

VICENTE RIPOLLÉS PÉREZ

El drama litúrgico

CONFERENCIA LEIDA
EN LA SESION DE APERTURA DEL CURSO DE 1928
DEL CENTRO DE CULTURA VALENCIANA



VALENCIA - 1928
IMPRENTA HIJO DE F. VIVES MORA
HERNÁN CORTÉS, 8

VICENTE RIPOLLÉS PÉREZ

El drama litúrgico

CONFERENCIA LEIDA
EN LA SESION DE APERTURA DEL CURSO DE 1928
DEL CENTRO DE CULTURA VALENCIANA



VALENCIA - 1928
IMPRENTA HIJO DE F. VIVES MORA
HERNÁN CORTÉS, 8

Tirada aparte de los *Anales del*
Centro de Cultura Valenciana

DISCURSO LEIDO POR EL DIRECTOR DE NÚMERO

M. I. Sr. D. Vicente Ripollés

EXCMO. SEÑOR

ILMOS. SEÑORES

SEÑORAS Y SEÑORES

Al intentar hacer revivir en esta solemne sesión, siquiera sea momentáneamente, dos cuadros religiosos de los siglos X y XVI, los Dramas litúrgicos que tienen por argumento la parábola evangélica de las *Virgines prudentes et fatuæ* y el hecho real de la Resurrección de Jesucristo, paréceme no será cosa inoportuna e improcedente el preparar el asunto de este estudio con algunas notas que ilustren el origen y desarrollo progresivo de estas representaciones sagradas medievales. He de procurar el cumplir mis intentos de manera breve y concisa, cual corresponde a la cultura de auditorio tan selecto, que nos concede el honor de acudir y realzar con su presencia la solemnidad de este acto.

Se ha dicho que la Liturgia Católica es el Drama por excelencia. Realmente, si el drama no es otra cosa que un trozo de vida arrancado al gran escenario de la realidad viviente, nada más vivo y más real que los cuadros expuestos, en síntesis sorprendentes, por la liturgia sagrada, durante el lapso del año eclesiástico; desde el hecho inenarrable del mundo saliendo de la nada y organizándose en etapas sucesivas, y surgiendo, todo belleza y esplendor, del caos que servíale de primitiva envoltura, al conjuro de la voz imperiosa de la Omnipotencia divina, hasta la aparición, en los límites últimos del mundo antiguo, del Cristo, Jesús niño, nacido en pobre cabaña cabe los muros de la ciudad, cuna del Pastor-Rey David, y aun hasta el postrer cataclismo con que ha de finalizar el orbe todo, tan bella y trágicamente descrito por los profetas de Israel y, de manera especial, por el gran apóstol-vidente de Patmos, pasando, en visión rápida por todos los acontecimientos memorables que nos recuerdan las relaciones del

hombre con Dios, y la Providencia Divina interviniendo en los acontecimientos de la gran familia humana; que todo eso, y mucho más, hacen desfilar ante nuestros ojos y consideración piadosa los ciclos litúrgicos que integran el cuadro magnífico de las fiestas anuales de la Iglesia Católica.

Pero, si en el aparato de la liturgia sagrada existe ya latente, en términos generales, el germen de sucesivas manifestaciones dramáticas (hasta el punto que algunos han querido ver en la liturgia el origen del teatro moderno), continuando el examen de las formas y textos litúrgicos, hemos de encontrar nuevos elementos que, fecundados por el instinto dramático connatural en el hombre, habían de producir, a la larga, toda la rica serie de dramas religiosos con que la piedad ingénua de la Edad Media se nutría y apacentaba.

A este propósito, decía el ilustre preceptor y literato Manuel Milá y Fontanals, lo que, tomado a la letra, voy a reproducir:

«Las más antiguas ceremonias de nuestro culto, en los actos simbólicos y en la recitación y canto alternados, ofrecen ya elementos dramáticos, pero no drama propiamente dicho. La transición a esta forma se halla en la recitación por diferentes personas de un escrito en todo o en parte dialogado; tal sucede en el canto solemne del *Passio*. Mas para que haya verdadero drama es necesario que varias personas se revistan de un carácter ajeno, no sólo en la recitación, sino en la parte mímica. Algunas composiciones de asunto sagrado, sujetas a la forma dramática antigua, son simples accidentes sin consecuencia ulterior en el drama lírico; así son la tragedia—Cristo paciente—de San Gregorio Nacianceno y los dramas en forma terenciana de la monja Roswitá. El Drama cristiano nació con forma y caracteres propios, y originóle el deseo de ofrecer a la vista, del modo más eficaz posible, los sucesos de la historia religiosa; y en los siglos en que subió de punto la ignorancia debió de ser considerado como una nueva y más atractiva lectura destinada a la instrucción de los iletrados».

Estas palabras del maestro Milá y Fontanals corroboran mi aserto sobre la existencia en germen de la forma dramática en las ceremonias del culto católico. Veámoslo siquiera sea rapidísimamente.

El primer elemento exigido por Milá para la existencia del

drama es la forma en todo o en parte dialogada. No es cosa rara encontrar esta forma en los textos de nuestra liturgia: podría aducir y multiplicar los ejemplos de este género. Baste uno, por todos, que tomo del Oficio de los Santos Inocentes. Dice así una de las Antifonas de Laudes: *Sub trono Dei omnes sancti clamant; Vindica sanguinem nostrum, Deus noster*. Y como contestación a esta antífona recítase en el Responso: *Adhuc sustinete modicum tempus, donec impleatur numerus fratrum vestrorum*.

El diálogo aparece aquí con claridad meridiana. Pero hay más en el texto litúrgico aducido. En primer lugar, el escenario donde se desarrolla la acción: un trono excelsa donde, majestuosa, se asienta la Trinidad gloriosa; y un escabel de este trono, morada de los niños inocentes martirizados. Luego, los personajes que actúan en el Drama: de una parte, Dios con las tres Divinas Personas; de otra, los niños mártires yendo de uno en otro lugar jugando inocentemente con sus palmas y coronas, según expresión ingeniosa de Prudencio; y finalmente, el hermoso diálogo divinamente inspirado: *Vindica sanguinem nostrum, Deus noster*: Dios omnipotente, venga nuestra sangre inicualemente derramada; y como contestación, la palabra excelsa y serena, paciente por ser eterna de la Majestad en el Divino Trono sentada: *Adhuc sustinete modicum tempus*: esperad todavía un poco de tiempo, hasta que la malicia y crueldad de los hombres complete el número de vuestros hermanos en el martirio.

¿Qué se necesita para que esta escena se convierta en un verdadero drama? Sencillamente lo que decía Milá y Fontanals: que varias personas se revistan de un carácter ajeno, no sólo en la recitación, sino en la parte mímica; que se individualicen y caractericen los personajes que intervienen en la acción, y que éstos hablen su parte propia, y se muevan y actúen conforme a las indicaciones y exigencias de la acción y del diálogo.

Y si queréis un drama de mayores proporciones y de trama más complicada, desdoblad el texto citado, amplificadlo con interpolaciones de himnos, antifonas y secuencias, aumentad las escenas con la presentación de Herodes turbado ante el solo anuncio del nacimiento del Niño de Belén; consultando el caso con los sacerdotes, escribas y doctores de la ley; divinamente burlado en sus designios hipócritas de adorarle; dictando, locamente furioso,

el bando exterminador de los niños de Belén y sus cercanías; relatad, si no osáis representarla, la carnicería horrible, fruto del edicto; y para final, haced intervenir la figura trágica de Raquel, símbolo de las madres cruelmente martirizadas en sus tiernos hijos, vagando desolada y a la ventura por las campiñas de la comarca betlemita, lanzando al aire sus tristes lloros y lamentos, y sobre todo eso, no admitiendo consolación, *quia non sunt*; porque sus hijos ya no existen. Un drama completo, perfecto, interesante y emotivo, para el que han sido suficientes los elementos y textos suministrados por la liturgia; bastando, hasta para alcanzar la emoción intensa de la escena última, las palabras inspiradas de Jeremías, que la Iglesia hace recitar en el Oficio de los Inocentes: *Vox in Rama audita est, ploratus et ululatus: Rachel plorans filios suos et noluit consolari quia non sunt* (1).

