

Estudio del “Ave Maris Stella”

I

INTRODUCCION

Expresar la belleza por medio de la palabra, sujeta a una forma bella, debe ser el objetivo de la verdadera poesía. La armonía de la naturaleza inanimada, la hermosura del cuerpo humano, los hechos históricos, en particular los guerreros, en torno a cuyos héroes se forma luego un halo de leyenda, fueron las fuentes principales a las que acudieron en busca de inspiración los grandes poetas del Paganismo. Con el Cristianismo nunca soñados horizontes se abrieron a la consideración del poeta: la profundidad de los dogmas, máxime el de la Encarnación, la vida cristiana, sublimada en el heroísmo de los mártires, la entereza de los confesores y el candor de las vírgenes... Todo este cuadro vivamente sentido ofrece a la lira del poeta creyente, amplio tema de poesía cristiana.

Pero el poeta cristiano se encontró con que tenía que resolver previamente un problema: ¿Debía vincular el nuevo espíritu a las antiguas formas, o debía crear nuevos moldes de ex-

Este trabajo, leído en la Academia pública de la Facultad de Humanidades Clásicas, el 4 de abril de 1957, ha sido compuesto bajo la dirección del profesor Dr. P. Isidoro Rodríguez, O. F. M.

presión para la nueva Religión, abandonando los antiguos? ¹.

Digamos que la postura del poeta cristiano fué acogedora y comprensiva, y que echó mano de aquellos mismos medios de expresión de la poesía pagana, por considerarlos aptos y buenos para cantar sus misterios, para poner en forma bella las nuevas ideas de su Religión. Si bien paulatinamente comienza a prevalecer el ritmo acentual sobre el cuantitativo.

La forma principal de la poesía cristiana, sobre todo la litúrgica, fué el *himno*. Himno, en un sentido más propio, es, a semejanza del himno pagano, un poema compuesto en forma métrica, para ser cantado en honor de Dios o de los Santos. Dice San Agustín: *Cantus cum laude Dei. Si laudas Deum et non cantas, non dicis hymnum. Si cantas aliquid, quod non pertinet ad laudem Dei, etsi cantando laudes, non dicis hymnum. Hymnus ergo tria ista habet: et canticum et laudem et Dei* ².

Para que una composición sea himno se requiere que ésta sea laudatoria. «*Si non laudas*, ha dicho San Agustín, *non dicis hymnum*». Así también se entiende el himno entre los poetas griegos, desde los tiempos más antiguos. Platón, *Leges* 700 b, da la noción de himno con estas palabras: «*καί τι ἦν εἶδος ᾠδῆς εὐχαί πρὸς Θεοῦς, ὄνομα δὲ ὕμνοι ἐπεκαλοῦντο*». Según la cual, los himnos son plegarias a los dioses.

Otro elemento del himno es la música: el himno se cantaba. En cuanto a la música, la Iglesia latina unas veces se inspiró en la música de las Iglesias de Oriente, herederas de las tradiciones judías, dominadas a su vez por la influencia de la música griega, casi universal al inaugurarse la era cristiana; otras, tomó directamente de la música greco-romana. Entre los romanos los himnos no tuvieron la importancia que alcanzaron en Grecia.

El himno, además, está compuesto en forma métrica. Si es-

¹ Un estudio más extenso de este problema puede verse en D. JOSE GUILLEN, P. ISIDORO RODRIGUEZ, O. F. M., *Obras completas de Aurelio Prudencio*, B. A. C., 1950, p. 36-43.

² SAN AGUSTIN, *Enarrat. in ps.* 148, 17.

tudiamos los himnos, tanto de los poetas paganos, como de los poetas cristianos, veremos que el himno no tiene determinada forma métrica, ni musical, si bien, en el Cristianismo, prevalece el dímetro yámbico.

La himnodia ha tenido un gran florecimiento en la Iglesia, y es una de las páginas más brillantes de la literatura cristiana. Los himnos publicados son unos treinta mil. Se los ha dividido en dos grandes grupos: litúrgicos y alitúrgicos. Entre los litúrgicos están: los himnos propiamente dichos, más los tropos, los oficios rimados y secuencias. A los alitúrgicos se les suele dividir en compuestos para ser cantados en público, e himnos para uso o devoción privada.

Los himnos, en el sentido propio, no aparecen en la Iglesia hasta el siglo iv. Los principales himnógrafos son: San Hilario (+ 366), San Ambrosio (c. 340-397), Prudencio (c. + 405), Sedulio (+ c. 450), Venancio Fortunato (530-603), San Gregorio Magno (+ 606). El renacimiento artístico que se verificó bajo los carolingios, promueve también un florecimiento de la himnodia litúrgica latina. Entre los poetas que florecieron alrededor de Carlomagno merecen destacarse: Paulo Diácono (+ 789), el español Teodulfo, obispo de Orleáns (+ 821), Rabano Mauro (+ 856). En los siglos x-xiii, las más famosas comunidades de España, Alemania y Francia tuvieron sus escuelas poéticas, cuyos maestros sería demasiado largo enumerar.

El «Ave maris Stella». Es un himno litúrgico, compuesto en forma rítmica acentual. Consta de seis estrofas más la doxología final. Está compuesto en ternario trocaico. Es casi el único ejemplo de esta medida que encontramos en los himnos de los poetas cristianos; tampoco los poetas paganos lo usaron sólo, sino combinado con otros metros. Nada podemos asegurar, por ahora, con relación al autor del *Ave maris Stella*. Se ha querido atribuir a San Bernardo (1090-1153) y al rey Roberto II de Francia (996-1031), pero la cronología no nos permite asignarles la paternidad de esta obra, pues ya en el siglo viii se encuentra algún códice de este himno³. También se

³ Cf. C. BLUME, *Unsere liturgischen Lieder*, Regensburg, 1932, p. 204 s.,

ha pensado en Venancio Fortunato. Un códice del siglo xvii lo atribuye a Paulo Diácono. Tampoco podemos asegurar cuál sea la nacionalidad del autor, pues los códices se encuentran tanto en España, como en Alemania, como en Italia [†].

P. SILVERIO DE IBERO, O. F. M. CAP

donde afirma que el himno es del siglo vii, o, por lo menos, del viii. El mismo Autor (*Lexikon für Theologie und Kirche*, I, 1930, s. v.), dice que el manuscrito más antiguo del himno, es el *Codex Sangallensis* 95, del s. ix.

[†] Debido a la falta de espacio, publicamos solamente un resumen del trabajo leído por su autor en la festividad de San Isidoro de Sevilla.

II

INTERPRETACION LITERARIA

Es cierto que el hombre es hijo del tiempo. Sus categorías mentales van revestidas del ropaje de una cultura, y del peso de una tradición que influyen en la proyección de su pensamiento. Estos factores claves predominan en todos los pueblos y forman el ambiente de las diferentes épocas. El hombre de nuestro siglo, al situarse ante una obra de arte de la Edad Media, tendrá que retorcer muchas veces su pensamiento, tendrá que dormir unos siglos de existencia para volver hacia atrás y penetrar en las ideas y sentimientos de aquella generación. Esta será la postura que hemos de adoptar, en cierta manera, al interpretar el himno «Ave Maris Stella».

Podemos afirmar sin temor a equivocarnos que el autor de este himno contaba con la cultura de su tiempo ayudado del sentido claro de la tradición. Autor religioso, manejaba con destreza las fuentes de la vida cristiana, aplicadas en este caso a la Santísima Virgen, el significado de la Sagrada Escritura y los escritos de los autores eclesiásticos. Usó de ellos con un lenguaje sencillo, por su misma sencillez halla acogida en el corazón de los hijos de la Iglesia, aflorando a los labios de aquella generación creyente y piadosa.

No fué un himno como tantos otros compuestos en aquellos días, fué el himno divulgado y popular, conocido en los monasterios y cantado por el pueblo. Fué el himno que sirvió de modelo para componer otros muchos. Influyó notablemente en los siglos posteriores. A través del presente trabajo veremos algunas alusiones, acomodaciones, glosarios, hasta hay algún códice en el que se leen las mismas ideas transplantadas en otro métró. No queremos establecer en cada caso concreto un nexo de estricta dependencia, pero sí afirmamos que muchos compositores posteriores tuvieron presente este himno.

LECCIONES VARIANTES

Entrando ya en su estudio, nos fijaremos en primer lugar en las variantes y en su carácter externo. Realmente es algo que llama la atención en la fijación del texto el escaso número de éstas. Cuando en la mayoría de los himnos son con frecuencia considerables, en cuanto a la forma y contenido, permanece aquí el acierto del compositor en encontrar las fórmulas adecuadas, transmitidas a través de los siglos con respeto y veneración. Aún en esta forma externa podemos vislumbrar su sencillez, con ambiente de serenidad y riqueza de expresión.

La lectura de los mejores manuscritos, el A, el B, y los que de él dependen, arrojan un cambio de posición verbal en el verso (8) «Mutans nomen Evae», sin embargo, en el breviario y en los códices restantes, el que se ha aceptado, sin saber cuál es la causa, es el «Mutans Evae nomen». Según los mejores análisis críticos, es aquél, «Mutans nomen Evae», el original.

Algo parecido ocurre en el verso (14) «Sumat per te preces». El «per te preces», conservado en la lección actual, es una corrección del «precem», de los códices A y B. Aquí podemos aducir una razón de índole gramatical, el uso poco frecuente del singular de dicho sustantivo, añadiendo otra de carácter externo que corrobora la lectura del «precem», y es la rima en homofonía con el verso (13) «Monstra te esse Matrem» — «Sumat per te precem».

Donde más fluctúa el texto, a pesar de no tener trascendencia, es en la doxología. La lección más segura es «Summum» concertando con «decus», es decir, «Summum Christo decus» por «Summo Christo decus». Por fin, la referencia ideológica de «honor» a «Spiritu Sancto», repitiéndose dicho concepto de alabanza y veneración como eslabón final del himno a las tres divinas personas. La estrofa presentaría la siguiente forma:

Sit laus Deo Patri,
Summum Christo decus,
Spiritu Sancto
Honor, tribus unus.

VISTA DE CONJUNTO

La lectura rápida y superficial no puede dar una idea clara y definida, no ya de la riqueza de contenido, pero ni siquiera de la estructura de su composición. Con un poco de calma se puede adivinar su arquitectura.

Con la primera estrofa (v. 1-4), el autor lo ha dicho todo bastante sintetizado y saturado de expresión, por eso quiere glosar en las cinco estrofas siguientes, lo que tan concisamente ha cantado en la primera. En la exposición del presente trabajo irá insertada la explicación de los versos de esta estrofa, al hacer el análisis de las estrofas correspondientes a cada uno de ellos.

El primer verso del himno es el más ajustado y rico en pensamiento; por eso será necesario desarrollarlo en otras dos estrofas (2.^a y 3.^a).

La estrofa segunda (v. 5-8), se apoya en la primera palabra «Ave», y para confirmarlo vuelve a repetir la misma palabra del saludo angélico. Idea central de esta estrofa es el paralelismo «Eva-Maria», idea infiltrada a través de todo el himno, pero que reaparece más expresamente en la estrofa quinta (v. 17-20). Aún le da pie el primer verso para la composición de la tercera (v. 9-12), paráfrasis del «Maris Stella». Aporta un nuevo concepto, la mediación. Las estrofas cuarta, quinta y sexta son el glosario de los versos segundo, tercero y cuarto de la primera estrofa respectivamente.

No podía faltar el tema central de toda la mariología, la maternidad de la Santísima Virgen; directamente la invoca como madre de Cristo, sin excluir que también sea madre nuestra. A esta saludable prerrogativa de la madre, consuelo y alegría de los hijos, le dedica la cuarta estrofa (v. 13-16).

La quinta estrofa (v. 17-20) tiene como anunciado a desarrollar el verso tercero, «Atque semper Virgo», explicando cómo fué madre, su virginidad, y un nuevo recuerdo de apelación y contraste con la otra, «soberbia y pertinaz», según el sentido de toda la tradición. El autor termina con la estrofa sexta (v. 21-24), «Vitam presta puram», vivo deseo, sueño esperan-

zador de su alma, meta tranquila y dichosa que perseguimos todos los mortales, la felicidad, felicidad que consiste en la visión beatífica, «Ut videntes Iesum», y esto mediante una vida recta «Vitam puram», y un camino seguro, «Iter para tutum».

