era ya la polifonía de nuestros templos muy refinada y evolucionada, como lo atestiguan el código Pseudo-Calixtinus de Compostela, por una parte y el *Necrologio* de la catedral de Tarragona, por otra. El Calixtinus mencionado contiene una serie de *organa* y *conductus* a dos voces y el magnífico *Congaudant catholici*, que es la composición a tres voces reales más antigua de Europa. Como los textos latinos de estas obras guardan relación muy estrecha con sus similares de la escuela de Saint-Martial de Limoges, algunos habían creído que el repertorio musical de Santiago tenía origen francés; pero, después de estudiar ambos repertorios y comparar el estilo orgánico de Compostela con el del Mediodía de Francia y cotejar los documentos históricos sobre la cultura contemporánea de aquel centro gallego, puedo afirmar que la polifonía de Santiago es española autóctona. El necrologio de la metropolitana tarraconense escribe escuetamente: "Idus julii MCLXIII obiit Lucas, canonicus hujus ecclesiae, *magnus organista*". En la iglesia tarraconense no se conserva música para voces del siglo XII; mas este documento es una prueba fehaciente de la práctica de la polifonía en aquel templo. Hasta aquí nadie sabe quién es este Lucas *magnus organista*, que murió cuando Leoninus empezaba su labor musical en la iglesia de París. Interesa mucho recordar su nombre, puesto que Lucas es conocido con el nombre de *magnus organista*, mucho antes que sonara el nombre de *Perotinus magnus* de Notre-Dame de París.

Tal es, señores académicos, trazado a grandes rasgos, el panorama musical de la España anterior a la época de San Fernando. Los historiadores extranjeros, al estudiar la música europea medieval casi siempre han hecho caso omiso de España. A la vista de los estudios y aclaraciones que acabo de exponer, tenemos ya derecho a exigir que el nombre de nuestra patria figure junto al de los grandes países de la Europa medieval. Una nación que tiene un pasado musical tan brillante, merece más estima y consideración por parte de los especialistas. Pero para que los de fuera se den cuenta de nuestras glorias, nos toca primero a nosotros conocer, admirar y revolver nuestra historia musical.

(Discurso de recepción en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.)



La Música educadora del sentimiento

Por el Excmo. y Rvdmo. Dr. TORRAS Y BAGES

Relaciones entre la Música y las cosas divinas

(...) No es cosa moderna, sino muy de atrás, el columbrar la relación entre la Música y lo divino. En la Ley antigua, en el templo de Jerusalén, el canto y la Música eran los que ensalzaban las justicias y misericordias eternas del Señor; y allí se nos presenta aquel Rey David, pastor, poeta y músico, profética representación de nuestro Señor Jesucristo, tipo del hombre que eleva su espíritu a Dios, le suplica y le ruega: es decir, tipo perfecto de la humana oración, el cual al son dulcísimo de su arpa, dirige a Dios las elevaciones de su alma, las alabanzas, las plegarias, las confesiones de su propia miseria, las esperanzas de misericordia y salvación, los gritos de sobrenatural alegría, los gemidos de profunda aflicción, y los alaridos de los más terribles dolores.

La Iglesia católica ha seguido este mismo procedimiento, acompañando de sagrado canto todas las religiosas ceremonias. Muchos de los grandes Pontífices reconocidos por la historia como bienhechores insignes del espíritu humano, desde San Gregorio el Magno hasta el reinante Papa León XIII, han estudiado y fomentado la Música como la teología, pues es cierto que los cánticos, salmos e himnos sagrados de la Santa Madre Iglesia contribuyen a enseñar e infundir en el corazón de los hombres la suma verdad. De sí mismo nos cuenta el gran San Agustín en sus confesiones, que mientras se iba convirtiendo del error y del vicio a la verdad y virtud, mientras pasaba de la herejía a la Fe, al oír en el templo el canto de los salmos, sus ojos se arrasaban en lágrimas y su corazón de pladosísimos afectos, de suerte que con la melodía penetraban más íntimamente en aquella privilegiada inteligencia del que había de ser el gran Doctor de la Iglesia, las verdades de la Religión cristiana. Por esto el canto ha de formar parte del culto y de la oración en todos nuestros templos, no ya sólo en las Catedrales, donde, según el espíritu de la Iglesia, debería resonar continuamente el eco armonioso de las divinas alabanzas, sino en todas las iglesias parroquiales, en todos los templos católicos, y hasta en las ermitas más solitarias. Así fué en los primeros tiempos del Cristianismo, pues sabido es que allá en lo íntimo de las Catacumbas, donde se habían de congregarse de noche y bajo tierra nuestros padres en la Fe, aquellos creyentes enfervorizaban su espíritu, consolaban su corazón y fortificaban su voluntad con los cánticos sagrados. San Pablo no sólo alentaba el espí-

ritu de los primeros cristianos con la elocuencia de su palabra maravillosa, sino que les aconsejaba que, para desvanecer la tristeza de la vida, para consolarse y alegrarse en el Señor, cantasen los salmos y cánticos admirables enseñados por el Espíritu Santo a los hombres, aquellos mismos que usamos en el siglo XX como en el siglo I, y que se usarán hasta el fin de los siglos, puesto que su autor es el Espíritu Santo, a quien nunca podrá vencer el falso consuelo de la sabiduría mundana. Por esto el mismo filósofo y crítico positivista afirma que la poesía hebrea, o sea la Sagrada Escritura, está muy por encima de toda humana poesía.

La Música educadora del sentimiento en toda situación social

Fundados en estas divinas congruencias, hemos titulado esta Carta "La Música educadora del Sentimiento": porque si bien es cierto que para un cristiano el principio fundamental en la educación de sus pasiones es el santo temor de Dios, no obstante, la Iglesia también se vale de medios secundarios acomodados a la humana naturaleza, y en gran manera eficaces, para obtener la purificación y recta dirección de nuestros afectos. El hombre no es una pura inteligencia ni un espíritu separado, sino que, compuesto de alma y cuerpo, tiene también sus pasiones; y así como los principios ejercen gran influencia sobre la inteligencia, sobre las pasiones obran con grande eficacia los sentimientos, y, por consiguiente, también las gobierna la Música, que es el arte de mover los afectos. He aquí porque los antiguos simbolizaban la acción moralizadora de la Religión, o sea, aquel equilibrio y armonía humana intentada por el Evangelio, en la Música que amansa las fieras.