En estos esbozos de dramas existen asunto, materia dramática, personajes bien caracterizados, forma dialogada y causa final, esto es, la instrucción religiosa de un pueblo iletrado; esperábase únicamente un hombre de ingenio vivo, de iniciativas casi audaces y una causa ocasional, cualquier circunstancia oportuna que favoreciera el salto de uno a otro campo.

(1) El Sr. Sanchis Sivera, en su notabilísima obra *La Catedral de Valencia*, prueba la celebración de varios Dramas litúrgicos en el interior de nuestro templo metropolitano durante los siglos XIV, XV y parte del XVI. Señala, como a cosa cierta, los dramas de la noche de Navidad y del día de Pentecostés. Parece que los hubo también para celebrar el misterio de la Asunción de la Virgen y la brillante fiesta del Corpus.

Un esbozo de drama he encontrado yo en el *Breviarium Valentinum*, manuscrito del siglo XV. Durante el canto del último salmo de *Laudes*, en la noche buena, se intercalaba entre verso y verso la antífona *Pastores dicite quidnam vidistis, et annuntiate Christi nativitatem*, cantada por el coro, a la que contestaban dos niños, *stantes post altare in sacrario; Infantem vidimus pannis involutum et choros angelorum laudantes Salvatorem*.

Repetíase este diálogo varias veces, hasta terminado el salmo; la rúbrica añade que *in istis laudibus non dicatur Capitulum, neque hymnus: sed finita antiphona Parvulus, etc., episcopus vel sacerdos qui missam celebraverint stans ad altare incipiat cum diacono, antiphona ad Benedictus; gloria in excelsis Deo, etc. Et dum in choro iste psalmus dicitur, duo sacerdotes, induti capis sericis, cum duobus turibulis et duobus praecedentibus cereis, incensent omnia altaria*.

¿Cuándo, cómo y dónde aparecieron este hombre y esta circunstancia? Es lo que voy a exponer y vamos a ver ahora mismo.

Nadie desconoce que las culturas griega y romana, esencialmente paganas, bastante debilitadas merced a las corrientes de intensa espiritualidad que nos trajo en buen hora el cristianismo, recibieron el golpe de gracia con la invasión devastadora del mundo septentrional bárbaro. Las reliquias de las antiguas civilizaciones refugiáronse, cual en salvadora arca, en las grandes abadías monacales de occidente para escapar del universal naufragio. Cuando en los tiempos de la dinastía e imperio carolingio inició el renacimiento de la cultura intelectual y artística, los centros monacales se encargaron de comenzar, fomentar y esparcir entre los pueblos los grandes tesoros de ciencia y arte que celosamente custodiaban después de haberles prestado seguro asilo.

Entre estos monasterios, distinguióse por su cultura intensa y fuerza expansiva el fundado en la Suiza germana junto a las reliquias y bajo el patronato de Saint Gallo. El movimiento litúrgico, principal ocupación y cuidado de las antiguas abadías, que comenzó por ser meramente depurativo y reformista, dejó libre el campo a la tendencia ricamente inventiva, cada día más exuberante, que conquistó para el monasterio de Saint Gallo el honroso y envidiable sobrenombre de la pequeña Atenas monástica y escolar del mundo occidental. A partir del siglo IX, el espíritu aventurero e ingenioso de los monjes celtas y la originalidad nativa de los mismos, asociándose a la brillante cultura romana y carolingia, provocaron una nueva era en las manifestaciones litúrgicas de aquel célebre monasterio; una larga serie de monjes artistas, de temple recio y fervor exaltado, continuadores progresivos de las tradiciones musicales gregorianas, abrieron nuevos cauces y formas nuevas a las melodías puestas al servicio del culto, y con Notker aparece el nuevo género de composiciones poéticas, musicales y litúrgicas, denominadas Secuencias o Prosas; y con Tutilon los Tropos, atrevida inserción e interpolación de paráfrasis cantadas en los textos litúrgicos oficiales.

Con todas estas invenciones, acrecentóse el instinto dramático natural en el hombre, y ello originó el que, para satisfacer este instinto, se escribieran buen número de composiciones tropadas en forma abiertamente dialogada. Así se concibió y compuso

por Tutilon el tropo escrito para el *Introito* de la tercera misa solemne de Navidad. Como este *Introito* tropado marca el *initium* del paso de los textos recitados al canto dialogado de los mismos, y por tanto, la introducción de la forma abiertamente dramática en la liturgia, conviene que transcribamos aquí el texto del mismo y la forma con que se cantaba.

El Abad del monasterio de San Gallo, revestido con las más ricas vestiduras blancas y acompañado con todo el brillante cortejo de sus asistentes, se presenta en la mañana de Navidad ante el coro de sus monjes y cantores, y entonces, cantando, se establecía el siguiente singular diálogo:

EL ABAD Y SUS ASISTENTES: *Hodie cantandus est nobis puer, quem gignebat ineffabiliter ante tempora Pater, et eundem sub tempore generavit inclyta mater.*

LOS CANTORES: *¿ Qui est iste puer, quem tam magnis praeconiis dignum vociferatis? Dicite nobis, ut conlaudantes esse possimus.*

ABAD Y ASISTENTES: *Hic enim est, quem praesagus et electus symmysta Dei ad terras venturum praevidens longe ante prae-notavit sicque praedixit.*

Aquí interviene el Coro comenzando el *introito Puer natus est nobis*, que los cantores van interpolando con glosas adecuadas.

En este canto litúrgico, tan bellamente parafraseado, encontramos ya los elementos esenciales del drama: que los cantores se conviertan en actores, que se concrete más el pensamiento y se amplifique el asunto tomando de la propia liturgia nuevos elementos que animen el cuadro, cuales son la escena entre los ángeles y pastores, el canto del *Gloria in excelsis* de los primeros y adoración de los últimos al recién nacido, y habremos con ello llegado a la representación o drama litúrgico.

Los dramas estrictamente litúrgicos estaban tan íntimamente unidos a los cultos rituales que, a más de celebrarse durante las funciones sagradas como secuela espontánea de las mismas y tener como escenario el coro y el altar, no eran otra cosa que ampliificaciones y desdoblamientos de los textos y ceremonias litúrgicas.

Cuando estos dramas, amplificándose desmesuradamente, y no cabiendo en el seno mismo de la liturgia sin desfigurarla y desnaturalizarla, se emanciparon, permaneciendo unas veces dentro

de las iglesias, pero ajenas a los cultos litúrgicos, y otras saliéndose a los pórticos de los templos o de las abadías y a las plazas públicas; perdieron la significación y hasta el nombre de dramas litúrgicos para recibir la denominación de Misterios, que más tarde convirtiéronse en los celebrados autos sacramentales del gran Calderón.

Otra clase hay de representaciones religiosas que, sin ser propiamente dramas litúrgicos, participan algo del carácter de éstos; me refiero a la realización escénica de las parábolas evangélicas que, por su intento de moralizar a los fieles con formas plásticas y a la vez ideológicas, recibieron el nombre de moralidades. De éstas quiero presentar un ejemplo notable, por ser tal vez el primer caso en esta clase de espectáculos didáctico-religiosos, en que se hace uso de la lengua vulgar, colocándola junto y en amigable consorcio con la lengua oficial de la liturgia, única hasta entonces a la que se concedían derechos de ciudadanía en asuntos religiosos.

¿Cómo se representaban y por quién los dramas litúrgicos?

Ya he dicho que el escenario propio de los dramas estrictamente litúrgicos eran el coro y el presbiterio. En cuanto a los actores, eran ellos los ministros del santuario y los niños de coro que se revestían con el carácter de los personajes que representaban y seguían fielmente las indicaciones escénicas y mímicas, en algunas partes, muy minuciosas e interesantes, que abundan extraordinariamente en ciertos códices medievales.