ANALISIS

En el análisis e interpretación del himno, lo que primero queremos hacer notar es la disposición del autor, revestido y ambientado por la escena de la anunciación. Al dirigirse a María habrá de usar de fórmulas, si queremos, no de cortesía y protocolo, sino de verdadero sentido filial, estampando el saludo «Ave», pronunciado por un Angel, repetido sin interrupción por toda la tradición y herencia de tantas generaciones.

¿Qué idea expresa la palabra «Ave»? Es el término que usa la Vulgata cuando traduce el χαῖρε griego del saludo del Angel. San Jerónimo unas veces traduce por «ave» y otras por «salve», aquella ordinariamente cuando está influenciando por la Vetus Latina. Según hace notar el Padre Prat, S. I., «Los griegos al encontrarse se deseaban la alegría, los latinos la salud, los semitas antes como ahora la paz»¹. Son términos equivalentes con matices diversos, pero que expresan y encierran una misma realidad. El saludo hebreo es en este caso el «Shalón lak», la paz para ti o contigo. Es la fórmula árabe usual «Salám alek»². La expresión griega χαῖρε manifestativa del saludo, expresa ordinariamente la idea de alegría, gozo. Una interpretación genuina de este significado, es el canto entonado a la Santísima Virgen «Regina Caeli laetare». En líneas generales podemos decir, que en hebreo el «Shalón ' lak», significa paz, el χαῖρε griego idea de alegría, y el «Ave» latino simplemente saludo «Salve». Es de notar que en los siglos posteriores, en glosas o imitaciones del «Ave Maris Stella». figura como palabra insus-

¹ F. PRAT, S. I., *Jesus-Christus* (1947), vol. I, pp. 46-47.

² M. DE TUYA, O. P., *Cienc. Tom.* 258 (1956), p. 3.

tituible y pieza capital este mismo saludo «Ave». Así en «Ave Genitrix Maria», «Ave Maris Stella», «Ave per quam orbis lapsi», «Ave praeclara Maris Stella», Ave rosa transplantata», «Ave stella matutina», «Ave virgo mater Christi», «Ave virgo singularis» etc.³. Reproduce por tanto el cuadro, e invoca la escena de la Anunciación, dando al «Ave», el sentido que le dió el Angel.

ESTROFA II (v. 5-8). Los versos (v. 5-6), «Sumens illud Ave» «Grabielis ore», están destinados exclusivamente a esto: Tiene un matiz de recuerdo y alabanza. En lo versos (v. 7 y 8), «Funda nos in pace», «Mutans Evae nomen», recurre a la petición apoyándose en el «Ave» y lo hace en forma imperativa, «Funda». Este imperativo es una imagen de tipo plástico que indica solidez y firmeza, tomada la idea de la arquitectura. Parece que era más lógico que esa firmeza estuviera depositada en la gracia y no en la paz. La razón por la que pone «in pace», no es debido a formas gramaticales, ni siquiera a la métrica. Es una exigencia del carácter del himno con cierta explicación. María es el polo opuesto con la madre de las luchas y de las discordias entre Dios y el hombre, «Eramus filii irae»⁴, pero llegó la era mesiánica, que es tiempo de paz. «Rex pacificus magnificatus est, cuius vultum desiderat universa terra». «Magnificatus est rex pacificus super omnes reges universae terrae» (Visperas de Navidad). Consiguientemente esta paz lleva incluida la santidad y la gracia.

Gran acierto y riqueza de contenido encierra el último verso de la estrofa (v. 8) «Mutans Evae nomen». Más explicable es aun el «mutans», si tenemos en cuenta que durante la Edad Media fué de uso frecuente escribir el nombre de Eva en latín sin «h», y así ha pasado a nuestra lengua.

a) La forma externa en este juego de palabras, «Ave» y

³ G. M. DREVES-C. BLUME, *Ein Jahrtausend Lateinischer Hymnendichtung*, vol. I, Leipzig (1909), pp. 485, 197, 160, 450, 348, 435, 270, vol. II, pp. 285, 277.

⁴ *Eph.* 2, 3.

«Eva», no es más que la expresión de una realidad de dos vidas. Es el eco de este paralelismo antitético entre Eva y María, tipo y antitipo, que arrancando de las fuentes de la Sagrada Escritura, y siguiendo por los escritores eclesiásticos, aparece en toda la mariología medieval, cuyas consecuencias y conclusiones deducirá con método preciso y términos científicos la teología ⁵. En efecto, la imagen nos conduce necesariamente a la escena del Paraíso, allí donde se fraguó la prevaricación estaban un hombre y una mujer, Adán y Eva; en San Pablo donde se describe la reparación está explícitamente el hombre, Jesucristo; pero faltando la mujer, la sobrentiende, María en la mente del Apóstol está frente a Eva, así como Jesucristo está frente a Adán, de este modo el paralelismo es perfecto y María puede ser llamada con razón nueva Eva. Esta interpretación, lejos de ser arbitraria, parece confirmarla el autor del Eclesiástico, al escribir «a muliere initium factum est peccati et per illan omnes morimur» ⁶. Lo cual responde perfectamente a lo de San Pablo «Quoniam quidem per hominem mors... Et sicut in Adam omnes moriuntur...» ⁷. No hay duda, Eva es asociada por el Apóstol con Adán en la caída del género humano, luego también María está asociada con Cristo en la obra de la rehabilitación ⁸.

b) La tradición se hizo eco del paralelismo Adán-Cristo y muy pronto junto a él colocó el de Eva-María. Es San Justino quien hace notar la antítesis clara que se da en la obediencia de Eva a la serpiente, y la de María al nuncio celestial. «Eva

⁵ J. M. BOVER, S. I., *Rev. Esp. T.* (1946), pp. 176 ss. Expone la interpretación de este paralelismo en las fuentes de la Sagrada Escritura. De todos es conocido el texto del *Génesis*, 3, 15-17, tan comentado y discutido. Por otra parte, S. Pablo centra su pensamiento de la redención en este otro paralelismo de *Rom.* 5, 12-21, rico en semejanzas pero sobre todo en contrastes; y la otra clara alusión de *1 Cor.* 15, 20-22. La conclusión expresa y manifestada, es que Cristo es el nuevo Adán. Pero es claro que en estos textos podemos vislumbrar algo más, es ese otro título de María, nueva Eva. S. Pablo nos lo sugiere al llamar a Cristo segundo Adán.

⁶ *Eccli.* 25, 33.

⁷ *1 Cor.* 15, 20-22.

⁸ J. M. BOVER, S. I., *Teologia de S. Pablo*, pp. 483-84.

enim cum Virgo esset et incorrupta, sermone serpentis concepto, inobedientiam et mortem peperit, Maria autem Virgo cum fidem et gaudium percepisset, nuntiante Angelo Gabriele, laetum nuntium respondit: Fiat mihi...»⁹.

Es digna de admiración la fuerza del pensamiento de San Ireneo, al hacer la primera síntesis de teología en su «Adversus haereses». Hay un reproche duro para la caída. Es un hombre el que está con el rostro pegado al polvo de la derrota: por eso Jesucristo asumirá la misma carne mortal para salvar lo que en Adán pereció. El cuerpo del primer hombre fué tomado de una tierra virgen. La muerte hizo la entrada, gracias a la intervención de una mujer, virgen hasta entonces; mujer y virgen debía ser la que interviniera en la restitución de la vida: María, nueva Eva, junto al nuevo Adán. Un Angel caído, portador de la mentira y del error, representa el papel de mensajero malicioso para causar la muerte en Eva, la desobediente e incrédula; se requería un Angel de luz, representante de la verdad, que, llevando la embajada celeste a María, rompiera el proceder de Eva, y causara la alegría en el corazón de todos los hombres¹⁰.

Hay una gran diversidad de apreciaciones sobre el pensamiento de San Ireneo, cuando se trata de valorar el conjunto de los testimonios de la tradición¹¹.

⁹ *Dial. cum Triph.*, PG. 6, 710-12.

¹⁰ S. DE IRAQUI, O. M., Cap., *La mediación de la Virgen en la himnografía latina de la Edad Media*. Buenos Aires (1939), p. 98.

¹¹ S. PROCLUS, *Laudatio in Sanctissimam Dei Genitricem Mariam, Oratio I*, PG. 65, 681. «Nam ubi serpens, per inobedientiam ingressus, virus effuderat, ibi Verbum per obedientiam ingressum, vivum sibi aedificavit templum». TEODORO DE ANCIRA, *Homilia VI in Sanctam Mariam Deigenitricem et in Sanctam Christi Nativitatem*. PG. 77, 1426. «Per te enim cessaverunt Evae tristitia, per te perierunt mala, per te absceserit error, per te maledictio abolita, Eva per te redempta». S. JUAN DAMASCENO, *Homilia I in Nativitatem B. V. Mariae*, PG. 96, 671-72. «Quamvis prima Eva praevaricationis rea extiterit, ac per eam mors, dum illa serpenti adversus primum parentem inseviret ingressa sit; attamen Maria, divinae obsequens voluntati, (nueva alusión a la obediencia de María) deceptorem anguem ipsa decepit ac mundo immortalitatem invexit». TERTULIANO, Pars II, cap.

c) Parece que el autor del «Ave Maris Stella», marcó la pauta que después seguirían algunos himnógrafos medievales. En otras ocasiones es él heredero y seguidor de otras piezas. Son muchos los que recuerdan este paralelismo antitético, sobre todo cuando se tocan temas como la Encarnación, Mediación, Co-redención. Basten algunos ejemplos: hay una pieza de la himnodia irlandesa antigua (s. v-ix), único himno de la Virgen procedente del gran himnógrafo Cuchuimme (+ hacia el 747).

Per mulieris virtutem — Ad salutem rediit
Per mulierem et lignum — Mundus prius periit ¹².

Dreves cita un manuscrito de la Bodleyana, que viene bajo la indicación de Miscelánea Litúrgica 277, en el aparato ordinario: Códice Oxoniense 277 (s. xi). Entre otros himnos litúrgicos, la segunda estrofa dice:

Ave, per quam orbis lapsi — Facta est ereptio,
Ave, per quam occumbentis — Est Aadae surrectio,
Ave, per quam primae matris — Est Evae redemptio ¹³.

Otro himno litúrgico de un Códice de Klagenfort (s. xii) saluda a la Virgen con el título de «Evam lapsam reparans» ¹⁴.

Digna de especial atención y estudio es la figura de Bernardo de Morlás. Es uno de los poetas más venerables del s. xii. A su pluma se debe la obra *De contemptu mundi*, dedicado a Pedro el Venerable. Se le considera como autor del poema *Ma-*

17. *Liber de Carne Christi*, PL. 2, 828. «Ut quod per eiusmodi sexum abierat in perditionem, per eundem sexum redigeretur in salutem. Crediderat Eva serpentii credidit Maria Gabrieli. Quod illa credendo deliquit, haec credendo delevit». S. AGUSTIN, *Sermo CCLXXXIX, In Natali Joannis Baptistae*. PL. 38, 1308, «Primus ille noster casus fuit, quando femina per quam mortui sumus, in corde concepit venena serpentis. Persuasit enim serpens peccatum et admisus est male suadens. Si primus noster casus fuit, cum femina concepit corde venena serpentis: non mirandum quod salus nostra facta est cum femina concepit in utero carnem omnipotentis. Uterque ceciderat sexus, uterque fuerat reparandus. Per mulierem in interitum missi eramus, per mulierem nobis reddita est salus».

¹² G. M. DREVES-C. BLUME, *Analecta Hymnica Medii Aevi*, II, n. 233, pp. 305-6.

¹³ AH. XLVIII, n. 202.