La Religión y la Música, antes de amansar, empiezan por atraer. De algunos misioneros de tierras salvajes leemos que se valían de la virtud atractiva de la Música para conquistar a aquellos infelices: y ¿no es asimismo la virtud atractiva de Jesucristo, la que llena toda la Iglesia católica de una multitud innumerable de pueblos civilizados?

Las pasiones humanas, carísimos hijos, sienten diferentes y muy opuestas atracciones; y según que los hombres siguen unas u otras, o bien suben a la dignidad de una vida pura, serena y noble, o se hunden en el abismo del vicio, de la desesperación y de la ignominia. Las pasiones son como el vehículo en que hacemos el viaje de

nuestra vida; o más exactamente, las pasiones son el impulso, la fuerza que le imprime el movimiento; y como la Música obra con grande energía sobre las pasiones humanas, de aquí la importancia que ella tiene en la educación de nuestros sentimientos. No hay afecto en nuestro corazón que no tenga su propia nota. David, con el sonido de su arpa, serenaba el espíritu de Saúl, cuando éste sentía las tempestades del furor y desesperación; en la milicia se usa la Música como un impulsor del espíritu guerrero; es común buscar la distracción en una audición musical, cuando estamos preocupados; no hay circunstancia de la vida alegre o triste que no tenga su situación musical; la misma muerte cristiana —no la impía, que no significa sino corrupción y condenación—, que es la entrada en la eternidad por la puerta que es Jesucristo, tiene una plena adaptación con la Música, y constituye una verdadera situación armónica. Tenemos a nuestro José Oriol, quien en la hora de la muerte pidió al maestro de capilla del "Palau" de Barcelona que fuese con su escolanía y acompañase las últimas horas de su santa vida con el canto del "Stabat Mater"; y así se hizo.

La Música y la belleza

(...) Toda contemplación de la belleza es una comunicación, aunque remota, con uno de los atributos de la Divinidad; la misma contemplación del mundo físico, el mar, el cielo estrellado, un magnífico paisaje, etc., causa impresión saludable en el alma, el espíritu respira un aire más sano; y es que entonces nuestras facultades se ejercitan en el medio ambiente para que fueron destinadas. Porque no nos dió Dios la inteligencia, el sentimiento y la voluntad para la vida del cuerpo principalmente; antes éste ha de ayudar a aquellas altas facultades, en virtud de las cuales la criatura racional es imagen de su Criador, puedan alcanzar la contemplación de la belleza de las cosas del mundo, que es un reflejo de la belleza del Omnipotente en las cosas materiales.

La Música es un gran medio para que las almas perciban la belleza. El gran Padre de la Iglesia San Agustín, hombre genial y de espíritu finísimo para penetrar los misterios, escribió un tratado sobre la Música, porque la belleza que sentía en sus nobles armonías la consideraba como una excitación al noble amor, al amor divino, pues por el amor atrae Dios a sí la criatura racional, según está consignado en la Sagrada Escritura: "Los atraeré a mí con los lazos del amor."

Y como el canto es la forma propia del amor, no solamente sirve para llevar el hombre a Dios, que es el Amor substancial de quien se derivan todos los demás amores, sino que este mismo canto encendido en amor es también hermosísima manera de oración al Señor. De la ilustre viuda romana Santa Paula nos refiere su maestro espiritual San Jerónimo, que por el afán de cantar los salmos en lengua hebrea, se tomó el inmenso trabajo de aprender este idioma, porque en la sagrada música oriental encontraba más vehemente expresión de amor, más genuina, más viva, cuando ya se había despojado de todo amor terrenal y desplegado las alas de su espíritu para volar al eterno y purísimo Amor.

Que vuestros cantos, hijos amadísimos, exciten siempre los nobles sentimientos, pues para esto os hemos querido dirigir esta Carta, testimonio del afecto que os profesamos, ponderando la nobleza de vuestro Arte, que se mezcla en toda la vida humana, y más particularmente en aquellas situaciones en que ésta se mezcla con la divina, y demostrándoos con el ejemplo de la Iglesia católica cómo la Música es un poderoso auxiliar para la educación de los sentimientos humanos. La fórmula más concreta y expresiva de la vida cristiana nos la da el Santo Evangelio, cuando dice que toda Ley se reduce a amar a Dios y a los hombres; la vida, pues, según el divino Maestro, ha de ser un perenne ejercicio de amor. El canto es indudable que posee una eficacia especial sobre la vida afectiva y dispone para el amor. Pero el amor, mientras estamos en este mundo, es corruptible por la postración de nuestra naturaleza; a vosotros, que formáis las corporaciones corales, os toca la noble misión

de fomentar los dulces, puros y dignos afectos. El elocuente San Basilio, discípulo juntamente del Evangelio y de la cultura helénica, cuenta que Pitágoras encontró un día unos jóvenes que volvían borrachos de una orgía. El filósofo mandó al flautista que iba con ellos que cambiase el tono por el dórico, el más grave, noble y solemne de la música griega. Repentinamente aquellos jóvenes echaron de sus cabezas las coronas que solían llevar los libertinos en estos casos, y confusos se retiraron. El cambio de tono del flautista cambió en ellos el tono de su proceder. Y porque, desgraciadamente, hoy en día hay hombres que, aunque han recibido el bautismo cristiano, parece que prestan más consideración a las costumbres y leyes de los gentiles que a los principios y preceptos de la Iglesia, queremos citar otro caso, que es otro símbolo de la eficacia del canto sobre las acciones humanas, es decir, de la moralidad de la Música. Es muy conocido de todos los amantes de la literatura gentilica, y sirve para corroborar la doctrina de la Iglesia, cuando manda apartarse de todo canto que no sea conveniente a las leyes de la pureza y de la rectitud en los humanos sentimientos. El prudente Ulises había de pasar durante su navegación por un estrecho poblado de sirenas, y temiendo que éstas, con sus cantos seductores, engañasen a los marineros y los hiciesen naufragar en el abismo, les tapó con cera los oídos, para que no pudiesen oír el canto de aquellas voces. Este símbolo de la sabiduría griega lo es también de la sabiduría cristiana, cuando nos manda abstenernos de toda música provocadora de las malas pasiones, para que evitemos el naufragio del vicio.

