

# ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA HISTÓRICA, LITERARIA Y ARTÍSTICA

2.ª É P O C A

Año 1954 - Núms. 67-68



SEVILLA

PUBLICACIONES DEL PATRONATO DE CULTURA  
DE LA EXCMA. DIPUTACIÓN PROVINCIAL



# ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA

HISTÓRICA, LITERARIA

Y ARTÍSTICA

EJEMPLAR NÚM. 562



IMPRESO EN ESPAÑA.

PRINTED IN SPAIN.

EN LOS TALLERES DE LA IMPRENTA PROVINCIAL  
SAN LUIS, 27. — SEVILLA.

# ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA  
HISTÓRICA, LITERARIA  
Y ARTÍSTICA

---

PUBLICACIÓN BIMESTRAL



2.<sup>a</sup> Época  
Año 1954



Tomo XXI  
Núms. 67-68

PUBLICACIONES DEL PATRONATO DE CULTURA  
DE LA EXCMA. DIPUTACIÓN PROVINCIAL  
SEVILLA

# ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA HISTÓRICA, LITERARIA Y ARTÍSTICA

1954

SEPTIEMBRE - OCTUBRE - NOVIEMBRE - DICIEMBRE

Núms. 67-68

## CONSEJO DE REDACCIÓN

Don Ramón de Carranza y Gómez, marqués de Soto Hermoso,  
Presidente de la Excm. Diputación Provincial.—D. Angel Ca-  
macho Baños.—D. Eloy Domínguez Rodiño.—D. Carlos García  
Oviedo.—D. José Hernández Díaz.—D. Manuel Justiniano  
Martínez.—D. Celestino López Martínez.—D. Joaquín Romero  
Murube.—D. Francisco Ruiz Esquivel.—D. Federico Villanova  
Hoppe.—Director, Don Luis Toro Buiza.—Secretario, D. José  
Andrés Vázquez.

## SUMARIO

Págs.

### ARTICULOS ORIGINALES

- Fray Abel Lobato.—*Vida y obra del Padre Francisco Alvarado, O. P.* 133  
Felipe Cortines Murube.—*Averiguaciones en el Ingenioso Hidalgo de  
la Mancha* ..... 221  
Edward M. Wilson.—“*La Harpa de Belen*”, de Félix Persio Bertiso.  
(Traducción de Blanca Vázquez)..... 257

### MISCELANEA

- Manuel Díaz Caro.—*Sobre la antipatía*..... 273  
Norberto Almandoz.—*Intermedio musical mariano-concepcionista*... 279  
\* \* \*.—*Concursos de la Excm. Diputación Provincial de Sevilla.*  
(*Patronato de Cultura*)..... 289

- LIBROS: Varios..... 291

- CRÍTICA DE ARTE: *Pintura, escultura, grabado*, J. Guerrero Lovillo ... 301



## INTERMEDIO MUSICAL

### MARIANO - CONCEPCIONISTA

«Tenemos padre, pero nos hace falta una madre», escribía, refiriéndose a la Virgen, una relevante personalidad protestante. Frase elocuente ésta, reveladora de la necesidad sentida de un amor, de un cariño maternal; reveladora también de la desamparada orfandad en que vive esta secta, rama desgajada del Catolicismo.

Este inmenso vacío del amor maternal no se llena ni se remedia con fórmulas, aun las más sabias, que los fundadores de religiones inscriban en su sistema doctrinal.

Ninguna de ellas, como la Católica, puede gloriarse de que la Madre de Dios sea también su Madre; ninguna como ella puede invocarla con los dulcísimos nombres de «Refugio de pecadores» y «Consoladora de los afligidos».

Es fenómeno curioso y digno de estudio la posición de los artistas protestantes —y nos concretamos exclusivamente a los músicos— ante el enunciado y panorama mariano. No nos detendremos más que en uno de los músicos: en Juan Sebastián Bach.

El inmortal organista de Santo Tomás, de Leipzig, si profesó el protestantismo, es innegable que toda su vida respondió a una fervorosa religiosidad y ejemplar pureza de costumbres. «Hay protestantes que viven como católicos, y católicos que viven como protestantes», ha escrito pluma muy autorizada. De artista que en el prefacio de uno de sus libros estampa: «Toda música que no sirve para alabar a Dios, es ruido y machaconería infernal», puede deducirse el fervor religioso que animaba su espíritu. «Cantor de Dios», le ha llamado un crítico. Toda su vida se deslizó fiel al lema de «Soli Deo Gloria», que inscribía en sus composiciones.