¹⁴ AH. IV, n. 47, p. 37.

riale. En la mayoría de los cantos se encuentra diseminado el paralelismo Eva-María. A veces se topa con frases atrevidas. Se dice que la primera madre, carente de sentido, al dar crédito a la promesa de la serpiente, nos mereció la muerte. A continuación se afirma de la Virgen:

Mater Eva, morte saeva — Prolem suam perdidit;
Tua fides, qua renides — Nobis vitam reddidit ¹⁵.

Eva crimen nobis limen — Paradisi clauserat,
Haec, dum credit et obedit, — Caeli claustra, reserat ¹⁶.

Propter Evam homo saevam — Accepit sententiam,
Per Mariam habet viam, — Quae ducit ad patriam ¹⁷.

Hay que saber reconocer y proclamar el mérito de Bernardo de Morlás, cuyo espíritu se había alimentado de las ideas fundamentales que fueron explotadas por los himnógrafos medievales. Se contentó con esto, no aportando ninguna noticia que mereciera la pena de ser considerada.

Este paralelismo abunda en los versos de Felipe de Grevia (+ 1236) con una gracia propia del carácter de todas sus composiciones:

Eva mater omnium — Pomi per edulium
Ad invidi — Serpentis indicium
Induxit in — Posteris exilium.
Virgo per contrarium — Per conceptum filium
Ad potentis — Angeli consilium
Vitae nobis — Contulit remedium ¹⁸.

Hacia la mitad del s. xiv, después de 1358, está la figura de Guillermo de Deguilleville, prior de un monasterio cisterciense en las cercanías de Senlis. Sus composiciones marianas llevan el sello de la suavidad, dulzura e inocencia. Son impor-

¹⁵ Canto VIII, 15.

¹⁶ *Ibid.*, V, 15.

¹⁷ *Ibid.*, II, 16.

¹⁸ AH. XX, n. 106, pp. 95-96.

tantes tres paráfrasis sobre el «Ave María». En la estrofa primera canta:

Ave reclinatorium — Et propitiatorium
 Et captivi spes populi, — Data in refrigerium
 Et reis in refugium — Et in locum latibuli,
 Quae Patris Adae vetuli — Et damnationis saeculi
 Evae vae damnatorium, — Pro quo de morsu pomuli
 Aspecti visu reguli — Commutasti in gaudium ¹⁹.

El mérito de su obra está en no haber inventado una doctrina nueva, sino en haber sabido interpretar y en haber reflejado una creencia profundamente arraigada en la conciencia del pueblo cristiano.

Referencias aisladas de autores anónimos se encuentran, con relativa frecuencia, en diversas piezas de canciones medievales en honor de la Virgen María. Apoyándose en el conocido pensamiento de San Bernardo de su homilía segunda «Super Missus est», están las estrofas siguientes:

Nempe pro femina — Redditur femina,
 Prudens pro fatua, — Mitis pro superba,
 Virgo pro lasciva. — Quae mortem abstulit,
 Quam illa intulit, — Et, quam haec perdidit,
 Vitam restituit — Deumque placavit ²⁰.

Fórmulas parecidas se leen en manuscritos diseminados. El editor Mone descubrió varias piezas pertenecientes del s. XII al XIV. Entre otras, está la encontrada en un manuscrito de Lichtenenthal del s. XIV.

Vae mutasti maledictum — Gabrieli credula,
 Dum servasti benedictum — Ave cordis celula.
 Haec mira discretio — Mutavit flagitium,
 Quod Adae transgressio — Induxit per odium ²¹

Eva cierra las puertas del cielo con su desobediencia, María las abre con su obediencia, como se ve en una de las estrofas

¹⁹ AH. XLVIII, pp. 328-409.

²⁰ *Homil. sper Missus est*, PL., 183, 62-63.

²¹ MONE, II, pp. 400-402.

de un oficio rimado conservado en un breviario de Vesterräs impreso en 1513:

Portas quas Eva clauserat — Hosti consentiendo,
Virgo Maria reserat — Gabrieli credendo ²².

En el himnario de Moissac, del s. x, leemos cómo el mal de Eva nos lo trocará María en bien:

Malum quod Eva et coluber — Pomo patrarunt pariter
Hoc sola totum pepulit — Dum Virgo Christum peperit ²³.

Con toda razón podía escribir el autor del «Ave Maris Stella», que con aquel saludo del Angel se había cambiado el nombre de Eva. En el cuadro magnífico del consentimiento de la Virgen, adornado con el colorido de la obediencia y humildad, se ve trocada la maldición que llevaba consigo el nombre de Eva, la desobediente y soberbia, en la alegría de las bendiciones de Dios. «Evertit nomen Evae», «Vae tulit gentium», «Solvens Evam nos a morte liberavit». Ella disolvía la muerte que la primera madre introdujera, «Quae mortem abstulit, quam illa intulit» y aplacaba la ira divina, «Deumque placavit». Claro está el paralelismo antitético de la presente estrofa: Eva, causa de la muerte, María, causa de la vida. Eva, actriz del pecado, María, actriz de la gracia. Eva, por estar asociada a Adán, María, por estar asociada a Cristo.

ESTROFA III (v. 9-12).—Desarrolla la tercera estrofa, «Solve vincla reis-profer lumen caecis...», la metáfora del «Stella Maris», del primer verso del himno.

a) Fué una metáfora muy usada, sobre todo, desde que San Bernardo la empleó con tanta unción y fervor en su vibrante exhortación, ponderativa de la eficaz intercesión de la Virgen, cuyo estribillo suena «Respice stellam, voca Mariam» ²⁴. Los Pa-

²² AH. XXIV, n. 36. pp. 144 ss.

²³ AH. II, n. 43, p. 45.

²⁴ J. M. BOVER, S. I., *Maria Maris Stella universalis gratiarum mediatrix*. Oratio habita in Collegio Maximo Sarriacensi S. Ignatii in solemni studiorum exordio (1927-28), 39, pp. Según hace notar el P. Bover, para el tiempo de S. Bernardo era ya vieja esta metáfora; a su entender, el

dres Griegos no usaron este símbolo. Entre los Latinos lo emplearon 11 hasta San Bernardo. En los autores posteriores a S. Bernardo, hasta S. Alberto Magno, 18, de S. Alberto a S. Berlarmino. 17. De los 11 primeros, 7 contienen más o menos abiertamente la mediación Universal. Solamente tres de los restantes no pasan de los términos propios de la metáfora; vale decir que la Virgen guía a los navegantes a través de los mares o tal vez, más exactamente, que María es la protectora, la patrona de los marineros. Los otros autores designan con ello la dispensación universal de las gracias ²⁵.

Están entre otros, los testimonios de S. Tarasio (s. IX), quien saluda así a María: «Ave peccatorum invictum refugium, ave gloriosa navigantium gubernatio, ave cadentium erectio, o Domina...» ²⁶. Nótese que no usa el término «Stella» por ser griego. S. Odilón, abad de Cluny, s. XI, «María Stella Maris sive domina, navigii laborant, quia sicut illi qui inter fluctus maris exercitatione ad portum quietis venire desiderant: ita quisquis in huius saeculi periculoso naufragio, fluctibus perniciosis irruentibus, sive de animae sive de corporis vita periclitatur, necesse est ad contemplationem istius stellae aciem mentis dirigat, per eius meritum et gratiam posse se ab omni periculo liberari non dubiat» ²⁷. Testimonio de Absalón de Springkirchbah (+ 1203), «Ave Maria quod interpretatur maris stella... Quare non magis eam caeli stellam, quare non magis eam mundi stellam vocavit...? Caeli stellam propter eminentis gloriae praemium; mundi stellam propter iustorum solatium: maris

primero en atribuir dicha apelación, a la Madre de Dios, fué S. Jerónimo, con ocasión de buscar la etimología del nombre de María. Entre los diversos significados aceptables uno sería el de «Stella Maris». A juicio de BARDENHEWER, *Der Name Maria. Geschichte der Deutung desselben*. En «Biblische Studien», I. 1895, 88 ss., S. Jerónimo habría escrito, no «Stella Maris, sino «Stilla Maris», que quiere decir «Gota de Agua, agua del mar». El primero en dar esta última lección parece ser Estio (1613).

²⁵ S. DE IRAQUI, O. M., Cap., *La mediación de la Virgen en la himnografía latina de la Edad Media*, Buenos Aires, (1939), p. 435.

²⁶ *Oratio in SS. Deiparae Praesentationem*, PG. 98, 1499.

²⁷ *Sermo IV*, PL. 142, 1003.

stellam propter miserorum refugium. Stella caeli est quae sua claritate caeteros sanctos illuminat. Maris stella quoniam omnes miseri, omnes in amaritudine criminum fluctuantes ab ipsa ope refugii exposcunt»²⁸.

b) Estando este concepto en los escritores eclesiásticos, no es nada extraño que también la himnografía se ocupe de la estrella luminosa, suspendida sobre el tempestuoso mar de esta vida. Este acento ingenuo y piadoso brota en multitud de himnos medievales, partiendo del «Ave Maris Stella», en el que parece que el sentido de la metáfora no está muy determinado. En la estrofa octava del Tropario de Rheinau, s. x, se lee:

Te, virgo virginum, — Te stella maris clara,
Sancta theotocos — Cernui precamur²⁹.

Muy semejantes son las estrofas del Tropario de un Códice de Verona, del s. xi, el de Nonántola del s. xi, y el gradual de Módena del s. xii. Más explícita queda en la estrofa siguiente:

Stella preciosa maris
Vocitaris,
Electa,
Iuva devotionis,
O Domina³⁰.

También en un Códice del s. xi, de Monte Casino:

Placa mare, maris stella,
Ne involvat in procella
Et tempestas obvia³¹.

El Misal de Salisbury (londinense), del s. xiii, y un Gradual de Viena impreso el 1534:

Gaude, maris stella, portus — Naufragantis saeculi,
Nostri consolatrix luctus — Gaude, salus populi³².

El Gradual y varios Troparios de Fontevrault de comienzos del s. xiv:

Tu es stella nocte lucens — Et ad portum nautas ducens,

²⁸ *Sermo XXII, In Anuntiatione B. Mariae*, PL. 211, 131-32.

²⁹ *Analecta Hymnica*, XXXIV, n. 5, pp. 13-14.

³⁰ AH. XLII, n. 77 pp. 85-86.

³¹ AH. LIV, n. 219, p. 346.

³² AH. XXXIX, n. 66, p. 65.

Turbatus mundi turbine — Pone in vero lumine ³³.

Hay un himno de laudes, hallado en un Breviario de Zamora, impreso hacia el año 1500:

I.—Sidus aurorae maris atque stella,
Lumen o fulgens solio in corusco,
Luce nam cuius renitent Olympi
Sidera cuncta.

II.—Aura nautarum refugans procellas,
Litus ostendens iter ad cupitum,
Gurgite in vasto rege naufragante,
Hoc, pia mater.

III.—En peregrini fragiles, vagamur
Per vias mundi pedicis repletas,
Subveni lapso, baculo cadenti
Porrige dextrum ³⁴.

Hay magníficas composiciones en las que no se habla directamente de la estrella de los mares, sino de la madre que es aliento y estímulo para los náufragos de esta vida: Así en el Tropario de S. Marcial de Limoges, del s. XII al XIII:

I.—Virgo, virga singularis,	II.—Virgo crucis remige
Singularis portus maris,	Nos in portum dirige
Porta vitae praevia.	Por tot maris devia,

III.—Tu sis nobis mediatrix,
Dux et cymbae gubernatrix
Per maris naufragia ³⁵.

Surge de nuevo la figura de Bernardo de Morlás. Entre los múltiples títulos que tributa a la Virgen para demandar su ayuda, es éste el que encabeza todos los demás. Estas son las primeras estrofas con las que comienza a cantar a María:

Si antiquus inimicus — Suggestit illicita,
Stellam maris ne vincaris, — Mente posce subdita

³³ AH. XXXIX, n. 80, pp. 73-74.

³⁴ AH. XVI, n. 69, p. 59.

³⁵ AH. VIII, n. 101, p. 81.

nostra pelle — Bona cuncta posce». Procede de la forma negativa a la positiva:

- 1.º quítanos el pecado=negativo
- 2.º danos la gracia=positivo
- 3.º arroja nuestros males=negativo
- 4.º pide todo bien=positivo.