Santa Cecilia

Permaneced siempre firmes en vuestra digna posición, carísimos hijos: que la Música de esta tierra signifique y exprese altos y dignos sentimientos; que contribuya a dar a la masa social sentido de espiritualidad y nobleza de gusto, que despierte aquel superior instinto, que sólo se satisface con las expansiones puras y luminosas propias de la naturaleza racional y del carácter cristiano impreso en nuestras almas por la sangre generosa del Redentor. Por esto vamos a concluir esta Carta, carísimos hijos, con una sencilla recomendación. La Iglesia parece considerar a la virgen y mártir Santa Cecilia como patrona de los que se dedican al Arte musical, porque la interesante figura de la joven patricia romana, ya de los primeros tiempos del Cristianismo se nos presenta muy levantada sobre la común esfera de la vida humana, *cantantibus organis*, elevando al cielo sus himnos de glorificación al eterno y celestial Esposo de las almas puras. Tomadla, pues, vosotros por Patrona, y en las poblaciones donde sea posible, dedicadle una función religiosa, obsequiando con vuestros cantos a la virginal niña cristiana que cantó sus purísimos amores, y por amor murió. Así ella rogará por la casta felicidad de vuestra vida, por la nobleza de vuestros sentimientos, para que sepáis ejercitaros en las virtudes, y merezcáis la eterna recompensa de la Gloria. Y para que así sea, y en prueba de la predilección que os tenemos, os damos Nuestra bendición en nombre del Padre † y del Hijo † y del Espíritu Santo †. Amén.

Vich, 25 de agosto, fiesta del Purísimo Corazón de María, de 1901.

El Canto gregoriano y el P. Suñol

Entresacamos unos párrafos del escrito publicado con ocasión del homenaje de los Gregorianistas al Rdm. P. Abad D. Gregorio M.º Suñol, O. S. B.

Contemporáneamente con la aparición, en 1903, del "Motu Proprio" restaurador de la dignidad de la música sagrada, el P. Suñol, desde su humilde celda de monje, dió comienzo a un profundo y acendrado estudio del Canto Gregoriano. Trabajo fué el suyo de asceta y de artista que en contacto íntimo y plena compenetración con los grandes maestros de la Abadía de Solesmes, logró amoldar de tal modo su joven espíritu con el ritmo celeste de las melodías gregorianas, que con su gesto, a la vez suave y vivaz, creó para sí y para su ideal un ambiente de simpatía entre la juventud monástica primeramente, y muy pronto entre los clérigos y fieles de este y otros muchos Obispos de España.

Testimonio perenne de su fecundo apostolado son, ante todo, su Método

hasta el presente insuperado, como no sea por posteriores ediciones, y avalado por la máxima autoridad en la materia, el excelso Maestro Dom Mocquereau; sus innumerables artículos en revistas nacionales y extranjeras sobre materia litúrgica y musical; sus conferencias luminosas en diversos Congresos de Música Sagrada y de Liturgia, de algunos de los cuales él fué el alma e inspirador; y en especial su obra cumbre humildemente titulada "Introducción a la Paleografía Musical Gregoriana".

Su merecida fama pasó las fronteras de España y los horizontes de su actividad se ensancharon. Llamado por orden superior a Milán, sin duda la obra de mayores alientos del Padre Suñol ha sido la edición de todo el *Corpus* de la música Ambrosiana pro-

pia de aquella Archidiócesis; empresa que, por especialísimo encargo del egregio Cardenal Schuster, llevó a cabo en el breve espacio de seis años, a base de pacientísimos estudios sobre los antiguos códices, realizando, él solo, una labor análoga a la de tantos maestros como trabajaron en la compilación y depuración del *Corpus* de la Música Gregoriana. Todas estas ediciones del Canto Ambrosiano fueron declaradas típicas por la Santa Sede.

Por todo esto fué llamado a Roma por el Papa Pío XI, de s. m., quien le confió la Presidencia del Pontificio Instituto de Música Sacra. Finalmente, S. S. Pío XII, felizmente reinante, se ha dignado premiar sus méritos nombrándole Abad Titular de Santa Cecilia de Montserrat, título simbólicamente expresivo de las varias fases de su apostolado.

El Partido Laborista británico

Refiriéndose al artículo sobre "Las elecciones británicas" (1), destinado a aquilatar la verdadera importancia de las mismas en orden al futuro europeo, el amigo Pedro Basil ha considerado que nuestras afirmaciones sobre el Partido Laborista —referidas sólo incidentalmente por no ser indispensables para la tesis sostenida— carecían del indispensable fundamento y estaban en evidente contradicción con los hechos.

Por otra parte en su mismo escrito —publicado en el número anterior— suscitaba Basil la cuestión de la participación de los católicos ingleses en dicho Partido, preguntándose a renglón seguido, cómo podría justificarse tal actitud, si el laborismo fuera de inspiración marxista, y aún podríamos añadir si fuera realmente un partido socialista, tal como nosotros afirmábamos.

En primer lugar, no creemos que el problema haya de plantearse en esta forma, pues por el hecho de que los católicos colaboren, o sean candidatos del Partido Laborista, no puede deducirse *a priori* la absoluta inocuidad de dicha organización política.

En segundo término, planteada la nueva cuestión era necesario resolverla, para evitar que en el ánimo de algunos lectores pudiera surgir una duda que sería a todas luces injustificada.

Vamos a aprovechar, la oportunidad que nos brinda el amigo Basil para sentar detalladamente nuestras afirmaciones y para intentar resolver el que impropiamente llamaremos problema.