De su inmensa producción analizaremos dos obras: el «Et incarnatus» de la «Misa en Sí menor» y el «Magnificat», ambas de profunda significación mariana, páginas ambas, iluminadas por intenso hálito divino.

En la «Misa en Sí menor», una de las creaciones más geniales brotadas de cerebro humano, el texto se ajusta ortodoxamente al de la misa católica en las veinticuatro partes en que está dividida la obra.

Para todo compositor, el pasaje del «Et incarnatus», considerado con prodigioso concepto textual, constituye momento de viva emoción su traslado al pentagrama. Recuérdesse el de la «Misa del Papa Marcelo», de Palestrina, en que las voces se recogen en profunda adoración del insondable misterio, del anonadamiento de un Dios que baja a las purísimas entrañas de una Virgen, que a San Agustín le hace prorrumpir en la frase: «Tú para librar al hombre, no te horrorizó el útero de la Virgen.

Nuestro Luis de Victoria, en los «Et incarnatus» de sus misas, parece sumirse en estática meditación ante el prodigio. Bach en el suyo procede de modo muy original. Después del dueto de Soprano y Alto, olvidando la tonalidad en que se ha desarrollado, interpónese prudencial silencio antes del comienzo de la emocionante página.

Escoge para ésta las suaves sonoridades del tono de Sí menor, de violáceos matices. En la combinación orquestal se ha atendido a originalísima sobriedad: violines al unísono y el *bajo continuo* que, señalando el ritmo de las partes del compás, sigue imperturbable hasta el final. Los violines, al unísono, dibujan elegantes diseños durante todo el trozo. Delicadas guirnaldas que perfuman el ambiente original, en que la más humilde y pura de las criaturas mereció los honores de la Maternidad Divina. El plan coral, en que las cinco voces desarrollan su expansión mariana, evoca rasgos de ingenioso simbolismo.

Los *Altos* son los que toman la iniciativa, a los que siguen los *Sopranos* segundos y primeros, *Tenores* y últimamente los *Bajos*, en frases, descendentes, imitativas de melodiosa y recoleta expresión, coloreadas por bellas y audaces armonías, dignas del genio que las concibiera. «Bach es el músico más antiguo de los músicos modernos», escribió, por muy justificados, y admirados motivos, el ingenioso Hans de Bülow.

Este «Et incarnatus» inmortalizaría, por la hondura de su expresión; la marcha serena del polifonismo de las voces y su conjunto arquitectónico, inmortalizaría a cualquier músico, que no fuera el humilde y fervoroso organista de Santo Tamás, al que la paternidad de tanta creación genial le circunda de inmarcesible gloria.

La transición del «Et incarnatus» al «Magnificat» es sensible bajo diversos aspectos musicales y estéticos.

Obra nacida del numen poderoso que dió vida a las «Pasiones», a las «Cantatas», la «Misa», etc., el «Magnificat» entraña bellezas comparables a las de aquéllas.

Fresco de vastas proporciones, en que zonas de vivo y brillante colorido alternan con otras de esfumadas y recogidas tonalidades, concertando y conviniendo todas en conjunto de soberana hermosura. El texto bíblico, tratado con suma escrupulosidad —recuérdesse la pericia de Bach

en la lengua latina y sus conocimientos teológicos— le ofrecía amplio y variado campo para la expansión de su estro. El venerable músico consagró a esta obra intenso cariño. El primer número se inicia con vigorosa decisión rítmica, en que los coros, después de largo prelude, en constante persecución, dialogan y entretajan jubilosos comentarios, como ecos de las alabanzas marianas resonadas en las montañas de Judá. Durante el trozo, los instrumentos, en especial las trompetas con la vibrante movilidad de sus arpeggios, han colaborado valiosamente a su espléndida brillantez. Bach imprimió a la obra asombrosa variedad. Los once números en que está dividida, proporcionan a los coros, solistas, arias a solo, dúo, etc., magníficas ocasiones de lucimiento en pasajes, en ocasiones, de verdadero virtuosismo vocal.