Reis=pecadores. Sin embargo, no hay que olvidar el tiempo de la composición del himno y el ambiente externo, ese cautiverio muy frecuente en la Edad Media debido a las abundantes guerras y a las luchas de banderías. La imagen la tomaría de esas circunstancias ambientales.

Solve vincla=encadenados por el pecado. Es metáfora tomada de los criminales que los atan, y de aquí el pecado como ataduras, red, cadenas. El pecado es una pérdida, una falta de libertad representado gráficamente por estar atado. Otro término semejante, para indicar el estado del alma en pecado, lo expresa el segundo verso: «Profer lumen caecis», el pecado es una ceguera. El término griego ἀμαρτία explica el concepto pecado, traducido más exactamente a nuestro idioma con la palabra «error». En la palabra «lumen», radica la alusión clara al «Stella Maris». Homero usa con alguna frecuencia el concepto de luz, φάος, significando un auxilio, una ayuda. Entre los Sumerios y en la literatura Mesopotámica tiene el mismo sentido. También en el Antiguo Testamento. La imagen de la luz, en su lucha con las tinieblas, aparece en el prólogo del Evangelio de S. Juan, luz que siempre se ha entendido como sinónimo de gracia, vida, porque esa luz es vida, vida del alma. Es una imagen muy viva y explotada en todo el cristianismo.

Con el «*Posce*», toca claramente la idea de la mediación. En la estrofa siguiente vuelve a repetirla con carácter más definido. Sería interminable citar los magníficos testimonios de los Santos Padres, en los que frecuentemente se une este carácter mediador a ese otro tan básico en toda la mariología, de la

Quod si forte mortis portae — Te vicinam sentias
 Crede tamen, quod iuvamen — per eam accipias.

Con alma infantil se ha puesto a los pies de la Señora para orar con los alentadores versos del canto 13:

In hoc mari dominari — Non permitas spiritus,
 Quibus mentes imprudentes — Subruuntur funditus.

Guillermo de Deguilleville, con sus expresiones a veces rebuscadas y no exentas de barbarismo, acude a María como «Stella Maris»:

Maria, tu nuncuparis — Non incassum stella maris,
 Illuminatrix saeculi, — Alto polo quae locaris,
 Ut ab illi videaris, — Quorum sani sunt oculi.
 Quae quasi centrum circuli — In medio es populi
 Ut se dirigant singuli — Cunctis perpendicularis,
 Temporibus periculi — Per te, quae propter hoc daris ³⁶.

En estos escasos ejemplos, de tantos como se podrían citar, se ve que la metáfora se ha tomado como medio para significar la poderosa ayuda que la Virgen presta a los mortales a lo largo de su travesía por el accidentado mar de esta vida. Ella posee virtud para hacer que sus devotos lleguen al puerto victorioso de los abismos amenazadores. Ha tomado la alta dirección de la barquilla de nuestra alma, que juega a la desesperada con las enfurecidas olas, para ser el punto de apoyo en nuestra salvación. Su oración es poderosa ante el Hijo, por todos estos hijos que en cada minuto están en peligro de zozobrar. Es una estrella luminosa, de luz suave y acariciadora que ilumina los últimos reductos de todas las almas, aún las más pecadoras, hasta llegar al puerto seguro de su conversión. A esta «Stella Maris», acude confiado nuestro autor en la tercera estrofa. Toda ella es una serie de imperativos: «Solve, profer, pelle, posce», dispuestos en forma de quiasmo. El primer binario consta de verbo y un término con su dativo «Solve vincla reis — Profer lumen caecis». En los dos últimos desaparece el dativo y es sustituido por un calificativo «Mala

³⁶ AH. XLVIII, *Super cantica*, c. III, n. 349, p. 328.

Y en el prosario cisterciense del s. XII al XIII:

7a. Tu asylus miserorum,	7b. Advocata stas pro reis
causam agis oppresorum	Ut succurras semper eis
In caelesti curia	Qui sunt in angustia ⁴² .

Mas Dios la creó para que salvara a los pecadores según dice una secuencia del Gradual de S. Jorge de Colonia, s. XIV al XVI.

3a. Tu es vere mediatrix,	4a. Pro salute peccatoris
Pia reconciliatrix	Te creavit Conditoris
Inter nos et Filium	Immensa clementia ⁴³ .

Pedro el Venerable, abad de Cluny (+ 1156), afirma que está en el cielo con la misión de seguir siendo allí mediadora:

Hic super alta poli te, mater sancta, levavit
Cofugiumque reis te, Virgo beata, paravit ⁴⁴.

ESTROFA IV (v. 13-16).—Todas estas prerrogativas de María están cimentadas en el título primigenio de su maternidad. Es el verso segundo de la primera estrofa: «Dei mater alma», verso que está desarrollado en la cuarta estrofa «Monstra te esse matrem».

a) «Alma». Es un epíteto empleado por los latinos, aplicado a los dioses. Así Lucrecio, en el principio de su poema *De Rerum Natura*, lo refiere a Venus. Lucrecio en este himno canta a la diosa como fuerza creadora, guardando todo su sentido etimológico de «alere»=alimentar. Significaría nutriz, vivificadora, y explicaría la función consiguiente a la maternidad. Al ser madre nuestra, nos alimenta con las gracias que derrama sobre nosotros. Siendo madre de Dios, pide el poeta la intercesión de su maternidad junto al Hijo en favor de los otros hijos. Al formular las peticiones, lo hace de modo distinto, una vez usa el imperativo y otras el subjuntivo. Aquél cuando se dirige a María, con la cual se considera hablando, y el subjuntivo, cuando se refiere a Cristo. Considerado como

⁴² AH. XL. n. 93, p. 97.

⁴³ AH. XLII, n. 112.

⁴⁴ AH. XLVIII, n. 260, p. 243.

una tercera persona más lejos de nosotros. Hay también que notar la elisión que hay en el «Te esse». En el «Monstra te esse matrem», se suple un dativo, el Hijo, por el contexto remoto «Dei», de la primera estrofa y por el próximo, cuya interpretación obvia es: «Muestra que eres madre de Cristo», haciendo que El acepte tus ruegos en favor nuestro. El autor piensa directamente en la maternidad divina, aunque no excluye que también sea madre nuestra.

El segundo verso «Sumat per te preces», es una consecuencia lógica del primero, porque es madre. De nuevo aparece el concepto de la mediación, indicada en latín por la partícula «per», equivalente a la griega *διὰ*. Insiste en la idea de mediación en el último verso de la estrofa «Tulit esse tuus», y precisamente «pro nobis». «Tulit», con el significado de: «Consintió, se dignó, sufrió, soportó». La encarnación fué una humillación para el Verbo, «exinivit», ἐκένωσεν, haciéndose hombre. La clave, el tema central de la estrofa está en los dos versos, primero y cuarto: «Monstra te esse matrem» y «Tulit esse tuus», lo demás es acesorio.

b) El privilegio de la maternidad de María parte de las fuentes de la Sagrada Escritura y se transmite sin cesar por todos los siglos, así S. Justino, S. Ireneo, S. Epifanio, S. Cirilo, Teodoro de Ancira, S. Sofronio, S. Juan Damasceno, S. Anselmo, S. Bernardo, etc. Corrobora el testimonio de los Santos Padres la autoridad del Concilio de Efeso (431), donde se definió la unidad de persona en Cristo y la divina maternidad de la Santísima Virgen.

c) Estas ideas están presentes en el sentimiento de los compositores de himnos medievales. Baste aducir algún testimonio, en el que se la invoca como madre de gracia. En un misal de Hohenfurt del s. XIV:

Eia, mater gratiae — Fons misericordiae,
Nos beatorum — Duc ad consortium ⁴⁵.

⁴⁵ AH. XLIII, n. 123, p. 127.

La última estrofa de un himno de la compasión dice:
 O Maria, nos privados — Patre misericordiae
 Ne faciat et orbatos — Te nostra mater gratiae ⁴⁶.

En un breviario de Westerräs, impreso en 1513:
 O mater omnis gratiae, — Maria spes laetitiae,
 In tua presentia — Tristis consolatur ⁴⁷.

En el anónimo Noano, monje cisterciense del siglo XII al XIII, aparecen las estrofas siguientes:

38a. Mater nostra, mater Dei, Consolatrix esto mei Ut in hoc permaneam,	38.b Ut amore filiali Matri meae spiritali, Non de plebe, sed re- [gali, Liberatus fluxu mali Tibi sic coheream ⁴⁸ .
---	--

Dentro de la himnodia medieval, hay que tener en cuenta las expresiones libres, a que recurre el compositor y no conviene exagerar la nota en su interpretación. El autor no se ha parado a medir la rigurosidad teológica de sus expresiones, dejándose llevar más bien por el ambiente y los sentimientos del pueblo, no limando su pluma todo lo que fuera de desear. Ni él mismo sabría dar en muchos casos razón del significado teológicamente. Siendo, como es él, poeta religioso, en este caso manifestación espontánea del sentir del pueblo, lo que traslada al papel en verso lleva las huellas de su procedencia. Cuando el pueblo invoca a María, como madre de gracia, lo que busca y en lo que piensa no es sino la ayuda poderosa de una tal criatura privilegiada. No se detiene a profundizar en los diversos significados posibles de la fórmula que emplea. Pero siempre está presente el fondo del pensamiento de los autores eclesiásticos y el ambiente teológico de su tiempo. Y estos captaron la verdad grandiosa de la maternidad de María y su función de corredentora.

No podía estar ausente el complemento, el modo cómo Ma-

⁴⁶ AH. XXIII, n. 107, p. 62.

⁴⁷ AH. XXIV, n. 36, p. 114.

⁴⁸ AH. XLVIII, n. 293, p. 288.

ría había sido madre. Sin dar tiempo ni descanso a otra consideración y como completando el sentido de la maternidad, dice que fué madre siendo virgen «semper». Cuando en toda la primera estrofa del himno no figura ninguna partícula ilativa, aquí aparece para indicar la compenetración que existe entre su maternidad y la virginidad «Dei mater alma-atque semper virgo». Son las dos expresiones principales de esta estrofa, «Mater y Virgo», y más que todo el «Mater». El *παρθένος* estaba prolijamente expresado en toda la tradición griega. Baste el testimonio de S. Cirilo de Alejandría (s. v), «Salve a nobis Deipara Maria..., Corona virginitatis... Templum indisolubile... Mater et virgo... Ipsa et mater et virgo est, O rem admirandam»⁴⁹. Los himnos también hacen referencia a la importancia del parto virginal, siendo más digna la victoria sobre la muerte introducida por Eva y la serpiente, «Haec sola totum pepulit, dum virgo Christum peperit»⁵⁰. Son muchos los manuscritos de buena forma que insisten en esto. En el himno de S. Anselmo «Salutatio Sanctae Mariae», se han engarzado las expresiones griegas del Evangelio, haciendo de María un rico mosaico de gracias y prerrogativas que llaman la atención al ser transplantadas al verso:

Altitudo cogitandi — Tu inaccessibleis
Invisibile profundum — Angelorum oralis
Chere kecharistomene — Theocos parthene⁵¹.

ESTROFA V (v. 17-20).—En la estrofa quinta «Virgo singularis...», se recoge el pensamiento del «semper virgo». Es una virginidad «singularis», porque, a pesar de haber sido madre, continúa siendo virgen. Es el caso único en la historia, que no se repetirá jamás, la fecundidad virginal de María. A pesar de ser excepcional, «Virgo super cunctos homines alta», está sublimada con los rasgos de la suavidad, delicadeza, man-

⁴⁹ *Homilia IV Ephesi in Nestorium habita, quando septem ad Sanctam Mariam descenderunt*, PG. 77, 991.

⁵⁰ AH. II, n. 43, p. 45.