Para ello dividiremos el presente artículo en cinco apartados que responden a los siguientes subtítulos, indicadores de las materias tratadas: 1) El Partido Laborista es un partido socialista; 2) El Partido Laborista es un partido de inspiración marxista; 3) El Partido Laborista es también un partido oportunista; 4) Los católicos y el socialismo; y 5) Los católicos ingleses y el Partido Laborista.

Una advertencia previa:

Las apreciaciones propias que pueden contener nuestros artículos, lo repetiremos una vez más, son de nuestra absoluta responsabilidad, aun cuando pretendemos interpretar los hechos a través de las enseñanzas de la Iglesia. Por esta razón —es obvio consignarlo— nuestra sección lleva el título general de "A la luz del Vaticano", y no de "La luz del Vaticano", cosa completamente distinta (2).

El Partido Laborista es un partido socialista

Según J. Ramsay Macdonald, el socialismo "es el credo de quienes, reconociendo que la colectividad existe para realizar el progreso del individuo y el mantenimiento de la libertad, y que el control de los factores económicos de la vida significa el control de la vida misma, tratan de erigir una organización social que incluya entre sus actividades el régimen de ciertos instrumentos económicos que, como el capital agrícola y el industrial, no pueden ser equitativamente utilizados cuando se encuentran en manos de particulares. En esto consiste el socialismo" (3).

Otras muchas definiciones se han dado de socialismo, no siempre coincidentes en señalar sus verdaderos límites, ni en la táctica a seguir para alcanzar sus específicas finalidades, que por otra parte responden a concepciones muy di-

ferentes según las épocas y los especiales criterios de los diversos teorizantes (4).

Macdonald explica esta disparidad, afirmando que el socialismo "es una tendencia, no un dogma revelado, y por consiguiente se modifica en sus formas concretas de generación en generación".

Se comprende así que aun dentro del Partido Laborista, como en cualquier otro partido socialista, puedan coexistir doctrinarismos paralelos y a menudo opuestos, por defender algunos, principios que consideran intangibles, frente a interpretaciones más acomodaticias. Y esta divergencia es a veces tan señalada, que es muy posible que dentro de un partido socialista haya un "ala izquierda" afin con el comunismo, y un "ala derecha" que casi se codea con elementos conservadores (5).

Teniendo en cuenta las anteriores consideraciones nos preguntamos:

¿Puede afirmarse que el Partido Laborista es un partido socialista?

Para contestarlo nos atendremos al testimonio del propio Partido y a las afirmaciones de autores señalados.

Veamos algunas de estas últimas:

"El partido laborista pudo haberse hecho cargo, en muchos aspectos, de la herencia del radicalismo liberal; pero su *profesión socialista*, su consciente oposición al actual orden social, incapaz éste de satisfacer las necesidades y deseos del pueblo, lo llevaron a manifestarse como la oposición oficial y como partido gobernante de turno" (6).

Y esta opinión que estimamos altamente reveladora, viene indirectamente confirmada con un hecho no menos terminante que nos recuerda un distinguido escritor:

"En el ala izquierda de los liberales no fundida con el partido, existía un grupo a modo de extrema izquierda, representante de asociaciones obreras, que entendía conservar así su independencia rechazando el ingreso en el "Labour Party" que era tanto, a su entender, como someterse a los *rígidos dogmatismos socialistas* integrantes del partido obrero" (7).

Un periódico inglés a raíz de las elecciones de 1931, escribió: "El Partido Laborista declara que es un partido socialista. Todos sus miembros están de acuerdo en este punto" (8).

Pero donde queda claramente revelada la firme orientación socialista del laborismo, es en el Estatuto del partido, de 1918. El propio Wertheimer lo comenta en la siguiente forma: "Este Estatuto, que rige aun hoy, constituye una de las etapas más importantes del movimiento obrero británico, y con ello, del movimiento obrero mundial. Pues este Estatuto —junto con la implantación de la categoría de miembros individuales— es el que *ha convertido definitivamente el partido laborista en una organización sobre una base resueltamente socialista en lo político y en lo social*. Para formar juicio acerca del aspecto espiritual total del partido no pueden dejarse a un lado estas demandas políticas y económicas del Estatuto del partido. Constituyen el fondo duradero y el complemento permanente de las demandas expresadas en el programa de acción "Labour and the Social Order" de 1918 y en el programa de Birmingham "Labour and the Nation", de 1928".

(1) Véase CRISTIANDAD, número 36-37, págs. 438-39.

(2) Los orígenes del laborismo los resumiremos en extracto en la siguiente forma: En el año 1900, la Sociedad Fabiana, la Federación Social Democrática y el Partido Laborista Independiente, constituyeron el «Comité de Representación Obrera» (*Labour Representation Committee*), que en el año 1906 tomó el nombre de «Partido Laborista» (*Labour Party*). Los sindicatos se adhirieron al «Comité» en fecha posterior. Como puede deducirse, el *Labour Party* es de constitución relativamente reciente.

(3) J. Ramsay Macdonald. *El Socialismo*.

(4) Conocida es la definición formulada por Emile Durkheim: «Es socialista toda doctrina que preconiza el *enlace* de todas las funciones económicas o de algunas de ellas que hoy aparecen difusas, con los centros directores y conscientes de la sociedad.» (*El Socialismo*).

(5) Lo hemos podido comprobar últimamente en Francia e Italia.

(6) Egon Wertheimer. *El laborismo británico*.

(7) M. Moreno Recio. *Los partidos políticos europeos*.

(8) *Catholic Herald*, 24 de octubre de 1931.

Y prosigue: "El Estatuto del partido formula de esta manera la misión del partido laborista en lo que se refiere a sus finalidades políticas y económicas: "Asegurar a los trabajadores manuales e intelectuales el producto íntegro de su actividad y su distribución más justa posible sobre la base de la POSESIÓN EN COMUN DE LOS INSTRUMENTOS DE PRODUCCIÓN y mediante el mayor sistema de administración y control democráticos de las diversas industrias y ramas de la Administración" (9).