Respecto a la manera como se recitaban los textos, hay que afirmar de manera absoluta, que eran completamente cantados con melodías para cada personaje, muy características y en consonancia con la significación escénica de los mismos.

Las melodías de los dramas litúrgicos más antiguos seguían, claro está, la manera y formas, modales y rítmicas del acerbo litúrgico gregoriano; con el tiempo, era natural que las novedades mensuralistas invadieran este campo tan abonado para toda clase de innovaciones; hasta es muy posible que el *conductus musical* reclamara un puesto en estos espectáculos; no recuerdo, a ciencia cierta, si algo de ello he visto y leído en el célebre Oficio de Pierre Corbeill; finalmente, la propia polifonía púsose al servicio de estas representaciones como vemos en el celeberrimo drama de Elche

sobre la «Muerte y Asunción de la Virgen», y hemos de apreciar luego en el drama de la «Resurrección de Cristo» con música polifónica del Santo Duque de Gandía San Francisco de Borja.

En esta clase de espectáculos religiosos la música se asocia al texto, no con carácter accidental y como simple ornamento, sino como elemento integral del Drama y para comunicar a aquél una expresión viva e intensa, a la que no puede alcanzar la simple recitación. Los griegos, en su fino sentido estético, así lo comprendieron, y por ello asociaron la música a las más salientes y emotivas situaciones de la vida, uniéndola a la poesía, al drama, a la arenga y al culto tributado a la Divinidad, con el intento de mejor y más profundamente impresionar y mover al pueblo en el culto de Dios y de la belleza.

Antes de presentar y contar la moralidad de la parábola evangélica, pongamos breves anotaciones aclaratorias, que sirvan para la mejor comprensión de la misma.

El título de esta moralidad es *Sponsus*; algunos tratadistas añaden el subtítulo de *Virgines prudentes et fatuæ*.

El asunto, por todos sobradamente conocido y tomado del Capítulo XXV del Evangelio, según San Mateo, está constituido por la parábola de las diez vírgenes, que, tomando sus lámparas, salieron a recibir al esposo; de ellas, cinco eran necias y cinco prudentes; las primeras, al tomar sus lámparas, no se proveyeron de aceite; las segundas, junto con las lámparas, llevaron aceite en sus vasijas. Como el esposo tardara, quedáronse todas dormidas; y llegada la media noche, se oyó una voz que gritaba: «Viene ya el esposo, salid a su encuentro». Al punto se levantaron todas y aderezaron sus lámparas; pero las necias, viendo que sus lámparas se apagaban, pidieron aceite a las prudentes; a lo cual se negaron éstas diciendo: «No sea que no tengamos el aceite suficiente para unas y otras; id a los que lo venden y comprad el que os falta». En esto llegó el esposo, y las que estaban preparadas entraron con él a las bodas y cerróse la puerta. Vinieron luego las necias, clamando: «¡Señor, Señor, ábrenos!» A lo que respondió el esposo: «En verdad os digo que no os conozco».

Forman las diferentes escenas de este drama, e intervienen en él, los elementos y personajes siguientes: en primer lugar el coro, que canta una especie de prólogo, como para preparar el

asunto del drama, con una melodía de una simplicidad grave y patética, que se repite cada dos versos; reminiscencia de la intervención del coro en la Tragedia griega.

Tras el prólogo iníciase el drama con la aparición del Arcángel San Gabriel, que anuncia la venida del Esposo y relata los sufrimientos del Salvador en la tierra para redimir al hombre, en cinco estrofas, en lengua vulgar, seguidas cada una de ellas de un refrán o estribillo.

La segunda escena está constituida por el diálogo entre las vírgenes necias y prudentes: aquéllas cantan su parte en tres estrofas latinas y melodía propia, terminando cada estrofa con un refrán en idioma provenzal, en que ellas mismas se increpan por su negligencia. Las prudentes responden con otras tantas estrofas con texto bilingüe y melodía especial, terminando también con el refrán increpatorio.

En la tercera escena figura el diálogo entre las vírgenes necias y los mercaderes, que, no pudiendo suministrar el aceite a tan altas horas de la noche, aconsejan a las compradoras acudan a Cristo, único remedio que las puede consolar.

Aparece finalmente Cristo, que, con su majestad de juez justiciero, increpa a las vírgenes necias, condenándolas a suplicios eternos; cerrándose el drama con la intervención de los demonios, que se apoderan de las condenadas.

Este drama está tomado de un manuscrito procedente de la abadía de San Martial de Limoges, códice muy notable, que permaneció ignorado hasta mediados del siglo XVIII, y que los maestros en estas materias hacen remontar a la respetable antigüedad del siglo X o XI. Estudióse únicamente, en un principio, el texto literario; Bottoé de Toulmon fué quien primeramente reproduce las melodías en 1838; pero esta primera transcripción, como las hechas después por los autores de la obra *Science et Pratique du Plaichant* en 1847, y por el notable musicólogo Fétis, son muy inexactas, por haber prescindido de la línea seca, única existente que puede guiar al transcriptor.

De una manera científica y aceptable publicó las melodías de este drama, por vez primera, Coussemaker, en su celebrada obra *Histoire de l'Harmonie au moyen age*.

Ya apunté antes que los textos literarios de este drama son,

parte latinos, parte provenzales, escritos primitivamente, según parecer de Milá y Fontanals, en la lengua de oil, y luego mixtificadas con la de oc, con lo que quedaron imperfectamente provenzalizados.

La notación musical de este drama es neumática diastemática, muy correcta y clara, y los neumas fácilmente legibles por la línea seca escrita en el pergamino. Las melodías, indudablemente, y en ello todos convienen, se basan en la tonalidad diatónica gregoriana; en cuanto al elemento y teorías rítmicas con que han de cantarse, no hay unanimidad de pareceres entre los estudiosos de estas disciplinas. Amadeo Gastoué, notable gregorianista parisién, transcribe estas melodías atemperándose a las reglas del ritmo libre gregoriano. Contrariamente a esto, el más significado de los paleógrafos alemanes de la escritura musical medieval, Dr. Friedrich Ludwig, aplica a la transcripción de estas melodías las leyes y teorías del sistema mensuralista. Una y otra versión he tenido a la vista y estudiado; y después de maduro examen, me he decidido a presentar aquí la versión rítmico-gregoriana de Gastoué, sin que ello signifique mi adhesión a la misma con preferencia a la de Ludwig.

Podrá apreciarse en el canto de este drama la claridad, simplicidad y expresivismo de las melodías y la consonancia de cada una de ellas con el personaje que las canta, y situación a que se aplican. (*A continuación la Schola Coral cantó el Sponsus, cuya música se inserta al fin de este discurso.*)

DRAMA DE LA RESURRECCIÓN DE JESUCRISTO

Iniciado el drama litúrgico, bien pronto trazáronse las dos líneas que, paralelamente y en el mismo lapso de tiempo, habían de marcar el origen y desarrollo evolutivo del mismo; partían estas líneas de los dos centros más visibles e importantes de la liturgia, y al rededor de ellos se movían y gravitaban, sin apartarse de los mismos, a no ser en casos muy contados y excepcionales: Navidad y Resurrección constituyeron los ciclos litúrgicos del año eclesiástico, más gratos a los monjes y cristianos medievales, y fueron, por ello mismo, focos preferentemente generadores del Drama litúrgico.

Como quiera que el objeto principal de esta disertación es presentar y dar a conocer y gustar la música compuesta por el Santo Duque de Gandía para la representación de la Resurrección de Cristo, dejada aparte la numerosa e interesante colección de Dramas nacidos del Oficio del Divino Natalicio, daremos un esbozo de la génesis y evolución progresiva del Drama Pascual, tal como he podido trazarlas a la luz que nos suministran los Códices de las Abadías del antiguo Imperio Carlovingio, hasta llegar al siglo XVI, en que nos encontramos frente a la obra musical del tercer General de la Compañía de Jesús.