⁵¹ AH. XLVIII, n. 103.

sedumbre, humildad; es «mitis». Así tenía que ser, porque el Hijo, Cristo, también es «mitis et humilis corde», y las virtudes del Hijo deben residir también en la madre. Es «mitis» en su obediencia pronta y confiada en aceptar el anuncio del Angel, es «mitis», porque no hay en ella estímulo de pecado. Hay que recalcarlo bien, porque el hombre es así cuando es uno, con ese sentido de la unidad, sobresaliendo en cualidades sobre los demás: su grandeza engendra la soberbia; ella no, es «Virgo singularis», pero es mansa, no se ha ensoberbecido. Baste un ejemplo de la himnodia medieval que interpreta el pensamiento de S. Bernardo en su homilía segunda «Super Missus est»:

Nempe pro femina, — Redditur femina,
Prudens pro fauta — Mitis pro superba
Virgo pro lasciva ⁵².

Siendo así, modelo ejemplar, pide para nosotros la imitación de estas virtudes, nuestra humildad imitación de la suya, nuestra castidad, imitación de su virginidad, virtudes que florecerán en nuestra almas siempre que estén libres de las cadenas del pecado «Nos culpis solutos».

ESTROFA VI (v. 21-24).—La última estrofa del himno «Vitam praesta puram...», corresponde al cuarto verso «Felix caeli porta».

a) Recurre a otro simbolismo, María es puerta y «porta felix», probablemente con el sentido primitivo de fecunda, fértil. El significado de la metáfora es bien conocido tanto en el lenguaje bíblico como en el vulgar. En el lenguaje bíblico es equivalente a dominio, poderío, jurisdicción, según lo explica Knabenbauer ⁵³. En el uso común y en sentido figurado se habla de la puerta o poderío turco, de la puerta del Mediterráneo, de la puerta del corazón, etc. ¿Qué se quiere decir al invocar en la himnografía a María con el nombre de puerta del cielo?

⁵² *Homilia II, Super Missus est*, PL. 183, 62-63.

⁵³ *Coment. in Math. II*, 61 ss.

Es susceptible de un doble concepto; puede referirse al papel que María representó en el encarnación, y expresaría la divina maternidad libremente aceptada, concurriendo, de esta manera, a la apertura efectuada por el Redentor de las puertas del cielo, clausuradas por el pecado de Adán. Puede también implicar el concepto de su gran influjo en la actual dispensación de la gracia como medianera. Esto último es lo que interesa ⁵⁴.

b) Numerosos son los testimonios de los himnos medievales. Varios misales de S. Marcial de Limoges, del s. x. La estrofa segunda de uno de ellos hace cierta alusión, aunque en realidad no brilla por su claridad:

Sola quae ianua — Regia
Exstas, qua missa — Redditur vita
Scandunt qui celsa ⁵⁵.

En un prosario de Godescalco de Limburgo, s. xi:

Tu, vitae — Porta supernae
Et viae caelestis patriae — Nos exules
Digneris reducere ⁵⁶.

Bernardo de Morlás en el canto octavo:

Caeli porta, per quam orta — Salus est fidelium,
Porta lucis, quae perducis — Ad perenne gaudium.

Llama la atención la estrofa segunda del antifonario y gradual de Nevers s. xii:

Cara, carens carie,
Porta caeli patriae,
Per quam patet patria ⁵⁷

Y, por fin, terminamos con una de las estrofas de un Códice Ambrosiano del s. xv:

Virgo mater Ecclesiae, — Aeterna porta gloriae,
Esto nobis refugium — Apud Patrem et Filium ⁵⁸.

⁵⁴ S. DE IRAQUI, O. M., Cap., o. c., p. 440.

⁵⁵ AH. VII, n. 115, p. 129.

⁵⁶ AH. L, n. 282, p. 363.

⁵⁷ AH. XLIII, n. 91, p. 96.

⁵⁸ AH. XXIII, n. 82, p. 57.

Es, por tanto, puerta ya para significar que en recuerdo de su «fiat», nos abrió las puertas cerradas del Paraíso, ya para significar que actualmente continúa siendo lugar de acceso a la vida sobrenatural y a la vida eterna. En los dos primeros versos «Vitam praesta puram — Iter para tutum», predomina el orden lógico, el sustantivo separado del adjetivo dando firmeza el imperativo colocado en el centro. La última petición dirigida a la Virgen tenía que ser el deseo sumo, predominante en la vida de todos los hombres, nuestra felicidad, consistente en la visión beatífica, «Ut videntes Iesum»; todos con Ella y con su Hijo formando unidad «Semper collaetemur».

Después de este ligero análisis del himno «Ave Maris Stella», no es de extrañar que fuera el centro de la himnodia medieval mariana. Servía de alimento para la meditación y alabanza que tributaba el pueblo cristiano a la Madre de la gracia, a la Mediadora, a la Corredentora, sintetizaba en unas estrofas toda la teología mariana de aquel tiempo. María era la estrella, y por eso se fijaban en Ella; era la puerta, y por eso acudían a Ella; era la paz, y por eso se refugiaban en Ella, era el camino recto que debían seguir, porque los llevaba a Cristo. No fué un himno aislado ni regional, fué el himno mariano de la Iglesia medieval, que los hijos de aquel tiempo, postrados a los pies de la Virgen, entonaban con profundo fervor en las iglesias y monasterios, lanzando al aire con júbilo las notas sublimes de la fe, la esperanza y el amor.

JUAN GARCIA GARCIA, PBRO.

III

**LAS MELODIAS GREGORIANAS
DEL «AVE MARIS STELLA»**

ORIGENES OSCUROS

El primero que puso música al himno *Ave maris stella*, fué, probablemente, el mismo autor del texto. Pero éste nos es desconocido. Es posible que sea Paulo el Diácono (m. 799) ¹. Quizás haya que pensar en algún otro monje benedictino desconocido. Los himnos ambrosianos se extendieron sobre todo por los monasterios. Los monjes de San Benito, siguiendo su Regla, habían admitido el himno sin reservas, cuando muchas Iglesias, y entre ellas, sobre todo, la de Roma, no lo aceptaban aún en su liturgia. No es extraño, pues, que una de las copias más antiguas de nuestro himno se haya encontrado en un códice del monasterio de San Gall, el *Sangallensis*, núm. 95, del siglo IX, aunque, según Blume, ya en el s. VIII aparece difundido por varios países ².

En el Antifonal Romano actual, encontramos cinco melodías para el canto del *Ave maris stella*, tres en las Vísperas del común de fiestas de la Virgen ³ y dos en las del Oficio «*Sanc-tae Mariae in Sabbato*» ⁴. En los antiguos manuscritos hay, además de las numerosas variantes de éstas, alguna otra melodía. De ninguna de ellas se puede afirmar con certeza que sea la primitiva del himno. Y cuanto más antiguo fuera el autor

¹ Cf. BLUME, en *Lex. für Theol. u. Kirche*, t. I (1930), art. *Ave maris stella*.

² C. BLUME, *Unsere liturgischen Lieder*, Regensburg, 1932, pp. 204-5.

³ *Antiphonale Sacr. Rom. Eccl., pro diurnis horis...*, Romae, typis poligl. Vat., MDCCCXII, pp. [80-1].

⁴ *Ibid.*, pp. [86-7].

del texto (alguien ha pensado en Venancio Fortunato ⁵, poeta que parece hay que descartar), más dificultad habría para atribuir a su tiempo la composición, o al menos la aplicación al *Ave maris stella*, de cualquiera de las cinco melodías. Todas ellas, en efecto, pertenecen, más o menos claramente, a lo que Peter Wagner llama «el último estadio en la composición de himnos» gregorianos, es decir, al tiempo en que el autor de la melodía no atiende para nada al ritmo del verso, tratando la letra más bien como si fuera un texto en prosa ⁶. Podemos, sin embargo, estudiar la antigüedad relativa de dichas melodías. Una de ellas ha sido considerada por algunos autores como la más antigua y quizá la primitiva del himno. Pero, como vamos a ver, hay otra que, aunque aplicada hace menos de un siglo al *Ave maris stella*, es en sí antiquísima y se encuentra, con otro texto, algún tiempo antes de que aparezca el primer códice de la anterior.

Conviene que previamente hagamos un recuento sinóptico de las características de las cinco melodías del Antifonal Romano. Las colocaremos en este orden, que en adelante nos servirá de referencia: Primera, la que va en primer lugar en el común de fiestas de la Virgen ⁷. Es la más usual y de todos conocida. Ha servido constantemente de tema a polifonistas y compositores para órgano. Segunda, la melodía, casi completamente silábica, que aparece en primer lugar en el Oficio de los sábados ⁸. Tan apropiada parece al carácter de este sencillo y piadoso himno, que no sospecharía uno que le ha sido aplicada recientemente. Tercera, la segunda de las fiestas ⁹. Es la que algunos creen la más antigua y hasta la primitiva.

⁵ Vid., por ej., U. Sesini, *Poesia e Musica nella latinità cristiana dal III al X secolo*. Torino, SEI, 1949, cap. VIII, p. 150 y nota 35 al mismo cap.

⁶ P. WAGNER, *Einführung in die gregorianischen Melodien*, drit. Teil: *Gregorianische Formenlehre*, Leipzig, 1921, p. 468-9.

⁷ *Antiphonale Rom., In festis B. M. Virg. per annum, in I Vesp. Hymnus*, p. [80-1] (*Liber Usualis* (1953), pp. 1259-1261).

⁸ *Ibid.*, *Off. B. M. V., in Sabbato, Ad Vesp. Hymnus*, p. [86].

⁹ *Ibid.*, p. [81], part. sup. «*Alius tonus*» (mod. IV) (*Lib. Us.*, pp. 1261-2).

Cuarta, la última de las fiestas, la más neumática ¹⁰. Y quinta, la puesta en segundo lugar para los sábados ¹¹. Para el análisis nos fijamos, naturalmente, en la primera estrofa, que es la que, principalmente al menos, cuenta en la composición o aplicación de la melodía.

		MELOD. I	MELOD. II	MELOD. III	MELOD. IV	MELOD. V
ESTRUC- TURA MELO- DICA ¹²	normal . . .	5 veces	6 veces	5 veces	6 veces	5 veces
	invertida . .	6	5	3	5	6
	llana	1	1	4	1	1
	ondulada . .	0	1	0	0	0
DESA- RROLLOS MELO- DICOS	síl. final . .	4 veces	3 veces	6 veces	7 veces	5 veces
	síl. acent. . .	2	0	5	6	3
	ambas síls . .	0	0	3	4	1
	sin desarr. .	6	9	4	2	5
RIMAS MELODICAS ¹³		<i>alma</i> <i>porta</i>		<i>(stella)</i> <i>teralma</i> <i>liporta</i>	<i>stella</i> <i>teralma</i> <i>liporta</i>	
REPETICIONES					vers. 1-4	vers. 1-4
IMITACIONES ME- LODICAS		<i>stella</i> <i>virgo</i> (inversa)		<i>atque semper</i> <i>Virgo</i> <i>felix</i> (directa)	<i>atque</i> <i>semper</i> (inversa)	<i>ave</i> <i>maris</i> (directa)
CUMBRE MELODICA . .		verso 1	verso 1	verso 2	verso 3	verso 3
CUMBRE EXPRESIVA . .		verso 1	verso 1	verso 3	verso 3	verso 3
MODALIDAD		prot. (1)	prot. (1)	deut. (4)	tetr. (7)	tetr. (7)
FORMA ¹⁴		a-b-c-d	a-b-c-d	a-b-c-d	a-b-c-a	a-b-c-a

¹⁰ *Ibid.*, p. [81], part. inf. «*Alius tonus*» (mod. VII (*Liber Us.*, pp. 1262-3)).

¹¹ *Ibid.*, p. [86], «*Alter tonus*» (mod. VII).

Este cuadro nos muestra, entre otras cosas, que las cinco melodías forman tres grupos bastante bien destacados: Primer grupo: 1.^a y 2.^a melodías, en las que puede adivinarse un fondo común o al menos cierto parecido. Segundo grupo: 3.^a melodía. Tercer grupo: 4.^a y 5.^a melodías, similares entre sí, salvo que una es mucho más neumática que la otra. En el orden estético, dando decididamente la preferencia al primer grupo, antepondríamos tal vez la melodía quinta, de tan bella progresión hacia la cumbre melódica y expresiva: *atque*, a las dos restantes. Mas para la cuestión que ahora tratamos, la antigüedad, debemos descartar el tercer grupo, no favorecido por los documentos. En la melodía 4.^a, además, todos los versos terminan en la tónica, lo que es signo de época tardía. El *Antiphonale Monasticum*, restituído críticamente por los monjes de Solesmes, no recoge estas dos melodías, contentándose con las otras tres ¹⁵, que en el Romano son, como hemos dicho, las dos primeras de las fiestas y la primera de los sábados.