Creemos que la finalidad que se asigna el Partido Laborista en esta declaración estatutaria puede entrar de lleno en la definición de Macdonald que hemos reproducido. Y en tal caso hay que concluir: Si el "L. P." propugna un programa basado en el socialismo, no es excesivo afirmar que el Partido Laborista es un partido socialista (10).

Y si pudiera dudarse aún del carácter socialista del laborismo, veamos la interpretación que nos da Laski (11) —adalid de la reconstitución de la Internacional Socialista— del triunfo del "L. P." en las últimas elecciones británicas: "Necesitaremos en Francia una gran victoria socialista para que nuestras dos naciones formen un solo Estado sin dejar de ser dos países" (12). La declaración se comenta por sí sola.

No podemos extendernos más sobre este punto. A nuestro entender la afirmación que encabeza estas líneas no descansa en "criterios" particularistas intrascendentes, sino que parte del hecho de existir unos principios ideológicos que, no obstante poder ser discutidos por miembros aislados del laborismo, informan la vida de éste y son razón suficiente de su existencia.

El Partido Laborista es posiblemente en estos momentos, el centro de convergencia del socialismo internacional. Hoy, con mayor firmeza que cuando se escribieron, podrían repetirse estas palabras: "La mirada de millones de socialistas del mundo entero se halla fija en el Partido Laborista inglés, el cual tiene una probabilidad mayor de realizar la doctrina socialista que ninguno de los otros partidos socialistas del día. El Partido Laborista constituye así la máxima esperanza del socialismo democrático mundial" (13).

El Partido Laborista es un partido de inspiración marxista

La labor de Carlos Marx dentro del socialismo es comparada por Macdonald a la del jardinero que cuida con esmero las plantas confiadas a su cuidado, seleccionándolas para escoger aquellas que debe conservar y fortalecer. Marx, añade Macdonald, "cometió muchos errores al establecer sus teorías y al prevenir acontecimientos, pero fueron los errores de un hombre de acción que tiene que realizar una determinada porción de trabajo, por lo cual estos errores le fueron muy útiles" (14).

Dentro de la historia del socialismo, la obra de Carlos Marx representa una etapa trascendental, y sus doctrinas y sus teorías continúan influyendo, en desiguales proporciones naturalmente, en las diversas tendencias que constituyen el movimiento socialista mundial.

Por ello, el propio Macdonald al hablar del revisionismo, pone de relieve que "no es tanto una emancipación de los principios de Marx como de las aplicaciones de los marxistas".

Porque del mismo modo que no ha de olvidarse que algunos principios considerados como específicos del marxismo, no son exclusivos de Carlos Marx, tampoco ha de caerse en el extremo opuesto de defender que las doctrinas de

éste no admitan, dentro del socialismo, formas diversas de interpretación y de aplicación. Lenin y algunos de sus seguidores pretenden ser los únicos intérpretes de la doctrina marxista, pero otras corrientes socialistas creen ser fieles a su maestro, no obstante seguir teorías y procedimientos total o parcialmente opuestos al leninismo.

No hay que olvidar la importancia que la tarea de Marx representó para la vitalidad del socialismo, y su ulterior organización, "inculcando la teoría en la inteligencia de las masas, darle forma política, atraer la democracia bajo sus banderas y emprender la marcha" (15).

Por algo su famosa obra *Das Kapital* ha merecido la calificación de "biblia del socialismo".

Carlos Marx es indiscutiblemente un precursor del "L.P.". Veamos como lo explica Egon Wertheimer:

"En el año 1881 fundó Henry Mayer Hyndman, un periodista radical burgués, la "Democratic Federation" (Federación Democrática). Su propósito, tal como se lo expuso a Marx, que le escuchó algo escéptico, era la resurrección del movimiento cartista en una forma amoldada a las nuevas circunstancias... El único punto de su programa marcadamente socialista era la petición de que se nacionalizase la tierra. Hyndman acababa entonces de convertirse al marxismo y la mayor parte de los que se adhirieron a la Federación eran o se hicieron luego socialistas marxistas. Esta conversión al marxismo concluyó, el año 1884, en que la Federación Democrática cambió su nombre por el de Federación Social Democrática y adoptó un programa socialista marxista" (16).

Y la Federación Social Democrática fué una de las sociedades que puso los fundamentos iniciales del "L. P."

¿Influye Marx en el laborismo de nuestros tiempos?

Si la doctrina de Carlos Marx fuera inflexible, o lo fueran al menos los procedimientos adecuados para hacerla efectiva, sería difícil contestar afirmativamente a la anterior pregunta, pero supuestos todos los antecedentes señalados, creemos que tal respuesta es obvia con sólo demostrar el hecho de que en la mente de Marx, no escapaba la lejana perspectiva de conseguir la implantación del socialismo por un camino oportunista.

Laski ha dicho algo muy concreto sobre tal particularidad: "Hemos alcanzado un período en el cual se demanda netamente el uso deliberado del mecanismo del Estado para la mitigación de la desigualdad social. Hemos comprobado que la existencia de una nación permanentemente dividida en ricos y pobres es incompatible con la realización de la justicia social. El dilema que ante nosotros se yergue, es la elección de entre concesiones de la clase gobernante, en una proporción más amplia que la acaecida en cualquier otro período de la historia, y superación del orden social por hombres que niegan la validez de sus fundamentos. Que en algún sitio puede realizarse un pacífico compromiso es, evidentemente, posible; *el mismo Marx reconocía la posibilidad de semejante compromiso, por vía de transición, - en Inglaterra* (17).

(Muy interesante ha de resultar la significativa apreciación de Marx, para enjuiciar rectamente, propósitos y posibilidades dentro del ancho campo de la vida internacional.

En pocas palabras, la actual política del laborismo británico puede lograr por vías muy pacíficas, y mediante constantes transiciones, los mismos resultados que algunos partidos marxistas consideran como únicamente realizables por medio de la revolución.

Porque ¿puede afirmarse con certeza o al menos con verosimilitud que los procedimientos revolucionarios están más cerca del objetivo final que los procedimientos oportunistas?