Es indudable que la primera materia para el origen y desarrollo del Drama Pascual hay que buscarla en el diálogo tan vivo y realista, y al propio tiempo tan espontáneo, habido entre los Apóstoles y la Magdalena, y trazado magistralmente por Wipo en su hermosa *Secuencia de Resurreccion, Victimæ Paschali laudes immolent Christiani*. Aunque originariamente el intróito tropado de la Pascua natalicia precede al de Resurrección, parece que el Drama Pascual adelantóse en tiempo al de Navidad.

Amaler, que vivió en Metz hacia la primera mitad del siglo IX, hablando de las ceremonias y cultos pascuales, hace referencia y comenta los diálogos entre los ángeles, sentados sobre la piedra sepulcral, y las santas mujeres, y parece aludir a las representaciones que él pudo presenciar en su época.

Dom Marténe, en su obra *De antiquis ecclesiae ritibus*, cita un manuscrito del siglo IX, o tal vez del VIII, en el que ya aparece una escena en extremo simple y sencilla en la que intervienen sólo dos actores: María Magdalena, camino del sepulcro en busca del Maestro, y el Angel anunciador de la resurrección de Cristo; María Magdalena, abierto y escrudinado el sepulcro, anuncia al clero y pueblo a Cristo resucitado; *Surrexit Christus*; a lo que todos, *voce unánime*, responden: *Deo gratias*.

Adelantamos otra centuria; y Saint Dustan a quien se atribuye la paternidad del *Liber consuetudinum*, costumbres monásticas inglesas en 967, ya nos describe con todo lujo de detalles el Drama litúrgico pascual, tal como se representaba en Inglaterra en pleno siglo X: «Durante el canto de la tercera lección en los maitines, dice el *Liber consuetudinum*, cuatro monjes se revisten con ornamentos sagrados; uno de ellos, paramentado con alba y mostrando

en sus manos esbelta palma, dirígese con cierto disimulo hacia el sepulcro, sentándose sobre él con ademán tranquilo. Al comenzar el canto del responsorio, terminada la última lección, los tres restantes monjes que actúan en esta ceremonia, vestidos con ricas capas blancas y balanceando argenteos incensarios encendidos, se ponen en movimiento con ademanes de quien va en busca de algo escondido, llegando por fin al sepulcro de Cristo, objeto y anhelo de sus pesquisas. Ya próximos al lugar del sepulcro los tres monjes que representan a las santas mujeres, el primer monje, haciendo las veces del Angel anunciador de la resurrección, entabla sencillo diálogo con los primeros, cantando las siguientes palabras tomadas íntegramente de los textos litúrgicos del oficio: *¿Quem quaeritis?* A las que responden las santas mujeres: *Jesum Nazarenum*. Nuevamente canta el Angel: *Non est hic; surrexit sicut praedixerit: ite et nuntiate quia surrexit Dominus a mortuis*. Seguidamente, vueltas las tres santas mujeres sus rostros hacia el coro, prorrumpen con el jubiloso canto del *Alleluya: Surrexit Dominus vere*. Mas, el Angel insiste en el diálogo y las invita a examinar el sepulcro; y al propio tiempo que levanta y aparta la cortina que ocultaba el altar, canta las palabras invitatorias: *Venite et videte locum, ubi positus erat Dominus*, mostrándoles el monumento sepulcral en donde no existe ya la cruz, símbolo representativo del cuerpo muerto de Cristo, pero sí los lienzos sagrados que lo envolvieron. Incensado el altar sepulcral y depositados sobre él los relucientes incensarios, los tres monjes, tomando los lienzos funerarios, mostrándolos al coro y al pueblo y depositándolos reverentemente sobre la mesa sagrada del sacrificio, cantan la antifona *Surrexit Dominus de sepulcro*, la cual, terminada, entónase por el Abad el canto solemne del *Te Deum* envuelto con el alegre y general repique de las campanas, como hosanna jubiloso al Rey inmortal, triunfador victorioso de la muerte y del demonio.

El mismo Dom Marténe encuentra esta misma representación pascual en la Iglesia de Verdún y en el mismo siglo X, con indicaciones más minuciosas sobre el aparato escénico, pero con los mismos personajes y escenas que en las Abadías inglesas.

Otro tanto se lee en un manuscrito de ese mismo siglo perteneciente a la Iglesia de Saint Martial de Limoges. El

siglo XI aumenta el número de escenas y el aparato del Drama Pascual.

Un Códice de la Iglesia de Soisons, nos describe minuciosamente la procesión al sepulcro, en la que figuraban niños llevando estandartes y campanillas, clérigos con incensarios y cirios encendidos, la cruz procesional, cuatro subdiáconos revestidos con alba y los presbíteros con capas pluviales presididos por el Deán. Junto al sepulcro colocábanse de antemano dos Diáconos paramentados con alba, dalmática blanca y amito sobre sus cabezas, representando a los Angeles. Al acercarse la procesión al sepulcro preguntan los Angeles cantando dulcemente: *¿Quem quaeritis in sepulcro cristicoli?* A lo que responden dos presbíteros paramentados con pluviales y representando a las santas mujeres: *Jesum Nazarenum, caelicoli. Non est hic*, cantan los Diáconos, *resurrexit sicut predixerit ite annuntiate*. Entonces las Marías, voce alta claman: Alleluia: surrexit Dominus hodie; surrexit leo fortis, Christus filius Dei: Laus Deo. Alleluia. Tomado por el Deán el cáliz con el cuerpo vivo de Cristo, y acompañados con el repiqueo general de las campanas, organizase la procesión después de haber extendido cuatro subdiáconos el velo sobre las especies consagradas, a manera de palio, y haber entonado el preste el solemne canto del Te Deum.

Esto mismo y en ese propio siglo XI, encontramos practicado en la Iglesia de Rouen.

Poco más tarde aparece ya en el Diálogo entre los Angeles y santas mujeres la preocupación de éstas ante la imposibilidad de remover la pesada piedra que cubre el sepulcro: *¿quis revolvit nobis lapidem ab ostio monumenti?*

En otro Códice de la Iglesia de Sens, encontramos que, en la décima tercera centuria, habíase amplificado el Drama Pascual con el diálogo entre los apóstoles, representados por dos vicarios y María Magdalena; diálogo que se entresacó de la Secuencia de Pascua y que se cantaba integra en aquella representación cerrada con el canto por todo el coro de la estrofa *Scimus Christum surrexisse a mortuis vere*, etc.

Al promedio entre los siglos XII y XIII, pertenece otro manuscrito existente hoy en la Biblioteca de Tour, en el que el Drama Pascual toma proporciones exageradamente desmesuradas con la

introducción de sinnúmero de escenas, todas ellas pertinentes al misterio que se celebraba. Así vemos figurar entre los actores a Pilatos dialogando con los soldados custodios del santo sepulcro; a un Ángel deslumbrando a los soldados mediante relámpagos y truenos; a tres Marías camino del sepulcro llevando aromas y un incensario; al mercader o boticario dialogando con las santas mujeres; a los Angeles del sepulcro conversando con las Marías; a Jesucristo en traje de hortelano; a San Pedro conversando con María Magdalena y luego con los otros discípulos; de nuevo a Jesucristo, *dalmatica indutus, ferens in manibus crucem*, apareciéndose a los Apóstoles; a Santo Tomás pronunciando *indignatus* las palabras *Nisi videro in manibus ejus, etc.*, al que se presenta Jesús, *indutus sacerdotálibus vestimentis candidis*, e increpa por su incredulidad; con otras escenas intermedias a las que da fin el canto de la Secuencia, iniciada por los apóstoles junto al sepulcro y seguida por el bello diálogo entre éstos y María Magdalena, que, con gestos, va mostrando a sus interlocutores los objetos y personajes que aparecen en el relato de la prosa: *Sepulchrum Christi viventis*,—*Maria ostendat eis sepulchrum*:—*Angelicos testes*,—*hic ostendat eis Angelos*;—*Sudarium et vestes*,—*hic ostendat eis sepulchri sudarium*:—*Surrexit Christus, spes mea*,—*hic ostendat eis crucem*. Acábase la secuencia con el canto de la última estrofa por los Apóstoles, a la que sigue el *Te Deum* cantado solemnemente por el coro.