Al bullicio y animación del primero suceden los emocionantes acentos de la Virgen que, encarnada en una soprano, canta el delicioso versículo «Y mi espíritu se alegra en Dios, mi salvador», esmaltado de melismáticos contornos melódicos de los que participa alguno de los instrumentos acompañantes.

Canto de célico y sereno aliento al versículo en que la Madre de Dios celebra las excelencias de la humildad y de su eficacia ante Dios, «Porque ha contemplado la humildad de su sierva, desde ahora me llamarán bienaventurada todas las generaciones». La voz de la Virgen dialoga con el *Oboe de amor*, testigo de excepción de esta escena de paradisiaco candor, de exaltación de la humildad, que en nuestro espíritu evoca la de la «Cieguecita» de Montañés, de nuestra Catedral, que de expresarla musicalmente, no la expresara de otro modo alguno. Es detalle curioso e interesante el que las últimas palabras del versículo —«todas las generaciones»— hayan sido encomendadas al coro que ensalza y celebra, que las multitudes, las generaciones todas reafirmen la humildad de la Virgen, en acatamiento noble y entusiasta del coro, de exultante movilidad polifónica.

Pone fin a la obra el fulgurante «Gloria», con reminiscencias del número inicial.

He aquí una obra católica escrita por un protestante, en cuyo corazón latía viva y fervorosa confianza en Dios, en su buen Dios, a cuyo servicio estuvieron las geniales dotes que de El recibiera.

Quien haya llegado a la basílica hispalense al comienzo de la recitación de las «Horas canónicas», habrá escuchado que éstas dan principio preludiadas por canturía de singular belleza literaria y musical. Es el «Sanctissimes», interpretado por los «seises». Cántase durante todo el año, antes del rezo matutino y vespertino, excepto los días de jueves, viernes y sábado de la Semana Santa. Costumbre laudabilísima y exclusiva de nuestra Catedral. Su origen se pierde en la lejanía de los siglos.

En Sevilla no se concibe la devoción eucarística sin la mariana. Son

las alas que impulsan su vuelo, la motriz que genera su dinamismo religioso.

El «Sanctissime» es un poema de exaltación, un canto épico de la Eucaristía y de la Inmaculada Concepción que, recitada por voces infantiles, adquiere intensa emoción. Véase su texto, traducido a nuestra lengua: «A la Santísima Trinidad, e inividua, unidad, y a la humanidad de nuestro Señor Jesu Cristo, y a la augusta majestad de la Eucaristía, y a la fecundidad de la beatísima Virgen María concebida sin pecado original en el primer instante, sea sempiterna gloria por infinitos siglos de los siglos. Amén. Bendito sea el dulce Nombre de nuestro Señor Jesu Cristo, y el de su gloriosísima Virgen María ahora y por siempre y más; bendíganos la Virgen con su santo Hijo. Amén».

La melodía de este texto, tan profundamente gratulatoria y enaltecedora, se desarrolla en recitado casi silábico, que gira alrededor de la tónica, sonido en que se apoya el discurso monódico de la cantinela, y que dirige y asume la responsabilidad durante su incursión melódica, en tesitura, casi siempre, central y cómoda. Con todo, su ámbito se ve acosado por melismas, grupo de graciosos cortornos ornamentales sobre algunas palabras, como en el *secula* y *Virgo María* del primer fragmento y en las cadencias de los *Amen*, que recuerdan los de los *Aleluías* de los *Tractos* gregorianos, en que la voz parece regalarse con la gráfica zigzagante de los ingrátidos altibajos de la melodía. No sería aventurado asegurar, que esta canturía, señaladamente en sus pasajes ornamentados fuese eco, y aun contuviera reminiscencias gregorianas de algunos de los tractos utilizados en la época de su composición, o adaptación, que bien pudiera ser hacia los siglos XIII o XIV, época de esplendor de la monodía gregoriana.

Los nombres de Miguel Cid y Bernardo de Toro irradian vivo resplandor en el firmamento mariano de Sevilla.

Paladines esforzados de la causa concepcionista, el celo que ardía en sus pechos, imprimió a su ideal ardor y entusiasmo que mereció se unieran a la empresa multitud de adeptos.