¿Puede sostenerse con éxito que de las doctrinas de Carlos Marx cabe exclusivamente una sola y única interpretación?; o por el contrario, ¿es posible que un partido que oficialmente deteste el factor revolucionario pueda ser proclamado seguidor de la teoría marxista?

La respuesta a tales preguntas nos la ofrece G. D. H. Co-

(9) Ob. cit.

(10) No olvidemos que Emile Durkeim amplía su anterior definición de socialismo, en la siguiente forma: «Pueden conceptuarse asimismo socialistas aquellas teorías que, sin referirse directamente al orden económico, ofrecen cierta conexión con las anteriores.» (Ob. cit.)

(11) Harold Laski, que, según Winston Churchill, es la eminencia gris de un Estado policlaco-socialista en Inglaterra.

(12) Declaración en el Congreso del socialismo francés, del mes de agosto del presente año.

(13) Egon Wertheimer. Ob. cit.

(14) Ob. cit.

(15) J. Ramsay Macdonald. Ob. cit.

(16) Ob. cit.

(17) Harold Laski. *El Comunismo*.

le (18): "Ningún partido con una base filosófica o teoría firme —ningún partido puramente marxista, por ejemplo— hubiera podido desarrollarse en la Gran Bretaña tan aprisa como el "L. P." No puede afirmarse con certeza que el partido socialista alemán con su base marxista, se acerque a la realización de sus ideales más rápidamente que el laborismo. Y, por otra parte, ¿no será que en vez de un marxismo único hay varios "marxismos", y que cada partido obrero aplica, con arreglo a sus propias necesidades las doctrinas del maestro?" (19).

Carlos Marx murió en 1883; su cuerpo, escribe Macdonald, fué depositado en el Highgate Cemetery, "mirando a Londres". ¿Puede tener esta posible coincidencia el valor de un símbolo efectivo? (20).

El Partido Laborista es también un partido oportunista

Sentadas las dos anteriores afirmaciones, es necesario señalar como aclaración de las mismas, el carácter típicamente británico del laborismo, que, como afirmábamos en nuestro artículo ya aludido, "lo diferencia de los restantes partidos socialistas".

Suponemos que este aspecto esencial es admitido por todos, ya que no es sólo propio del "L. P.", sino que lo hallamos en los restantes partidos ingleses.

La paradoja que encierra la extraña mentalidad británica quedaba perfectamente resumida por Wertheimer, en la siguiente forma:

"Por un extraño juego de las fuerzas históricas, resulta el hecho curioso de que el respectivo temperamento de los tres jefes —Ramsay Macdonald, Stanley Baldwin y David Lloyd George— aparezcan en oposición con su ideología política: el líder socialista es esencialmente un conservador, el jefe conservador es realmente un liberal, y el liberal es un socialista típico" (21).

La característica específica del laborismo, es la del oportunismo, o como la ha calificado uno de sus más relevantes miembros, la del "oportunismo evolucionista".

Veamos cómo se expresa: "De poder hablar de una filosofía del laborismo británico, habría que calificarla de oportunismo evolucionista. Evolucionista lo es hasta la médula, y oportunista también, al menos en el sentido de que la forma y el orden de los planes propuestos no obedecen a ningún programa previamente elaborado, sino que nacen de las necesidades de la hora" (22).

Laski nos da una explicación concreta de esta particular característica: "Ninguna autoridad puede resistir a las demandas del pueblo cuando éstas encierran el profundo sentir de la mayor parte de él, y si resiste, nada tendría de extraño que se intentase dar forma a la teoría comunista de la insurrección y que, dirigida por jefes competentes, esta insurrección triunfase. Un gobierno inglés, por ejemplo, que tratase de reducir a la impotencia a las asociaciones obreras, o un gobierno francés que intentase restaurar la monarquía, podrían fácilmente reproducir una situación en que la estrategia de Marx tuviera éxito (23), pero ambos gobiernos revelarían con semejante conducta tal desconocimiento de su misión, que les haría acreedores a su destino. No hay que olvidar que las lecciones que la Revolución rusa ha proporcionado, no solamente son aplicables a los fines comunistas. La dictadura de Mussolini es meramente su aplicación al servicio de la burguesía, ello pone de relieve la importante verdad de que una vez abiertas las puertas de la esclusa, nadie puede profetizar quién emergerá del desastre como jefe. Este es

el riesgo que corren los hombres cuando, abandonado el camino de la razón, tratan de probar por la fuerza, no su deseo de verdad, sino la verdad de sus deseos. Sin duda, hay ocasiones en que la situación que se les presenta no les permite otra alternativa que la de la protesta violenta, pero ésta, elegida conscientemente como camino de salvación, conduce en la mayoría de los casos a la desilusión y no al éxito (24).

Laski acepta, por consiguiente, como "completamente exacta" —así lo ha manifestado— el criterio marxista sobre la revolución; solamente las dificultades que se interponen en el camino de la misma, y como consecuencia las escasas probabilidades de éxito, le inducen a frenar sus entusiasmos.

Ciertamente, la vía del oportunismo puede ser más larga, pero también puede ser, siguiendo el método del laborismo, más eficaz y segura (25).

Los católicos y el socialismo

En verdad que "no es todo malo en el movimiento socialista, ni es bueno todo lo que hay fuera del socialismo" (26), pero deducir de ahí que es comprensible que los católicos puedan colaborar con el socialismo, concretamente con el menos radical, es a la luz de la doctrina de la Iglesia totalmente inadmisibles, según nosotros entendemos.

Reproduciremos un extenso fragmento de la encíclica *Quadragesimo anno* de Su Santidad Pío XI, que creemos resuelve totalmente la cuestión (27).

Dice el Papa:

"La parte que se ha quedado con el nombre de "socialismo" es ciertamente más moderada, ya que no sólo confiesa que debe abstenerse de toda violencia, sino que aun sin rechazar la lucha de clases y la abolición de la propiedad privada, las suaviza y modera de alguna manera. Diríase que, aterrado por sus principios y por las consecuencias que se siguen del comunismo, el socialismo se inclina y en cierto modo avanza hacia las verdades que la tradición cristiana ha enseñado siempre solemnemente, pues no se puede negar que sus peticiones se acercan mucho a veces a las de quienes desean reformar la sociedad conforme a los principios cristianos.