Entre los numerosos manuscritos que nos ofrecen el Drama Pascual, son notables, por las indicaciones escénicas y mímicas, el procedente de la Abadía de Saint-Benoit sur Loire, conservado hoy en la Biblioteca de Orleans, y el de Cividale, del siglo XIV. Este último comienza, a manera de prólogo, con el *Planctus Mariæ et aliarum in die Parasceve*, y es rico en indicaciones mímicas y gestos de los actores en cada una de las frases. Magdalena: —*vertat se ad homines brachiis extensis*, — *O fratres*: — *hic ad mulieres*, — *et sorores*: *¿ubi est spes mea?* — *hic percutiat pectus*: — *¿ubi consolatio mea?* — *hic manus elevet*: — *¿ubi tota salus?* — *hic, inclinato capite, sternat se ad pedes Christi*; — *¡O magister mi!*

Es tan copiosa e interesante la documentación auténtica para el estudio de los orígenes y desarrollo progresivo del Drama litúr-

gico pascual, que teniendo a mano los manuscritos medievales procedentes de las iglesias y abadías del antiguo imperio Carolingio, podríanse precisar con toda exactitud los elementos y escenas que cada centro litúrgico aportó a la representación del Drama litúrgico de Resurrección.

No es posible seguir camino tan largo y penoso. El estudio de estos Códices nos lleva a la conclusión de que, el afán de novedades y la condescendencia con los gustos intemperantes del pueblo, cada vez más ávido de impresiones y solaces, dieron al drama litúrgico tan desmesuradas proporciones, con el amontonamiento de escenas y más escenas, que lo inventado y admitido como auxiliar eficaz de la acción litúrgica y enseñanza doctrinal de los fieles iletrados, convirtiéndose en ahogo y estorbo del elemento principal, que pasó con ello a ocupar lugar secundario y oscuro.

Hubo de surgir necesariamente de este estado de cosas la reacción y protesta, y ya en los siglos XIV y XV vuelve a aparecer en los manuscritos la simplicidad y sencillez primitiva, circunscribiendo la acción escénica al diálogo entre el Ángel y las Marías, tomado de los Evangelios.

Esta simplicidad de los primeros dramas litúrgicos es la que encontramos en el Drama compuesto por San Francisco de Borja para solemnizar la Resurrección de Jesucristo en la mañana de Pascua y en la iglesia del Convento de Santa Clara de Gandía.

No puedo entrar en el estudio y exposición de este Drama pascual, sin hacer antes mención honorífica de dos ilustres músicos valencianos, que, con su laboriosidad y talento, trabajaron pacientemente para hacer revivir las antiguas glorias y tradiciones musicales valencianas: me refiero al P. Juan Bta. Guzmán, muerto en la Abadía de Nuestra Señora de Montserrat, tras una vida de activísimo apostolado musical en el Escorial, Valladolid y Valencia; y al Padre Mariano Baixauli, quien, después de ejercer el magisterio de capilla en Tortosa y Toledo, vistió la sotana y faja de jesuita, muriendo santamente en el seno de la ínclita Compañía de Jesús.

Débese al primero la magna publicación de parte de las obras del más brillante y fecundo de los maestros valencianos, Juan Bautista Comes; precisamente cuando el P. Guzmán andaba por unos y otros archivos catalogando las obras de Comes, encontró accidentalmente en la Colegiata de Gandía una misa y unas cortas

piezas musicales, que calificáronse, de primera intención, como motetes, atribuidas en todo tiempo al Santo Duque de Gandía. Tuve en mis manos, durante mis años de estudio en el Seminario, copia de estos papeles, que me fueron facilitados por el P. Baixauli, entonces maestro de la Catedral dertusense, y mi inolvidable maestro en ciencias eclesiásticas, P. Ignacio Gassó; pero ingenuamente confieso que, en mi inexperiencia juvenil, ni los supe comprender ni apreciar.

Pasados algunos años, el P. Baixauli, hombre de voluntad férrea y tenaz en sus empresas, dedicóse con celo y diligencia al estudio de las obras musicales de San Francisco de Borja, hurgando en todos aquellos archivos que pudieran suministrar alguna luz en la empresa acometida. No resultaron estériles sus investigaciones, y fruto de sus búsquedas fueron los magníficos artículos que, para ilustrar la obra musical del Santo Duque, publicó en la revista *Razón y Fe*. Del estudio del P. Baixauli he de tomar yo no poco de lo que en esta parte final de mi trabajo voy a leer.

Pagado así, con toda sinceridad y lealtad, este justo tributo, como homenaje póstumo a la labor constante e inteligente de estos dos religiosos y maestros valencianos, intentaré la descripción y examen del Drama litúrgico de San Francisco de Borja.

Una de las instituciones que mayormente gozaron de la influencia y favor de la Casa Ducal de Gandía, fué el Convento de monjas franciscas de Santa Clara. Debido, sin duda, a los buenos servicios y gestiones de los Borjas, concedióse, por la Santidad de Alejandro VI, a este Convento el privilegio singular de tener expuesto al Señor sacramentado en el monumento, desde la mañana del Jueves santo hasta el amanecer de la mañana de Pascua. El cuarto Duque de Gandía, fiel a las tradiciones y costumbres de familia, quiso, antes de su marcha definitiva a Roma en 1550, dar la última prueba de su afecto y devoción a dicho convento; y con el intento de perpetuar el privilegio concedido a Santa Clara, conmemorándolo con ceremonias, solemnidad y cantos especiales, no sólo construyó otro monumento más chico, al que se trasladaba a la Majestad Divina desde el monumento grande en la mañana del Viernes santo, sino que, a más, dotó con pingües rentas una fundación que asegurara las solemnidades de trasladar al Señor y quitarle del monumento chico en la mañana del domingo. Así

consta en el acta capitular, firmada en 4 de Agosto de 1550, y contenida en el *Libre primer de Recorts*.

Las ceremonias y cantos para trasladar a Su Divina Majestad desde el monumento grande al chico, eran en extremo severas, cual corresponde al carácter de día tan grave como es el Viernes santo; intervenían en este acto dos canónigos, dos sochantres y cuatro beneficiados, todos de la Colegiata, que iban procesionalmente, precedidos del pertiguero, cruz procesional y dos infantes de coro; la procesión de traslado partía del monumento grande, llegaba hasta el pórtico de la iglesia y terminaba en el monumento chico; hacía tres estaciones, en las cuales cantábanse de rodillas algunas estrofas de los improperios; y durante la marcha, con un tono de recitado simplicismo, grave y severo, al que comunicaban un tinte de mística y profunda melancolía las notas cadenciales terminativas, se murmuraban *summissa voce* por los sochantres las penetrantes palabras inspiradas de los profetas de Israel: *Accingite vos, Sacerdotes, et plangite, ministri Altaris, aspergite vos cinere*; a los que, con el mismo tono, respondía el coro: *Quia veniet dies Domini magna, et amara valde*.

Esta primera parte de la solemnidad, instituída por el Santo Duque de Gandía, puede y debe considerarse como prólogo al Drama litúrgico que vamos a describir:

Tenía lugar la representación del Drama en la mañana del Domingo de Pascua, e intervenían en él dos niños cantores vestidos de ángeles que representaban a los que se aparecieron sentados junto al santo sepulcro; todo el Cabildo y Clero colegial con la capilla de cantores y copla de ministriles, en representación de los Apóstoles y discípulos seguidores y adoradores de Cristo; y dos niños y un tenor agudo, figurativos de María Magdalena, otra María y San Juan evangelista, camino del sepulcro.