LOS TESTIMONIOS MAS ANTIGUOS

Bannister, en su obra *Monumenti Vaticani di Paleografia musicale latina*, t. II, p. 37, reproduce una versión de la me-

¹² Obsérvese que la primera estrofa consta de doce palabras bisílabas (con acento, por tanto, en la primera sil.), tres para cada verso. Esta regularidad, por poco que el compositor atienda al ritmo del verso, tiene que influir en las características de la melodía.

¹³ Si la rima puede considerarse en la primera melodía como un artificio de construcción (ya hablaremos de su gran equilibrio), puede verse también en las otras una tendencia a destacar la homofonía en *a* de los vv. 1-3-4, cosa bien natural en tiempos de tanto cultivo de la rima en los versos latinos.

¹⁴ P. DOM. JOHNER, en su obra *Wort u. Ton im Choral*, 2. Aufl. Leipzig, 1953, p. 398, da para todas las melodías la forma a-b-c-d. Creemos que las pequeñas diferencias que las mels. 4 y 5 presentan en el v. 4 con relación al 1, no impiden considerar aquel como repetición de este.

¹⁵ *Antiphonale Monasticum... a Solesmensibus monachis restitutum*, Desclée et socii, Parisiis..., 1939, pp. 704-5 y 712.

lodia en modo cuarto (tercera de nuestro orden), tal como se halla en un códice del siglo XI (*Vatic. Regin.* 1964, fol. 97r). La parte del códice a la que pertenece este folio, parece datar, según Bannister, de la primera mitad del s. XI, o de los últimos años del X (después de 976), si forma unidad con lo que precede. Añade que es «probablemente la melodía más antigua que existe» de nuestro himno y que «el *Manuale* de Solesmes (1906), p. 37, da una melodía cartujana del siglo XII, que difiere sólo un poco» de la que él transcribe y que copiamos aquí:

A - ve ma - ris stel - la, De - i ma - ter al - ma,

At - que sem - per vir - go Fe - lix cae - li por - ta.

En una nota nos advierte, además, que la misma melodía «se encuentra también en el Breviario de Exeter (manuscrito Museo Británico Harl. 2961) núm. 227, y en el Códice Mozárabe (ms. Museo Británico, add. 30851) núm. 173, ambos del siglo XI o un poco anteriores, y ha sido publicada por Wagner en *Rassegna Gregoriana*, I, p. 73, de dos códices de Nevers del siglo XII». Lo exacto es que Wagner transcribe uno sólo de los dos códices, porque, advierte, «el otro no nos da más que el primer verso»¹⁶. Más abajo, en la pág. 75, nos dice que ésta «bien podría ser la melodía primera y original». En fe-

¹⁶Además, no parece que este segundo sea de Nevers. Cf. P. WAGNER, *Le due melodie dell'Inno «Ave maris stella»*, en *Rassegna Greg.* I (1902), núm. 5, p. 73. El códice transcrito por Wagner es el *Cod. lat. nouv. acquis.* 1235 de la Bibl. Nac. de París, del que hace frecuente uso en los caps. sobre el himno y la secuencia de su *Greg. Formenlehre*.

cha posterior (1921), el mismo Wagner, en su *Morfología gregoriana*, trae tres variantes de la misma melodía, «una alemana, Cód. lat. 17010 de la Biblioteca del Estado de Munich, del siglo XIV, otra francesa, del Himnario de Nevers del siglo XII, y otra italiana, del Himnario de la Curia papal, en el Breviario de Munich del siglo XIII»¹⁷. Por cierto que la segunda de estas versiones, la del Himnario de Nevers, presenta, en los versos 2 y 3, ligeras variantes con relación a la transcripción de la *Rassegna Gregoriana*. Para mayor abundamiento de variantes, ni el Antifonal Monástico coincide exactamente con el Romano, ni ninguno de los dos con ninguna de las transcripciones de Wagner y Bannister. Pero el número de códices en que se encuentra la melodía dan el convencimiento de que, como dice Wagner¹⁸, «debe de haber estado en boga en las iglesias seculares y regulares», y por varios países, al menos desde el siglo XI. Esto hace pensar que sea bastante más antigua. No puede, sin embargo, concluirse con certeza que sea la primitiva, ya que, en los dos o tres siglos que median desde la composición del himno, pudo haber sustituido a otra melodía, lo mismo que ella fué a su vez desplazada universalmente por otra, la melodía festiva en modo primero, que todos los polifonistas tomarán como *cantus firmus* de sus composiciones.

EL CANTO DE LA SIBILA Y EL "AVE MARIS STELLA"

Al comparar las dos melodías en *protus*, la de las fiestas y la del Oficio de Santa María «in Sabbato», cuyos caracteres comunes hemos señalado, podría parecer que se trata de una misma melodía, primitivamente silábica y adornada luego con neumas, como se hacía frecuentemente, para servir al esplendor de las fiestas, mientras la forma simple quedaba reservada a los días ordinarios¹⁹. Dom Pothier cree, como veremos, en una

¹⁷ P. WAGNER, *Gregor. Formenlehre*, pp. 468-9.

¹⁸ *Rassegna Gregoriana*, art. cit., p. 73.

¹⁹ Cf. WAGNER, *Gregor. Formenlehre*, p. 465.

sola melodía con variaciones. Anglés parece suponer dos distintas. De todos modos, el caso ha sido muy diferente de los referidos por Wagner.

En primer lugar, la melodía festiva, adornada con neumas en una forma muy clásica y pura del canto gregoriano, que podría caber bien en la época de esplendor en que nuestro himno nace, empieza a aparecer en el siglo XII²⁰. Mons. Anglés reproduce²¹ una variante española, de cierta rudeza que contrasta con el maravilloso pulimento de la versión oficial, ejemplo clásico (cf. infra) de los teorizadores solesmenses. La transcribe Anglés del *Liber Consuetudinum* del monasterio de San Cugat, «que reproduce la tonada que cantaban aquellos monjes en el siglo XII y comienzos del XIII». «Ya se sabe —añade en nota²²— que esta tonada no se remonta más allá del comienzo del siglo XII. El Códice de San Marcial, actualmente en París, B. N., lat. 1139, fol. 49, la da con texto en lengua vulgar: *O Maria Deu mair*, y es una de las más antiguas». He aquí, en notación moderna, la versión de San Cugat:

A - ve ma - ris stel - la, De - i Ma - ter al - ma,

At - que semper Vir - go, Fe - lix cae - li nor - ta.

La melodía silábica fue aplicada a nuestro himno a fines del siglo pasado por Dom Pothier, con destino al Oficio de los

²⁰ Dentro del mismo siglo XII tenemos ya la Prosa de Adam de S. Víctor (+ 1192) sobre esta melodía: *O Maria, stella maris...* (Cf. infra, sobre las secuencias).

²¹ En *La Musica a Catalunya fins al segle XIII*, Inst. d'est. cat., Bibl. de Cat., Barcelona, 1935, p. 213.

²² *Ibid.*, nota 1.

sábados. Es la melodía de las estrofas del famoso *Judicii signum* o Canto de la Sibila, cuya ejecución dentro de la liturgia de la noche de Navidad data por lo menos del siglo x. Dom Pathier la tomó de una versión del siglo XIII, la del Leccionario de Limoges. Veamos las explicaciones del ilustre restaurador de tradiciones gregorianas ²³:

«La fidelidad a la tradición, de la que se ha hecho una ley en la redacción musical del *Liber Antiphonarius*, como en la del *Liber Gradualis*, no tiene nada de absoluto ni de sistemático. Cuando aquí y allá, por un motivo razonable, había ocasión de hacer, sea una mejora, sea un cambio, no se ha dudado, y aquí ha parecido que era el caso de introducir una novedad.

«Hay, sí, en ciertos manuscritos un tono para el *Ave maris stella* más simple que el comúnmente aceptado, pero el que hemos copiado más arriba no existe en ninguna parte en esta forma y con este destino. ¿De dónde viene, pues? ¿En qué motivo se apoya la innovación? Es lo que será interesante descubrir. Para ello se nos permitirá remontar un poco el curso de las edades, es decir hasta los famosos cantos de la sibilas...

«Entre los versos así arreglados o unidos se encuentran los que cita Constantino en su discurso *ad sanctorum coetum*, y de los que San Agustín da una antigua traducción latina en la Ciudad de Dios ²⁴. Este fragmento, que sería de la sibila de Eritrea, se compone de veintisiete hexámetros, que dan en acróstico las cinco palabras: Ἰησοῦς χριστός ²⁵ Θεοῦ υἱὸς σωτήρ, cuyas primeras letras forman a su vez otra palabra, Ἰχθύς, pez, nombre, como se sabe, que entre los primeros cristianos designaba simbólicamente a Nuestro Señor...

«Desde muy pronto se había establecido en la Iglesia latina (ahora nos acercamos a nuestro asunto) el uso de dar a este famoso acróstico un lugar en la liturgia. En muchos lugares, en los Maitines de Navidad, se leía en el segundo nocturno un ser-

²³ DOM J. POTHIER, *Hymne des Vêpres de la Sainte Vierge au Samedi*, en *Revue du Chant Grégorien*, a. III, núm. 7 (15 febr. 1985); pp. 99-104.

²⁴ Lib 18, cap. 23.

²⁵ Así se pronunciaba entonces, aunque se escribía Χριστός (N. de D. P.).

món que comenzaba así: *Rogo vos fratres carissimi ut libenti animo*, etc., y en este sermón, en medio de la sexta lección, eran introducidos los versos sibilinos de que hablamos. Se cantaban estos con una melodía al principio muy simple, adornada con el correr del tiempo de bordados más o menos ricos, bajo los cuales aparece siempre el fondo primitivo. Vamos a reproducir aquí esta melodía en su forma primera, tal como se conservaba todavía, por ejemplo, en San Marcial de Limoges, en el siglo XIII, es decir en una época en que en otras partes había sido ya transformada, como lo testifica un manuscrito anterior, en notación lombarda, de la biblioteca «Vallicellana» de Roma. Tras la lección de Limoges daremos la de Roma, y luego otra aún más adornada, tomada de un Procesional de Bourges de 1517. Podríamos también reproducir el mismo canto tal como el músico español Romero lo dispuso en contrapunto, pero esto nos llevaría demasiado lejos. Bástemos mencionarlo y probar así que el uso de este canto era igualmente conocido en España y duraba todavía en pleno siglo dieciséis.

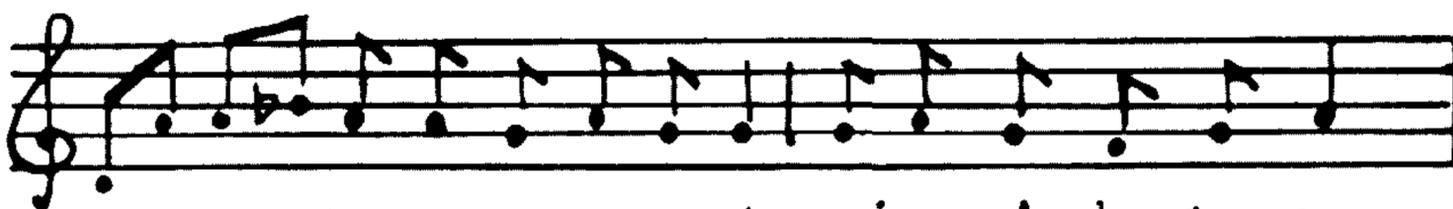
«He aquí, pues, el célebre canto según tres documentos de tiempo y lugar diferentes.