"La lucha de clases, sin enemistades y odios mutuos, poco a poco se transforma en una discusión honesta, fundada en el amor a la justicia; ciertamente, no es aquella bienaventurada paz social que todos deseamos, pero puede y debe ser el principio de donde se llegue a la mutua cooperación de las "profesiones". La misma guerra al dominio privado, restringida más y más, se atempera de suerte que, en definitiva, no es la posesión misma de los medios de producción lo que se ataca, sino el predominio social que contra todo derecho ha tomado y usurpado la propiedad. Y de hecho, un poder semejante no pertenece a los que poseen, sino a la potestad pública. De este modo se puede llegar insensiblemente hasta el punto de que estos postulados del socialismo moderado no difieran de los anhelos y peticiones de los que desean reformar la sociedad humana fundándose en los principios cristianos. Porque con razón se habla de que cierta categoría de bienes ha de reservarse al Estado, pues llevan consigo un poder económico tal, que no es posible permitir a los particulares sin daño del Estado.

"Estos deseos y postulados justos —afirma el Pontífice— ya nada contienen contrario a la verdad cristiana y mucho menos son propios del socialismo" (28).

(18) G. D. H. Cole junto con Harold Laski, C. M. Lloyd y R. H. Tawny representan en la organización laborista un «terrible cuarteto», según afirma Wertheimer.

(19) *La evolución del Partido Laborista británico.*

(20) Sir Walter Citrine ha dicho en el Congreso de Sindicatos celebrado en Blackpool el próximo pasado mes de septiembre: «Creo que sería una cosa excelente el que el Gobierno británico pudiera planear su producción, su consumo y la vida general del país, en una forma parecida a la que se usa en Rusia soviética.»

(21) Ob. cit.

(22) G. D. H. Cole. Ob. cit.

(23) Hemos visto anteriormente la afirmación del propio Laski relativa a la posibilidad prevista por Marx, de una estrategia diferente aplicable concretamente en la Gran Bretaña.

(24) Ob. cit.

(25) En el discurso pronunciado por Henderson, jefe del Partido Laborista, en el 31 Congreso de la organización, dijo entre otras cosas: «La Conferencia ha votado acuerdos que evidencian su intención de realizar la transformación del sistema actual en sociedad socialista... Hay que continuar con decisión y coraje nuestros esfuerzos para que el Estado socialista sea un hecho.» (8 octubre 1931).

(26) De una Pastoral colectiva de los Obispos belgas, citada por M. Arboleya Martínez en su obra *La Iglesia y el siglo.*

(27) La cita de dicha encíclica hecha por el amigo Basil en su artículo, se presta a un extremado confusiónismo por no expresar completamente el pensamiento del Sumo Pontífice como tendremos ocasión de comprobar.

(28) Esta frase para su exacta interpretación no puede desligarse de la que inmediatamente la sigue.

Pero añade a renglón seguido el Papa: "Por tanto, quienes solamente pretenden eso, no tienen por qué agregarse al socialismo".

Y prosigue: "Pero no vaya alguno a creer que los partidos o grupos socialistas que no son comunistas se contentan todos de hecho o de palabra con eso sólo. Los más llegan a suavizar en alguna manera la lucha de clases o la abolición de la propiedad, no rechazarlas.

"Ahora bien, esta mitigación y como olvido de los falsos principios hace surgir, o mejor, a algunos les ha hecho plantear indebidamente esta cuestión: la conveniencia de suavizar o atemperar los principios de la verdad cristiana, para salir al paso al socialismo y convenir con él en un camino intermedio. Hay quienes se ilusionan con la aparente esperanza de que así vendrán a nosotros los socialistas. ¡Vana esperanza! Los que quieran ser apóstoles entre los socialistas, deben confesar abierta y sinceramente la verdad cristiana plena e íntegra, sin convivencias de ninguna clase con el error.

"Procuren primeramente, si quieren ser verdaderos anunciadores del Evangelio, demostrar a los socialistas que sus postulados, en lo que tienen de justos, se defienden con mucha mayor fuerza desde el campo de los principios de la fe cristiana y se promueven más eficazmente por la fuerza de la caridad cristiana".

A continuación el Vicario de Jesucristo trata del problema fundamental que ha dado origen al presente artículo (29).

"Pero ¿qué decir en el caso en que el socialismo de tal manera se modere y se enmiende en lo tocante a la lucha de clases y a la propiedad privada, que no se les pueda ya reprochar nada en estos puntos? ¿Acaso con ello abdicó ya de su naturaleza anticristiana? He aquí una cuestión que deja en la duda los ánimos de no pocos. Y son muchos los católicos que, sabiendo perfectamente que nunca pueden abandonarse los principios católicos ni suprimirse, parecen volver sus ojos a esta Santa Sede y pedir con instancia que resolvamos si ese socialismo está suficientemente purgado de sus falsas doctrinas, para que sin sacrificar ningún principio cristiano pueda ser admitido y en cierto modo bautizado. Para satisfacer, según nuestra paternal solicitud, a estos deseos, decimos: EL SOCIALISMO, YA SE CONSIDERE COMO DOCTRINA, YA COMO HECHO HISTÓRICO, YA COMO "ACCIÓN", SI SIGUE SIENDO VERDADERAMENTE SOCIALISMO, AUN DESPUÉS DE SUS CONCESIONES A LA VERDAD Y A LA JUSTICIA DE LAS QUE HEMOS HECHO MENCIÓN, ES INCOMPATIBLE CON LOS DOGMAS DE LA IGLESIA CATÓLICA, YA QUE SU MANERA DE CONCEBIR LA SOCIEDAD SE OPONE DIAMETRALMENTE A LA VERDAD CRISTIANA" (30).