A las cinco horas de la mañana del domingo, previamente adornadas y enramadas de mirto, laurel y otras hierbas olorosas las calles del curso procesional, salían de la Colegiata el Cabildo y Clero con la capilla y ministriles, presididos por el Deán, ricamente paramentado, cantando en el trayecto el responsorio *Dum transisset sabbatum*, etc. Llegados al Convento de Santa Clara, tropezaban con la puerta del templo cerrada. En este preciso momento comienza el Drama litúrgico con el bello diálogo entre los

dos ángeles desde el interior de la iglesia y los seguidores de Cristo en la parte exterior. *Quem quæritis in sepulchro, Christicoli?* cantan los ángeles, a lo que, con acentos de firme decisión, responde el coro: *Jesum Nazarenum, o Cœlicoli*; replican los ángeles: *Non est hic, surrexit, sicut prædixerit. Ite nuntiate quia surrexit a mortuis*. Pero la capilla insiste en sus convicciones de buscar y adorar a Cristo en el sepulcro, cantando nuevamente *Jesum Nazarenum, o Cœlicoli*. Sin solución de continuidad, sigue la segunda escena: ábrese de par en par las puertas del templo, y los ángeles, cantando, invitan a los adoradores de Cristo a que les sigan hasta el sepulcro y lo inspeccionen: *Venite et videte locum, ubi positus erat Dominus*. Ya al pie del santo sepulcro, la capilla nuevamente canta y repite sus pretensiones de adorar a Cristo: *Jesum Nazarenum, o Cœlicoli*.

Pásase ahora a la tercera bellísima escena: desde la sacristía salen María Magdalena, otra María y San Juan, el discípulo amado; y, camino del sepulcro, van exteriorizando sus preocupaciones y angustias; la piedra que cierra el monumento sepulcral es grande; ¿quién nos la correrá para facilitar la entrada? *Quis revolvit nobis lapidem ab ostio monumenti?* Con estas preocupaciones llegan al pie del monumento, y allí se arrodillan y oran.—Precisa advertir que, aunque el monumento sigue a esas horas con toda la ornamentación, lujo y luces de costumbre, el Señor ha sido previamente retirado privadamente, furtivamente, podríamos decir.—La cuarta escena es completa y exclusivamente mímica; San Juan, acercándose a la mesa donde descansa la urna del monumento, y escrudiñado uno y otro lado de la misma, se vuelve a su puesto después de manifestar su extrañeza con gestos discretos y apropiados. Otro tanto practica la otra María. Pero María Magdalena, repetida la acción de sus compañeros, no se satisface, y con un santo atrevimiento al que presta alas su encendido amor al Divino Maestro, descorre la cortina del sagrario; y al contemplar a éste vacío, circundado el rostro con la doble aureola del amor y la alegría, vuélvese hacia el pueblo; y desde lo más alto de las gradas prorrumpe en un triple anuncio de la Resurrección, al que comunican mayor vida y energía las tres subidas de tono de la alegre anunciadora melodía: *Surrexit Christus: Surrexit Christus: Surrexit Christus*.

Otra escena cierra finalmente este drama: el coro, contagiado

con la alegría y canto entusiasta de María Magdalena, exterioriza sus sentimientos jubilosos por medio de la palabra Alleluia, que no cesa de repetir en un coral a siete voces, lleno, majestuoso, transpirando vida y santa alegría, digno remate de drama tan emocionante. A este drama seguía la acostumbrada procesión con el Santísimo, durante la cual cantábase la secuencia *Victimae Paschali laudes*, con la estrofa *Dic nobis María, quid vidisti in via*, puesta en música por San Francisco de Borja.

Las palabras del texto son en absoluto latinas, y tomadas del oficio de la Resurrección; y todo el cuadro, tan íntimamente unido al texto y ceremonias litúrgicas, que bien y con toda propiedad ha de clasificarse de Drama litúrgico, puesto que puede considerarse como un desdoblamiento o amplificación, o mejor, una realización escénica de los ritos y textos pascuales, y nada hay en él ajeno a estos últimos.

Están en este drama, tan oportuna y artísticamente escogidos e hilvanados los textos, tan acertadas las indicaciones y realizaciones escénicas, que por sí solo, y sin el auxilio de la música, evoca el ambiente sanamente grave y religioso de pasadas edades y provoca la emoción artística a que debe aspirar toda obra de arte.

En cuanto a la música, es digna compañera de las cualidades tan apreciables del texto y de la acción escénica, y coadyuva con éstos a despertar y acrecentar el interés y emoción religiosa y artística del drama.

Música de factura y técnica, no sólo correcta y de líneas puras, sino interesante, en la que campean discretamente los procedimientos y formas de la célebre escuela Flamenco-Neerlandesa, precursora y generadora de las exquisiteces expresivas del arte puro e ideal de un Palestrina y de un Victoria; música que se anticipa a la misma Escuela Romana en los intentos expresivos, traduciendo y reforzando con los sonidos el valor y significación estética de los textos.

Ingenuo y en forma de canon casi regular el duo de los ángeles, con diseños melódicos propios y característicos del primer modo gregoriano; de espiritualidad angélica y magistralmente combinadas las voces para producir la sensación de una armonía llena y sonora.

El coro responde con acentos decisivos, dando un color especial, altamente simpático, a la palabra *caelicoli*, con solas las tres voces superiores y exclusión de los bajos, que intervienen al final dulce y sosegadamente. Los mismos valores de técnica y expresión encontramos en los restantes números del diálogo: nótese como la música refuerza la afirmación y mandato categórico, *ite nunciate*, y el gesto melódico convincente y moderadamente apasionado con que pregonan la Resurrección del Nazareno.

La escena tercera, en la que encontramos a las Marías y a San Juan camino del sepulcro, marca tal vez el punto culminante en el expresivismo de este drama; las preocupaciones y angustias de los personajes se traducen hábil y exactamente con los diseños melódicos entrecortados y ascendentes, reveladores de los anhelos de los actores; la llegada de las líneas melódicas a la región aguda señala el paroxismo en las preocupaciones de aquéllos; un nuevo tema aparece a las palabras *ab ostio monumenti*, que después de una marcha ascensional desciende y decrece, como queriendo describir el agotamiento en los espíritus angustiados. Conceptúo este terceto no sólo rico e interesante de técnica, sino de un expresivismo y emotividad, que difícilmente podrán superarse con elementos tan simples y sencillos.

No hay que ponderar el valor estético y expresivo de la escena exclusivamente mímica; cuando después de ella María Magdalena, vuelto el rostro hacia el pueblo, prorrumpe, con voz llena y acentos de convicción, en las notas parcas que forman simple y sencilla melodía, para anunciar a Cristo resucitado, y paulatinamente va subiendo de tono en el diapasón y gama sobre que descansa el recitado vocal, no hay pecho de artista que se resista y pueda contener la aceleración tumultuosa en los latidos del corazón; y entonces no cabe otra cosa, ni idearse procedimiento mejor, que el grandioso coro a siete voces, de vida intensa, pletórico de júbilo y entusiasmo, con que finaliza su obra el Santo Duque de Gandía, sin más texto literario que la palabra *Alleluia*, única que puede contener y revelar los sentimientos santamente jubilosos que debe excitar en los corazones cristianos la meditación del gran misterio de la Resurrección de Cristo.

El P. Mariano Baixauli y el notable músico, crítico y publicista francés, tan conocedor y amante de las glorias musicales espa-

ñolas, Henri Collet, han notado en el doble coro final de este drama lo que más tarde vino a formar el sello y la característica de las formas y modalidad musical valenciana. Realmente, si no existieron con anterioridad al Duque de Gandía compositores valencianos que practicaran este procedimiento — y hay que confesar que hasta la hora presente no se han encontrado ni aparecido —, precisa conceder al músico Francisco de Borja la paternidad de la forma indicada, o, cuando menos, considerarle como adivinador y precursor de aquellos procedimientos y formas musicales que tan gloriosamente contribuyeron a elevar el arte valenciano, y a conceder y aplicar el envidiable título de grandilocuente a Juan B. Comes, el más brillante y fecundo de los maestros valencianos.