Versos sibilinos sobre el juicio final

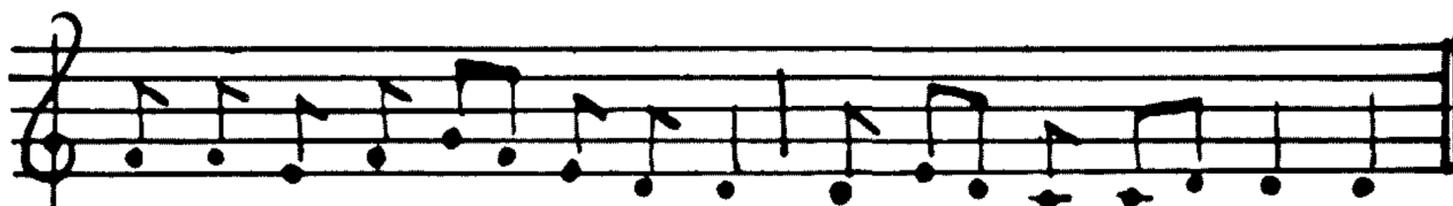
1. Según un Leccionario de Limoges del siglo XIII. Bibl. Nac. f. 1. olim 781:



B. ju-di-ci-i sig-nu-m: tel-lus su-do-re ma-des-cet.



X. & cae-lo rex ad-veni-et per sae-cla fu-tu-rus,



Sci-li-cet in car-ne praesens ut ju-di-cet or-be-m.

2. Según un manuscrito de la Biblioteca «Vallicellana» de Roma. B. 5²⁶:



R. Ju-di-ci-i sig-num: tellus su-do-re ma-descet.



V. & cae-lo rex ad-ven-et per sae-cla fu-tu-rus,



Sci-li-cet in car-ne praesens ut ju-di-cet or-be-m.

3. Según un Procesional de Bourges, impreso en 1517:



R. Ju-di-ci-i sig-num: tellus su-do-re ma-des-cet.



V. & cae-lo rex ad-ve-ni-et per sae-cla fu-tu-rus,



Sci-li-cet in carne praesens ut ju-di-cet or-be-m.

²⁶ Al fol. 49 v. Es un *Homiliarium* de los siglos XI-XII.

«Examinemos ahora la melodía de nuestros tres documentos. Esta melodía, ya lo hemos hecho notar, es la misma en el fondo, es el mismo tema musical con variaciones. La última de estas variaciones, la del Procesional de Bourges habrá sin duda sorprendido al lector por su semejanza con el tono solemne del *Ave maris stella*. Y ahora se comprende por qué, a propósito del himno de la Sma. Virgen, hemos disertado, quizá un poco largamente, sobre los versos sibilinos. Las dos composiciones tienen, desde el punto de vista musical, un parentesco evidente, y debemos añadir que, desde el punto de vista rítmico, el *Ave maris stella* responde bastante al hexámetro o de seis pies...

«Pues que el canto ordinario y adornado del *Ave maris stella* se ve que reproduce el canto igualmente adornado de los versos sibilinos, no había, para simplificar el tono del himno cuando el oficio es simple, más que remontarse a la melodía simple de la sibila. Esto es lo que se ha hecho y de esta suerte, acudiendo a una novedad, se ha hecho revivir la antigüedad».

Bien, sabemos ya la entraña de este delicioso fraude de los redactores del Antifonal Monástico. Pero vamos a hacer algunas observaciones, añadiendo algo de lo que Dom Pothier no dice en su artículo. Es posible que la reproducción de la versión contrapuntística de Romero ²⁷ «nos llevara demasiado lejos». Pero España nos lleva precisamente *muy cerca* de los orígenes del Canto de la Sibila, que no sólo fue «igualmente conocido» aquí, sino que, según Anglés ²⁸, nació en Castilla, dentro de la liturgia mozárabe, en la que se practicaba, como en Francia e Italia, por lo menos desde el siglo x, acaso desde el ix ²⁹. Nuestro ilustre musicólogo ha demostrado que «este canto, nacido en Castilla en plena época de la liturgia mozárabe, pasó de allí al monasterio de Ripoll (Cataluña), desde donde se retransmitió

²⁷ Ha de ser Mateo Romero, el «Maestro Capitán». Sentimos no haber podido verificar esta referencia. ¿Cancionero de Cl. de la Sablonara?

²⁸ Vid. H. ANGLÉS, *La Música española desde la Edad Media hasta nuestros días*, Dip. Prov. de Barcelona, Bibl. Central, 1941, pp. 14 y 17.

²⁹ H. ANGLÉS-J. PENA, *Diccionario de la Música*, edit. Labor, 1954, art. *Sibila, Canto de la*.

a St. Martial de Limoges»³⁰. D. Felipe Pedrell, tan buen buceador de antigüedades musicales, no conocía bien los orígenes del Canto de la Sibila cuando escribía (1914) en su *Cancionero musical*³¹: «Sabido es que la antiquísima costumbre de cantar la Sibila fue introducida en las Galias por los monjes de Oriente, puesto que asimismo la observaban varias iglesias de Africa. Parece que los benedictinos franceses la trajeron a España, cuando allá por el siglo XI arreglaron o modificaron buena parte de nuestro Ritual». Véase el detenido estudio que de este elemental drama litúrgico hace Mons. Anglés en su obra *La Música a Catalunya fins al segle XIII*, págs. 288-302, donde inserta, además de numerosos facsímiles de los códices que lo contienen, tres tablas sinópticas en las que transcribe todas las principales versiones, tanto monódicas (unas en latín, como se cantó primitivamente, tras en lengua vulgar) como polifónicas (España, ss. XV-XVI). En ellas se sigue muy bien la evolución histórica de esta impresionante melodía que se cantó durante seis siglos. Sabido es que aún hoy se conserva en Mallorca la hermosa ceremonia del *Cant de la Sibila*³². Parece que en algunas parroquias se ha restituido la melodía medieval³³. Nosotros vamos a reproducir aquí, tomándola de Anglés, la primitiva versión latina de Castilla, contenida en un *Homiliario* escrito en Vale-

³⁰ *Dicc. de la Mús.* art. cit. Cf. *La Mús. esp. desde la E. M.*, p. 17.

³¹ F. PEDRELL, *Cancionero musical popular español*, t. I, Valls-Cataluña, s. f. (1914), p. 97.

³² Parece que en España se ejecutaba en general al fin de los Maitines, no en el II Nocturno. Cf. ANGLÉS-PENA, *Dicc. de la Mús.*, art. cit., y PEDRELL, o. c., p. 94.

³³ Cf. PEDRELL, o. c., pp. 95 y 99.

rancia (Burgos) hacia 960 y que se conserva en Córdoba (Cat., cód. 1, fol. 69):

Handwritten musical notation for the Ave Maris Stella, showing three staves of music with Latin lyrics underneath. The first staff begins with a treble clef and a sharp sign (F#) indicating the key signature. The lyrics are: *Ju-di-ci-i signum: terra su-do - rum - a - descet.* The second staff continues with: *Et cae - lo rex adve - ni - et per sae - cla fu - tu - rus,* and the third staff concludes with: *Sci - li - cet in car - ne praesens ut ju - di - cet or - be - m.* The notation consists of eighth and sixteenth notes, with some rests and a question mark above the final note of the third staff.

Muy parecida a esta es la más antigua versión francesa, la del *Collectaneum* del siglo x (París, Bibl. Nac., lat. 1154, fol. 122a). Para aplicar la melodía al *Ave maris stella*, hubiera sido mejor que Dom Pothier acudiera a estas fuentes primeras y hubiera conservado el *si* natural que les da esa elegancia y ese sabor arcaico. Quizá sin él no hubiera logrado la melodía festiva, en el primer inciso, su magnífico despliegue hasta la octava superior.

Sobre esta melodía festiva será nuestra segunda observación. Hemos visto decir a Dom Pothier que la versión del Procesional de Bourges «habrá sin duda sorprendido al lector por su semejanza con el tono solemne del *Ave maris stella*». Y un poco más abajo: «Pues que el canto ordinario y adornado del *Ave maris stella* se ve que reproduce el canto igualmente adornado de los versos sibilinos, no había, para simplificar el tono del himno cuando el oficio es simple, más que remontarse a la melodía simple de la sibila». Parece, pues, suponer Dom Pothier que al *Ave maris stella* se aplicó una versión adornada del *Judicii signum* de la que es muestra el Procesional de Bourges. En cambio, Anglés dice que la melodía original del *Cant de la Sibila* se conserva en todas las versiones hasta el siglo xvi, excepto en dos, la de Montpellier (s. xiii) y la del Procesional

de Bourges (Anglés escribe Bruges=Brujas), cuyas estrofas tienen «la tonada del *Ave maris stella* clásico»³⁴. Supone, pues, que esta es distinta y que ha sido adoptada en una de las múltiples versiones del célebre Canto. Quizá lo exacto sea que se trata de una contaminación. Nada extraño es que en una solemnidad como la de la noche de Navidad, en que tanto se recuerda a la Madre de Dios, el Canto de la Sibila evocara la melodía del himno de las fiestas de la Virgen escrito en el mismo modo y que, advirtiendo la semejanza de los cuatro versos ternarios del himno con los cuatro hemistiquios de una estrofa compuesta de dos hexámetros, alguien acomodara al *E caelo rex adveniet...* la música del *Ave maris stella...*, pero sin olvidarse del todo de la melodía original de dicha estrofa, pues se ve que el segundo inciso, *per saecula futurus*, en vez de bajar a la tónica como *Dei Mater alma*, se mantiene en la dominante como las demás versiones.

No debe sorprendernos este préstamo cuando sabemos que los Misterios medievales tomaron muchas de sus melodías de los himnos litúrgicos. En particular, del *Ave maris stella* dice el *Diccionario de la Música* de Anglés-Pena: «Su melodía ha sido siempre muy popular en España, incluso en la ejecución de los antiguos Misterios litúrgicos». Cuáles hayan sido éstos en concreto no hemos tenido ocasión de comprobarlo. Del más célebre de cuantos aún hoy se representan, la *Festa* de Elche, se conserva una versión del siglo xiv, acaso la primitiva, que indica los tonos sobre que habían de cantar los personajes. Varios son de himnos litúrgicos, pero entre ellos no hemos visto el *Ave maris stella*³⁵. En cambio, en la *Consueta* musical de 1709, copiada de un manuscrito del siglo xvi, la Virgen canta un *Plant* que ofrece «gran afinidad con el canto de la Sibila»³⁶.

³⁴ H. ANGLÉS, *La mús. a Cat fins. al s. XIII*, p. 298.

³⁵ No hemos consultado la edición de D. Juan Pié (Autos sacramentals del sigle xiv, Barcelona, Vives y Susany. 1898), sino el resumen de la *Consueta* que da Pedrell en *La Festa d'Elche ou le drame lyrique liturgique espagnol...*, Paris, ed. de la «Schola», 1906.

³⁶ ANGLÉS-PENA, *Dic. de la Mús.*, art. *Elche, Misterio de*. Cf. también

Ya que este canto está tan relacionado como hemos visto con nuestro himno, añadiremos que parece haber influido también en la melodía de la secuencia *Dies irae*. Compárese el inciso inicial con el de «tellus sudore madescet», de la versión de Bourges que hemos copiado más arriba. Véase también toda la estrofa *Lacrimosa dies illa...* Johner ³⁷, cree que el canto de esta secuencia deriva del responsorio de la absolución sobre el túmulo *Libera me, Domine*, que es mucho más antiguo ³⁸. Pero nada impide suponer que ambas oraciones, que expresan tan vivamente el temor ante el fin del mundo y el Juicio, dependan, más o menos directamente, del famoso oráculo sibilino, cuyo canto parece haber quedado como consagrado para todos los textos referentes al Juicio final ³⁹. Obsérvese que la Cantiga de Alfonso el Sabio cuyo título dice: «Esta II é de cómo Santa María rogue por nós a seu Fillo en o día do juyzio» ⁴⁰, reproduce tanto el estribillo como la estrofa del Canto de la Sibila.