Los católicos ingleses y el Partido Laborista

Como final de este artículo, unas palabras para aclarar lo dicho en el capítulo anterior en relación con el caso particular de los católicos británicos.

A guisa de preámbulo reproduciremos un texto del *Catholic Herald* correspondiente al 24 de octubre de 1931:

"...Declaramos nuestra adhesión sin reservas a las declaraciones autorizadas de la Iglesia Católica; condenamos lo que ella condena, aceptamos, con asentimiento interno y externo, lo que ella enseña, y nos retractamos de toda idea u opinión sobre esta materia que pudiera ser por ella reprobada.

"...Aun cuando en esta circunstancia excepcional no haya-

(29) El interrogante del compañero Basil relativo a si «una cierta tendencia socialista» puede ser «obstáculo para la colaboración de los católicos» queda a nuestro entender contestado sin posible duda, en la presente encíclica.

(30) S. S. León XIII en la encíclica *Quod apostolici muneris*, hace hincapié en las enseñanzas de Pío IX «contra los inicuos intentos de las sectas, y señaladamente contra la peste del socialismo, proveniente de las mismas.»

S. S. Pío XI, en la encíclica citada, al tratar del socialismo educador, advierte: «acuérdense todos de que el padre de este socialismo educador es el liberalismo, y su heredero, el bolchevismo.» Otras muchas citas podrían hacerse sobre el particular, pero las omitimos por no ser indispensables en este momento y en gracia a la brevedad.

mos recibido oficialmente ninguna consigna para votar o no a favor o en contra de los socialistas, diremos solamente, en la medida que nos compete, que no podemos aconsejar a nadie que dé su voto a un socialista.

"...Votar a los socialistas, es votar por los demonios desencadenados contra la civilización cristiana".

A pesar de las anteriores frases, es una realidad que elementos católicos forman parte del "L. P." ¿Cómo se explica?

¿Cómo es posible que ello suceda, teniendo presente la rotunda posición de la Iglesia frente al socialismo?

Para explicárnoslo, el amigo Brasil sacó a colación unos fragmentos del *discurso* pronunciado por S. Em. el Cardenal Bourne, en Edimburgo, el día 17 de junio de 1931. Creemos que, quizá, hubiera sido mejor reproducir íntegramente el citado texto, máxime teniendo en cuenta que dichos fragmentos parten del supuesto de unos hechos reconocidos explícitamente por el Cardenal-Arzbispo de Westminster, y que no nos toca a nosotros aquilatar.

Tales hechos, que el Cardenal Bourne especifica en su *discurso*, pueden resumirse en la siguiente forma:

a) Hay un núcleo considerable de católicos británicos que desea intervenir en la vida política.

b) La presencia de católicos en el mundo político es muy útil para el país.

c) Para tomar parte en la vida política, en Inglaterra y en otros países, es necesario formar parte de un partido político.

d) En la Gran Bretaña existen tres partidos políticos: el conservador, el liberal y el laborista (31).

Planteados así el intrincado problema de la política británica, en relación con la posición de los católicos, consideramos perfectamente explicable —hablamos en términos de lógica— la solución dada por el Cardenal Bourne, teniendo siempre presente que los católicos ingleses, según precisa dicho purpurado, "jamás deben ligarse por entero a un partido político", y por otra parte, "deben ponerse en guardia contra los principios erróneos", ya que "cuando su fe religiosa y su conciencia estén en desacuerdo con las exigencias del partido, deben obedecer a su conciencia y resistir las órdenes de aquél".

La gravedad del problema para los católicos ingleses, reside en la imposibilidad de votar a otros partidos que no sean los mencionados.

De ello se lamentaba ya el *Catholic Herald*: "No tenemos un partido católico como existe en Alemania, en Bélgica o en otras partes. Un partido así no puede constituirse actualmente en nuestro país. Esta es nuestra desgracia. Quizá algún día será diferente". (10 de octubre de 1931).

Y para terminar una brevísima consideración: En el mensaje dirigido por los obispos de Inglaterra y País de Gales a los fieles, con motivo de las elecciones de 1931 —fechado en Westminster el día 15 de octubre del propio año— y que como es natural lleva la firma del Cardenal Bourne, no se habla para nada de la actitud de la Iglesia británica ante los diversos programas de los partidos en lucha; se limita a poner de relieve los graves problemas que se plantean a la nación, y a encarecer al pueblo católico la necesidad de orar cotidianamente para que la asistencia divina no falte a quienes deben dirigir la vida del país.

Como pueden apreciar los lectores, la fecha de este documento es muy posterior a la del *discurso* mencionado. No obstante, el mensaje no hace referencia alguna al asunto planteado.

José-Oriol Cuffi Canadell

(31) «Naturellement un grand nombre de catholiques désirent prendre part à la vie politique. Ils ont raison d'agir ainsi. Leur présence dans le monde de la politique est très utile pour toute la nation en général et leur absence serait une perte réelle pour l'activité politique de notre pays. Pour entrer dans la politique, en Angleterre et dans la plupart des autres pays, il est nécessaire de s'unir à un parti politique; actuellement il en existe trois dans ce pays.» De la traducción de dicho discurso, publicada en la *Documentation Catholique* correspondiente al 12 de diciembre de 1931.

Cuevas de Artá

MALLORCA



Múltiples son las bellezas con que dotó Dios a esta privilegiada Isla, de todas sobresale una por su magnificencia:

Las maravillosas
Cuevas de Artá

THE TABLET

A WEEKLY NEWS PAPER AND REVIEW
PRO ECCLESIA DEI, PRO REGE ET PATRIA

(Un Semanario y Revista, pro Iglesia de Dios, pro Rey y Patria)

FUNDADO EN 1840

128, Sloane Street

LONDON

CRITERIO

REVISTA SEMANAL ARGENTINA

Director: MONS. GUSTAVO J. FRANCESCHI



Alsina, núm. 840

Buenos Aires

ESTRELLA DEL MAR

REVISTA
DE ORIENTACION DE JUVENTUDES

Confederación Nacional de Congregaciones Marianas



Zorrilla, 3

MADRID