Pero, ¿es que realmente era músico y compositor San Francisco de Borja? ¿Son seguramente fruto de su ingenio los bellos números de este Drama Pascual? No serán pocos los que se habrán hecho interiormente semejantes preguntas con cierto gesto de incredulidad. Y, sin embargo, para mí, la solución afirmativa está fuera de toda duda; porque, efectivamente, San Francisco de Borja era un compositor, un maestro excelente, conocedor de los recursos de su arte. Lo prueba el P. Baixauli con argumentos convincentes; de los cuales, el primero es la tradición constante, ininterrumpida de la Iglesia insigne de Gandía, que en todo tiempo ha atribuido al Santo la paternidad de la misa y piezas del Drama allí conservadas.

Atestiguan esto mismo, confirmando la tradición gandiense, los célebres y clásicos escritores de la Compañía, PP. Ribadeneira, en la biografía que escribió del santo Duque, y Nieremberg, en los «Hechos políticos y religiosos del mismo santo».

Testimonio de mayor excepción es el del P. Vázquez, quien, en su «Vida de S. Francisco de Borja», conservada inédita en el Convento de Sta. Clara, terminantemente afirma que el Santo era músico y fomentaba con el Emperador sus aficiones musicales, y que comenzó a los diez años el estudio de la música, sirviéndole de maestro el canónigo Alonso de Avila.

Argumento no despreciable es también el que suministra el Acta capitular de la fundación de la solemnidad pascual, en la que exprésase la voluntad del Santo fundador con las siguientes pala-

bras: «E ab les serimonies acostumades, cantant imnes, versos i motets i oracions segons forma feta pera est effecte». ¿Y qué himnos, versos, motetes y oraciones hechos al efecto para este acto habían de ser sino los que la tradición ha señalado como obra del cuarto Duque de Gandía?

A mayor abundamiento, quiero citar otro testimonio decisivo, alegado también por el P. Baixauli. Trátase de la «Chronica del Real Monasterio de la Seráfica Madre Santa Clara, de la Ciudad de Gandía, Escrita por el P. Fr. Josef Llopis, Confesor ordinario del mismo Santo Monasterio, año 1781». En esta crónica, copia el P. Llopis, de un manuscrito del P. Thomas Serrano, las siguientes palabras alusivas a la visita de despedida que hizo el Santo-Duque al Cabildo de la Colegial y a la fundación que estudiamos. «Instituyó, asimismo, dice el P. Serrano y reproduce Fr. Josef Llopis, que al rayar del Alba de la mañana de la Resurrección, fuése todo el Cabildo en procesión al Monasterio de Sta. Clara, y sacando el Cuerpo del Señor de dicho Monumento, cantando Himnos y motetes, *que el mismo Santo-Duque compuso y puso en solfa*, según es tradición, lo llevase en procesión por las calles vecinas al Monasterio», etc.

Argumento tan claro y decisivo, no exige comentario.

Pero, ¿a qué dudar de la musicalidad del tercer General de la Compañía de Jesús? El hombre es, sin disputa, hijo del ambiente en que se mueve y educa. Pues, bien: recuérdese que Francisco de Borja pasó no pocos años de su vida en la corte imperial como áulico e íntimo de Carlos V; que este Emperador sentía tal pasión por la música que, a más de traerse a España y hasta su retiro de Yuste una capilla de músicos flamenco-neerlandeses, los institutores, en el arte de los artificios y argucias contrapuntísticas, de todos los músicos europeos, sin excluir a los romanos, se preciaba, no de mero aficionado inteligente, sino de conocedor profundo de la técnica y producción musical de su tiempo, y tenía sus ribetes de maestro compositor; que la capilla y habitaciones del César eran una, como a manera de academia, en la que se rendía vivo y frecuente culto a la música, según atestigua copiosamente fray Prudencio de Sandoval; lo extraño sería, con esto a la vista, que el Duque de Gandía, ya iniciado desde niño en los secretos de la música por su maestro Alonso de Avila, y con facultades nativas

para este arte, no cultivara sus aficiones, al contacto con aquellos maestros neerlandeses que tantas novedades de técnica musical trajeron a España, y no perfeccionara y acrecentara sus conocimientos en el arte de combinar bella y artísticamente los sonidos.

He terminado mi estudio:

Ahora, para apreciar debidamente la música de este Drama, abstraída nuestra mente de cuanto actualmente nos rodea e invade, —ideas, sentimientos, prácticas y costumbres;— cerrados los ojos del alma y del cuerpo a todo cuanto pueda turbar la paz y serenidad de nuestro espíritu, evoquemos el ambiente cristiano profundo, sincero e ingenuo del siglo XVI, y en él totalmente sumergidos, hagamos revivir a nueva potente vida el cuadro seductor del bello amanecer de Abril en los vergeles gandienses, con los efluvios embriagadores de sus flores y hierbas olorosas, con el despertar alborotado de sus pájaros endechando sus trinos y gorjeos al Dios de las primicias de la luz y del día, con el repicar alegre de todas sus campanas; y así colocados y abstraídos, escuchemos con religioso silencio los acentos fervorosos con que Francisco de Borja, el Duque santo, canta el gran misterio de la Resurrección de su Divino Capitán, Cristo Jesús, trasmitidos hasta nosotros a través de los siglos, merced a la valiosa intervención de la Schola Coral, que tan brillantemente coopera al mayor esplendor de este solemne acto. (*La música de este drama la insertamos a continuación de la del Sponsus*).

Versión neumática del drama SPONSUS, fol. 54 del Códice del siglo X, procedente de Saint Martial de Limoges, hoy en la Bib. Nac. de París.

Sponsus A d-est-ipsus

qui est - episcopus - uigilans - uirginis - p aduentu - cul - gaudent - gaude

bunt - homines - Venit enim - libere - gentium - uirginis - quos p pri

nam - sibi - matrem - sub iugum - demones - hic est - adam - q scilicet

per prophetas - dicitur - p quem - solus - prius - ade - nobis - filius noster

Hic pendit - in celesti - patrie - nos redderet - accedente - immo

liberos - nostra heret - Venit - sponsus - qui nostrorum - scelerum - pra

cula - morte - lauri - at q - crucis - histula - pambula **Prudete**

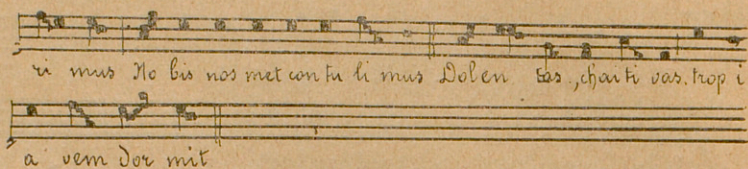


ret - uirginis - aiso - quos - carum - a sen - presen - quos - et

mandatum - attende - unum pos - ihu - saluare - anam **G** aere noi

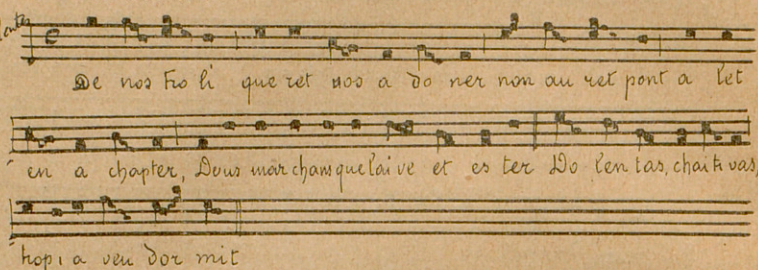
Transcripción de la versión neumática del drama SPONSUS.