Pocas noticias nos suministra la historia acerca de las condiciones musicales de Bernardo de Toro. De creer es que sus estudios los llevara a cabo con algún músico sevillano, posiblemente con Guerrero, que por entonces regía el magisterio de capilla de esta Catedral.

No creemos que Bernardo de Toro fuera autor de considerable producción, ya que de él sólo es conocida una composición, «Todo el mundo en general». Y es de lamentar que, aun esta misma, haya desaparecido, olvidada del todo, del repertorio musical sevillano.

Tal vez la gran popularidad por esta composición debió reducirse a la época de vivencia de sus autores, o a algunos más, ya que dificultades

de ejecución a voces, o por cambio y evolución de gustos en el pueblo, éste optó por el compuesto, dos siglos después, por Eslava, que es el que en la actualidad prevalece.

Rafael Mitjana, infatigable reivindicador de las glorias musicales españolas y a quien se le deben inapreciables hallazgos, encontró en un rarísimo libro de órgano de Correa de Araujo, impreso en Alcalá en 1626, la composición de Bernardo de Toro, que le sirvió de tema para escribir varias *diferencias* —variaciones—, género muy usado por los organistas y vihuelistas de aquella época.

De Correa de Araujo —organista que fué de la iglesia del Salvador de esta ciudad— viene ocupándose el musicólogo inglés, entusiasta hispanista, Santiago Kastner, que ha publicado, transcritos, dos libros de este músico.

Cotejada la auténtica versión de «Todo el mundo en general» con el tema generador de las variaciones de Correa de Araujo, son notorias algunas modificaciones introducidas por el organista, motivadas, sin duda alguna, para mejor adaptarlo al género orgánico y lucimiento del intérprete.

Analizada musicalmente la composición de Bernardo de Toro, obsérvese, claramente, en ella su objetivo, conducente a la adopción del devoto y sencillo canto, capaz de herir la fibra concepcionista del pueblo, al que, especialmente, se ha dedicado.

Su vuelo es de corto ámbito y sin complicaciones de entonación.

Su semejanza con el *Tantum ergo* español influyó para que el pueblo, enfervorizado con la pausada solemnidad de su melodía, lo entonase como uno de sus cantos religiosos más predilectos.

Prueba elocuente de la popularidad alcanzada fué la de haberlo llevado Correa de Araujo a su libro de órgano para glosarlo con la habilidad de que hace gala el insigne organista.

«Todo el mundo en general», de Bernardo de Toro, cumplió perfectamente su cometido de elemento enfervorizador durante muchas décadas, hasta que diferentes circunstancias hicieron que fuera sustituido por otro, más en consonancia con el gusto de la época.

... ..

La Catedral hispalense conserva, desde tiempos muy remotos, laudabilísimas costumbres, que han cristalizado en tradición.

Una de éstas es el canto del «Alabado» —después de la Renovación del Santísimo los sábados—, composición de Mateo Romero, más conocido por el maestro Capitán, compositor célebre en los fastos de la música española del siglo XVII.

Nos complacemos en repetir que en Sevilla no se concibe el culto al Santísimo sin el de la Virgen María. Pruébalo el «Alabado», fervoroso

homenaje al Hijo y a su Madre. No nos ha sido posible averiguar el motivo de la implantación de este canto en nuestra Catedral.

Su magisterio de capilla siempre estuvo regido por músicos de reconocido renombre, algunos, como Francisco Guerrero, de admiración universal. El maestro Capitán fué contemporáneo del autor de las «Villancas», aunque le sobreviviera bastantes años.

¿Qué causas pudieron influir para que este «Alabado» —cuyo texto es eminente y exclusivamente sevillano, apenas usado en ninguna otra región española— adquiriera privilegio de perpetuidad en el repertorio musical catedralicio? ¿Fué originariamente composición religiosa, o *tornada a lo divino*, como muchas de las composiciones de Guerrero?

Las interrogantes constituyen incógnitas no fáciles de una solución satisfactoria.

El maestro Capitán gozó en su época de gran prestigio. Su nombre se encuentra en muchos de nuestros cancioneros. La producción más conocida de este compositor la constituyen canciones profanas. En el género religioso cuenta con obras de innegable mérito artístico. Ocupó puestos relevantes, entre otros el de maestro de Capilla de Felipe II.