Chorus
I Ad est sponsus qui est Christus vi gi la te vir gi nes Bro ad ven-
tu cu ius gaudent et gaudebunt homines
II *Gabriel* Oi et vir gi nes ai so que vos di rum ai et pre sen
que vos co mandam Attendet un es pos Ihe sus salvai re a nom
Chorus *Gabriel* Sai re noi dormet ai sel es pos que vos hor attendet ve nit in
ter ra per los vos tres pechets De la Virgi ne en Beth le em fo net;
en Num Jor da la vet et lu te et Sai re noi dormet
III *Virgines fatuae* Nos virgi nes qua ad vos ve ni mus ne gli genter
o le um fun di mus; ad vos o ra re so ro res cu pi mus ut et
il las qui bus nos o re di mus do len tas cha ti vas tropi a ven dor mit
IV *Virgines Prudentes* Nos pre ca ri, pre camur am pli us De si ni te, so ro res o
a us; vo bis e num mi e rit me li us Da re pre ces pro hoc ut
ri us do len tas cha ti vas, tropi a ven dor mit
V *Saturae* Ah mi se re nos hic qui se a mus Hun la bo rem quem nunc per fe
vi gi la re num qua po tu i mus



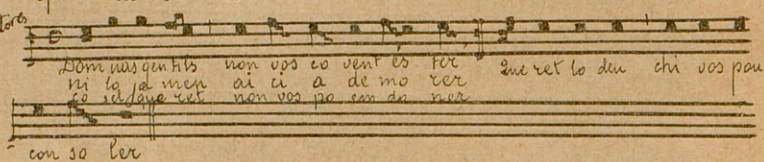
VI

V. Prudate



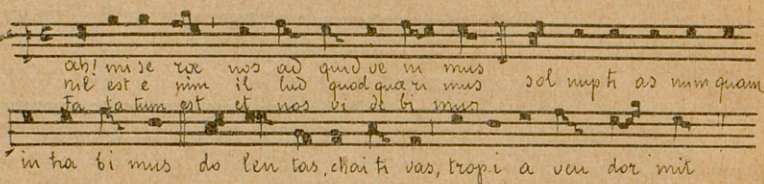
VII

Moratoire



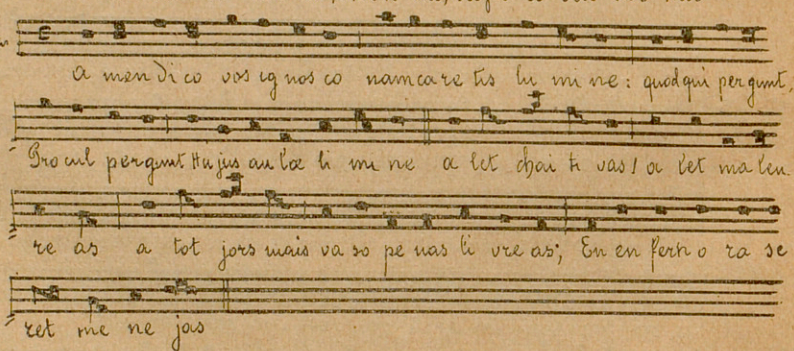
VIII

V. Fatum



IX

Christi



Música del drama LA RESURRECCION

Nº I. Los Angeles dentro de la Iglesia

Tiple 1º
Duo

Tiple 2º

A

Quem quæ - ri - tis in se - pul - chro Chris

Quem quæ - ri - tis in se - pul - chro

ti - co - læ Chris - ti - co - læ Chris ti - co - læ

Chris - ti - co - læ Chris - ti - co - læ Chris

Chris - ti - co - læ Chris - ti - co - læ

ti - co - læ Chris - ti - co - læ Christi - co - læ

Nº II El Coro responde desde fuera.

Tiple

Alto

Coro

Tenor

Bajo

Je - sum Na - za - re - num

Je - sum Na - za - re - num

Je - sum Na - za - re - num

Je - sum Na - za - re - num

0 cæ-li-co-læ 0 cæ-li-co-læ
 0 cæ-li-co-læ 0 cæ-li-co-læ
 0 cæ-li-co-læ 0 cæ-li-co-læ
 0 cæ-li-co-læ 0 cæ-li-co-læ
 0 cæ-li-co-læ

N^o III
Angeles
 Non est hic sur-re-xit si-cut pre-di-
 Non est hic sur-re-xit si-cut

A **B**
 xe-rit. I-te nun-ci-a-te qui-
 pre-di-xe-rit. I-te nun-ci-a-te qui-a sur-
 a sur-re-xit a mor-tu-is qui-a sur-re-xit a
 re-xit a mor-tu-is qui-a sur-re-xit a mor-
D
 mor-tu-is qui-a sur-re-xit a mor-tu-
 tu-is qui-a sur-re-xit a mor-tu-

is qui-a sur-re-xit a mor — tu — is

*Responde
el Coro*

is qui-a sur-re-xit a mor — tu — is

Jesum etc.

Nº IV
Angeles

Ve-ni-te et vi-de-te lo cum u-bi po-si-

Ve-ni-te et vi-de-te lo - cum ubi

tus e-rat Do — mi-nus u-bi po-si-tus e-

po-si-tus erat Do — mi — nus ubi po-si-

rat Do — mi-nus u-bi po-si-tus erat

tus erat Do — mi — nus ubi po-si-tus e-rat Do-

Do — mi — nus ubi po-si-tus erat Do — mi — nus.

mi-nus ubi po-si-tus e-rat Do — mi — nus.

Responde el Coro Jesum etc.

LAS MARIAS Y S. JUAN EVANG.

Tiple 1.^o
N.º V.
Tiple 2.^o
Alto

Quis re-
 Quis re-vol-vit quis re-vol-vit no-bis
 Quis re-vol-vit quis re-vol-vit
 vol-vit quis re-vol-vit no-bis la-pi-dem quis re-vol-vit
 la-pi-dem quis re-vol-vit quis re-vol-vit
 no-bis la-pi-dem quis re-vol-vit quis re-vol-vit no-bis
 no-bis la-pi-dem ab os-ti-
 no-bis la-pi-dem ab os-ti-o
 la-pi-dem no-bis la-pi-dem ab os-ti-o ab
 o ab os-ti-o monu-men-ti ab os-ti-o ab
 ab os-ti-o mo-nu-men-ti ab
 os-ti-o mo-nu-men-ti ab os-ti-

os-ti-o mo-nu-men-ti ab os-ti-o

os-ti-o mo-nu-men-ti ab os-ti-o mo-

o mo-nu-men-ti ab os-ti-o mo-

mo-nu-men-ti.

nu-men-ti.

nu-men-ti.

Nº VI *María Magdalena canta tres veces*

Sur-re-xit Chris-tus.

y cada vez sube la voz un punto

A la última vez responde la Capilla a 7.

N^o VII

N.º VII

Tiple 1.º
1.º Coro
Al-le-lu-ja Al-le-lu

Tiple 2.º
Al-le-lu-fa Al-le-lu

Tenor Baxo
Al-le-lu-ja Al-le-lu

Tiple

Alto
2.º Coro

Tenor

Baxo

ja Al-le-lu-ja Al-le-lu-ja Al-le-lu-ja

Al-le-lu-ja Al-le-lu-ja Al-le-lu-ja Al-le-lu-ja

Al-le-lu-ja Al-le-lu-ja Al-le-lu-ja Al-le-lu-ja

Al-le-lu-ja Al-le-lu-ja Al-le-lu-ja Al-le-lu-ja

Al-le-lu-ja Al-le-lu-ja Al-le-lu-ja Al-le-lu-ja

Handwritten musical score for a piece titled "Al-le-lu-ja". The score is written on aged, yellowed paper and consists of three systems of staves. Each system includes three vocal parts (Soprano, Alto, and Tenor/Bass) and a piano accompaniment. The lyrics "lu-ja" and "Al-le-lu-ja" are written below the corresponding staves. The music is written in a simple, handwritten style, with notes and rests clearly visible. The piano part features a steady accompaniment with eighth and sixteenth notes. The vocal parts enter in sequence, with the Soprano part leading, followed by the Alto and then the Tenor/Bass part. The piece concludes with a final "Al-le-lu-ja" section where all parts join together.