Por el análisis del «Alabado» se nos muestra compositor de inquietudes armónicas, anheloso de renovar el ambiente musical de su época, tributario aun a las formas estereotipadas de las formas imitativas de los maestros polifonistas.

Injertó a la música nuevos elementos de colorido y expresión, nada corrientes en sus coetáneos.

Persigue el factor expresivo por medios cromáticos —como el comienzo del «Alabado»—, que suponen una notable evolución hacia los risueños panoramas de la policromía tonal.

El «Alabado» ha estado sujeto a las corrientes del mal gusto del siglo pasado, adulterando su pristina pureza melódica y rítmica. Afortunadamente, manos piadosas le han reahabilitado a su primitiva versión. Esta fué escrita para dos voces de niños y tenor, doblado éste por un fagot. Desde hace muchos años se viene interpretando a unísono por los seises.

Corriendo un velo sobre la obra que acabamos de describir y la época de su composición, solicitemos de Cronos un adelanto de siglo y cuarto en la esfera de su horario. Nos encontramos hacia mediados del siglo XVIII. La música ha sufrido transformaciones tan hondas y funestas, que jamás la sospecharan nuestros grandes maestros del arte polifónico. El gusto profano y el género teatral han invadido los templos.

Era asaz difícil sustraerse a la influencia de la perniciosa música de ópera italiana.

Los archivos de nuestras catedrales son testigos mudos, pero eloquentes, de la corriente que avasalló a nuestros compositores de música religiosa.

Insignes maestros, músicos dotados de indudable talento: un Rabasa, Ripa, Pons y otros mil, que en ocasiones recordaban el verdadero arte religioso, con obras muy dignas para el culto de la casa de Dios, se dejaron arrastrar por el nefasto ejemplo de la música teatral, tan del gusto de los fieles, como del clero, alto y bajo.

De uno de aquellos maestros queda algún vestigio en nuestra Catedral con la misa llamada «de la Virgen», cantada por los «seises». Esta es una de tantas misas que brotaron de la prolífica pluma de Francisco Javier García, el Españolito, maestro de Capilla de la Seo de Zaragoza.

Sus obras gozaron de una boga extraordinaria en toda España.

Sus éxitos operísticos en los teatros de Italia le granjearon gran renombre. Tanto la obra profana como la religiosa, se han relegado al olvido. Ejerció gran influencia en la música religiosa de su época.

La misa que nos ocupa, interpretada por los «seises» los días de *Sancta Maria in Sabbato*, refleja las características del músico, en un tiempo celebradísimo compositor.

No puede negársele a esta misa espontaneidad melódica e ingenuidad, casi paradisiaca. Breve y fácil, su armonía no intenta abrir nuevos surcos; casi rudimental, se desenvuelve sencilla y en términos de clara percepción auditiva.

Nos inclinamos a creer que, originariamente, fué escrita para coros y niños solistas, como puede deducirse de la contextura de algunas de sus frases, inconfundibles en las obras religiosas de nuestros músicos de aquella época, músicos de innegable talento, que rindieron tributo a la moda reinante, que deleitó a muchas generaciones.

... ..

Pero dejemos a los «seises» que descansen de sus labores canoras y, abandonando el espacioso coro, encaminemos nuestros pasos hacia uno de los altares laterales, para admirar una maravillosa obra de arte: el retablo del altar de la «Gamba».

... ..

Las bellas artes guardan entre sí estrechas relaciones de afinidad, que obedecen a inmutables principios estéticos.

Existe en su naturaleza, íntima correspondencia y participación de factores comunes. Las más coincidentes con la Música son la Arquitectura y la Pintura, a las que unen pronunciada analogía. «Música petrificada» se le ha llamado a la Arquitectura, y «Música en colores» a la Pintura.

Las formas musicales y las arquitectónicas recaban para sí simi-

litud bajo múltiples aspectos: de plan constructivo; de los materiales integrantes; elementos disgregados que han de utilizarse en la obra para garantía de su solidez; de las fases de los desarrollos, etc., hasta culminar en un conjunto armonioso.

«Las obras musicales son como los edificios, ha dicho el gran compositor Arturo Honegger: las mal construídas y sin base, pronto se vienen abajo».

Con la pintura simpatiza por múltiples concomitancias, singularmente en el género descriptivo, en que la música traduce en sonidos las sensaciones, imágenes, escenas, etc., que han impresionado al artista, para cuya policromía la orquesta le presta su paleta de variadísimos matices.

«Atended a la expresión del sentimiento antes que a la pintura», escribía Beethoven al frente de su «Sinfonía Pastoral».

¿Qué misteriosa coherencia de sentimientos pudo influir en Luis de Vargas, para que a sus actividades pictóricas agregara las musicales, y de éstas las religiosas, en consonancia con la significación ideológica de su celebrado cuadro de la «Gamba»?

¿Tenemos fundamento alguno para negarle la paternidad de la composición musical que en él aparece? Ninguno.

Luis de Vargas, a juicio de su contemporáneo y colega, el pintor Pacheco, que trazó bellas y valiosas biografías de personalidades de su tiempo, «fué músico fundado y excelente». Testimonio de peso, del que sería aventurado dudar.

Para todo turista es visita obligada al magnífico cuadro del altar de la «Gamba», obra maestra del insigne pintor sevillano Luis de Vargas. El cuadro representa la «Generación temporal de Cristo», cuadro de profundo concepto religioso, de vigoroso colorido y realismo. En él quiso el artista sintetizar el dogma del misterio de la Concepción de la Santísima Virgen, tema impuesto al encomendársele la obra.

Para su realización, Luis de Vargas, tras honda meditación del asunto, llamó en su auxilio a la Teología, a la Filosofía... y a la Música. Esta interviene como complemento eficaz en esta bella loa en honor de la pureza de la Madre de Dios.

La tabla accesoria del lado izquierdo representa un grupo de cuatro ángeles cantando en un libro, sostenido por dos de ellos, la antífona de la Inmaculada «Tota pulchra es amica mea».

En el lado derecho, un ángel acompaña al órgano la composición que interpretan sus compañeros.

El «Tota Pulchra» es un trozo musical de veintiséis compases, en tonalidad definida de «Re menor» y realizado a cuatro voces mixtas. Escrito en género imitativo, estilo muy de la época, las voces, iniciada

la entrada por la voz superior, por los tiples, van haciendo las suyas respectivas en canon, siendo los bajos los que repiten a la octava el fragmento de los contraltos —coincidencia significativa con el «Et incarnatus», de Bach— como los tenores hicieron con el de los tiples.

La composición en cuestión no trata de resolver ningún problema técnico. En su sencillez, las voces proceden con soltura e independencia en sus contornos melódicos, en tesitura cómoda y apropiada a sus facultades.

Por su severidad de estilo, un tanto seco, nos recuerda, más que el dúctil y jugoso de Guerrero, el de Cristóbal Morales, a quien, tal vez, debiera su formación musical. Su ejecución ha de producir efecto de equilibrada serenidad y de persuasiva invitación a fervorosa alabanza de la Reina de los cielos.

Existen, que nosotros sepamos, dos glosas musicales de esta composición: una de don Buenaventura Iñiguez, organista que fué de esta Catedral —cuyo original obra en nuestro poder— y otra del admirado maestro malagueño Eduardo Ocón, que lamentamos no conocerla. En la de Iñiguez, los comentarios adquieren proporciones desmesuradas y en estilo impropio y ajeno por completo al espíritu y ambiente de la plácida expresión melódica del original. Realmente, no era el viejo organista, por su formación musical e inveterados hábitos adquiridos en el ejercicio de su profesión, el más indicado para llevar a cabo este cometido.

Indudablemente; no se equivocaba Beethoven al estampar al frente de su «Sinfonía Pastoral»: «atended a la expresión del sentimiento, antes que a la pintura».

... ..

Damos fin a este esbozo de intermedio musical mariano-concepcionista, iniciado con música de un protestante, «Cantor de Dios», y clausurado con la de un artista sevillano, fervoroso amante de la Virgen, pintor y músico, «músico fundado y excelente», en cuyo corazón repercutió intenso el "*potuit, decuit, ergo fecit*" del humilde franciscano.

NORBERTO ALMANDOZ.