COMENTARIO DE LAS CINCO MELODIAS

Si ahora intentáramos un comentario técnico a las melodías del *Ave maris stella*, deberíamos fijarnos muy particularmente en la melodía festiva usual, que ha servido a Dom Pothier y

R. MITJANA, *Le Mystère d'Elche et les origines du théâtre lyrique*, en la *Encyclop. de la Mus.* de Lavignac, vol. IV (Paris, 1920), p. 1942.

³⁷ Wort u. Ton im Choral, pp. 413-4.

³⁸ Data, por lo menos, del siglo X (Antifonario de Martker), probablemente del IX (Cf. M. Righetti, *Historia de la Liturgia*, vers. española, B. A. C., Madrid, 1955-6, t. I, p. 991). Sobre la datación del *Dies irae* (s. XII), véase la misma obra y t., p. 987.

³⁹ Muy abundantes en los siglos X-XI (recuérdese el temor obsesivo de la Cristiandad ante el año 1000). Sobre el destino del *Dies irae* para la Dominica I de Adviento, véase Righetti, o. y l. cit. y Schuster, *Liber Sacramentorum*, vers. españ., vol. II, Turin, 1936, Dom. I de Adviento.

⁴⁰ Vid. la transcripción en Inglés, *La Música de las Cantigas de Santa María del Rey Alfonso el Sabio*, vol. II: *Transcripción musical*. Barcelona, 1943, p. 450.

a Dom Mocquereau para probar la teoría solesmense del acento en relación con el ritmo gregoriano. En primer lugar está el artículo de Dom J. Pothier *Hymne «Ave maris stella»*, en la *Revue du Chant Grégorien*, a. III, núm. 6 (15 enero 1895), pp. 83-85. Giulio Bas, en su obra *Rythme Grégorien. Les théories de Solesmes et Dom T. A. Burge* (Rome, Desclée, 1906), refuta las objeciones de Dom Burge (p. 12 ss.), e inserta íntegro el artículo de Dom Pothier (pp. 15-18). Dom André Mocquereau, en *Le Nombre musical grégorien ou Rythmique grégorienne*, t. II (Desclée & Cie., Paris, 1927), parte III, c. XII, núms. 991-998, comenta ampliamente el pensamiento de su maestro, reproduciendo muchos de sus párrafos. Parecido contenido puede verse en el vol. VII de la *Paléographie musicale* (Solesmes, 1901), c. II, pp. 138-143. Otras referencias del mismo Dom Mocquereau al primer inciso de la melodía, en el citado *Le Nombre musical...*, t. II, núms. 612-3 y núm. 970. Remitimos al lector a estas fuentes ⁴¹.

En el orden estético destaca también el primer inciso de la melodía primera de las fiestas. En su arranque se advierte en seguida un movimiento ascendente (encendido saludo, elevación de la mirada) hacia *stella*. El acento de esta palabra está maravillosamente destacado, como un fulgor de astro en la altura de la tónica superior. Es la cumbre melódica de toda la pieza, a la que se ha llegado rápidamente desde la tónica inferior. A la única nota del acento sigue un largo melisma sobre la sílaba final ⁴². Es una ondulación contemplativa, un agua

⁴¹ Para completar en lo posible la bibliografía sobre la música de nuestro himno, reproduciremos unas citas de Johner y Anglés, de las que no hemos podido aprovecharnos por haberlas visto a última hora. Son trabajos en las revistas siguientes: *Gregorianische Rundschau*, Gratz, a. 1, p. 45 ss. *Música Sacra*, Regensburg, a. 44, p. 225 s. *Cäcilienvereinsorgan*, Regensburg, a. 49, p. 31 y 87 ss. *Revue Grégorienne*, VI (1921), p. 124 s.

⁴² «Questa melodia è notevole soprattutto per quel movimento ascendente in sul principio, col quale sembra si slanci animosamente verso le stelle, deponendovi gli omaggi e le lodi de' fedeli. Il resto del canto continua in tono di preghiera, modesto insieme ed assai pio» (Wagner, *Le due melodie...*, *Rassegna Greg.*, núm. cit. p. 73). D. Pothier y D. Mocquereau,

que se balancea espejando la «Estrella del mar»⁴³. Es notable cómo la quironomía de este inciso, con las subidas y bajadas de sus cinco ondulaciones, refuerza la imagen del movimiento de las olas. «Cinco ritmos distintos, escribe Dom Mocquereau⁴⁴, fundidos en una unidad rítmica perfecta, con una ondulación continua desde la primera nota hasta la última».

Fijémonos también en el melisma con que está adornada la sílaba final de *Virgo*. Es una imitación inversa del que prolonga la final de *stella*. ¿Tiene algún sentido especial este diseño? Seguramente se trata de un mero artificio melódico para mantener la unidad y el equilibrio. Así lo interpreta Wagner⁴⁵. Es una fórmula frecuente en sílaba final. La encontramos, por ejemplo, repetida en el *Sanctus* de la Misa II del Kirial: *tua, Domini*. La rima de la fórmula melódica de *alma-porta* refuerza la admirable simetría.

Escuchemos, finalmente, los acertados consejos de Dom Mocquereau para la ejecución de esta melodía: «Ejecutad este himno poniendo de relieve cada acento, dándole su impulso, su forma redondeada, sin sequedad y sin pesadez. Dejad caer dulcemente, débilmente, las sílabas finales de palabra. Dentro de un mismo inciso, ligad bien las notas, sin sacudidas, y habréis llevado el ritmo de este himno con arte y con gusto»⁴⁶.

La melodía silábica alcanza en su mismo comienzo la cumbre

en sus trabajos citados, comentan particularmente este primer inciso de la melodía.

⁴³ Cf. J. PERRODON, P. S. S., *Notre beau chant grégorien*, Paris (1944), c. X, p. 177.

⁴⁴ *Le Nombre musical grég.* t. II, núm. 1168 (p. 693).

⁴⁵ «Per conservare inoltre la bella simmetria musicale tra il primo ad il terzo versetto, è collocato sull'ultima sillaba di questo un melisma, che è una especie di meditazione musicale di grande semplicità, ma di assai più grande bellezza, *si modo adhibeatur perite*, vale a dire con quella dolce legatura ch'è come il proprio linguaggio dell'anima fervente. La costruzione di tali melismi è fatta a norma delle ispirazioni gregoriane de'tempi migliori; quello su *stella* si muove verso il basso e poi risale, quello invece su *Virgo* sale prima e poi discende... conforme a quanto Guido d'Arezzo insegna» (*Rass. Greg.*, 1. c., p. 73).

⁴⁶ *Le Nombre mus. grég.*, t. II, núm. 996 (p. 623).

melódica, una cumbre muy relativa, conseguida con una sencilla fórmula de entonación que apenas excede el exarcordo natural en que se mueve toda la pieza. Sólo destaca porque después de ella casi todo es descender en suave balanceo. Ni siquiera se puede hablar propiamente de cumbre expresiva, puesto que no hay una sola arsis en toda la melodía. Sólo el verso segundo se sostiene en una ondulación admirativa del prodigio que es la Madre de Dios. Esta melodía, comenta el P. Perrodon, «¿no es al menos tan hermosa como la otra, dentro de la sobriedad de su canto silábico, del gracioso balanceo de su ritmo tan simple, cabeceo de nuestra mística barquilla?... Al fin del segundo verso, nos detenemos en plena arsis (de período), los ojos levantados en espera de socorro... Y luego nos arrojamos en los brazos de esta Madre que ha llevado en ellos a tantos otros antes que a nosotros, que lleva a tantos a la vez que a nosotros... Nuestra barca es una cuna y las olas están al servicio de Aquella que nos mece...»⁴⁷.

Ya hemos hablado de las variantes de la melodía en modo cuarto (segunda de las fiestas). Pero notemos que tanto el Antifonal Monástico como el Romano han restituido, en el verso tercero, el *si* natural, sin duda originario, como lo prueba la versión del siglo XI que hemos copiado de Bannister, en vez del bemol que figura en las tres versiones que trae Wagner en el tomo III de su *Einführung*. En cuanto a las rimas melódicas, véase el cuadro sinóptico. El tercer inciso está construido, prescindiendo de la primera nota, a base de una imitación melódica, que todavía se repite al principio del cuarto verso: *atque semper*, si, la, sol, la; *Virgo*, fa, mi, re, mi; *felix*, mi, re, do, re. Al principio de este tercer inciso está la cumbre expresiva, que es una de las dos únicas arsis de la pieza. La cumbre melódica está en la palabra *Dei*. Frente a las dos melodías anteriores, que destacaban el saludo inicial, se ve que el autor de esta ha querido hacer resaltar el privilegio de la Maternidad divina y que su admiración continúa ante la maravillosa Virginidad fecunda.

⁴⁷ O. c., p. 178.

En cambio, las dos melodías restantes tienen su cumbre melódica y expresiva, marcadas muy claramente, en el verso tercero, por lo que se descubre el autor impresionado sobre todo por la Virginitad de María. Tienen otras varias características comunes. El verso cuarto es, en ambas, repetición casi exacta del primero, lo que les confiere, según hemos sostenido más arriba, la forma a-b-c-a. Ambas se mantienen en el exacordo del becuadro, si exceptuamos ligerísimas incursiones de la primera en el exacordo natural, que no llegan a modular. Esto asegura muy bien la unidad modal, pero se presta a cierta monotonía, acentuada en la primera de las melodías por la terminación en *sol* de todos los incisos. La otra evita mejor la monotonía, con la cadencia en *protus* a la mitad de la estrofa.

OTRAS MELODÍAS Y VERSIONES

Además de estas cinco, encontramos en los manuscritos litúrgicos alguna otra melodía para el *Ave maris stella*. Véase una que aparece en el *Liber Consuetudinum* del monasterio de San Cugat del Vallés para las primeras Vísperas de la fiesta de la *Conceptio Beate Marie*⁴⁸. Según dice Mons. Anglés, que la reproduce en su obra *La Música a Catalunya fins del segle XIII*, «se separa totalmente de las conocidas hasta ahora»⁴⁹. Su modalidad tiene un cierto deje extraño, que puede venir del canto mozárabe. Es notable su arcaísmo y su reciedumbre, que no conoce los reblandecimientos del *si* bemol. Por dos veces

⁴⁸ Fol. 156r. A la vuelta, en las II Vísperas, se halla la variante de la melodía festiva usual, que hemos transcrito más arriba. Cf. ANGLÉS, *La Mus. a Cat...*, pp. 212-3.

⁴⁹ O. y l. cs.

aparece valientemente el *tritonus*, diablo musical que posteriores remilgos tenderán a abolir:

A-ve ma-ris stel-la, De-i Ma-ter al-ma,

At-que sem-per Vir-go, Fe-lix cae-li por-ta.

Una de las modalidades de la secuencia o prosa es la que parafrasea un himno litúrgico, tomando su melodía al menos para la primera estrofa. Entre las varias prosas que se compusieron sobre la melodía usual del *Ave maris stella*, Wagner cita tres, una de ellas de Adam de San Víctor: *O Maria, stella maris...* Obsérvense las acomodaciones de la melodía a versos de distintas proporciones y la supresión del tercer inciso en estrofas de tres versos ⁵⁰. Parece que no está clara la paternidad de la «sentidísima» secuencia *Ave, praeclara maris stella*, que algunos atribuyen al monje Enrique por una nota marginal del códice 366 de Einsiedeln, mientras Dreves se esfuerza en probar que es de Hermann Contractus ⁵¹.

Una clase especial de himnos son los procesionales, tan usados en la edad media en algunas liturgias y de los que aún quedan en la Romana el magnífico *Gloria laus* de Teodulfo de Orleans (Domingo de Ramos) y el *O Redemptor, sume carmen* (Jueves Santo, Bendición de los Oleos). Estos himnos proce-

⁵⁰ Vid. *Einf. in die Greg. Mel.*, III (*Greg. Formenlehre*), pp. 492 y 495.

⁵¹ En su obra *Ein Jahrtausend Lateinischer Hymnendichtung*, revisada por C. Blume, S. I., y publicada en Leipzig, O. R. Reisland, 1909, I parte (Himnos de autores conocidos), pp. 154-6. Como él advierte, se desconoce en absoluto quién sea ese monje Enrique («[He]inricus m») de la nota marginal.

sionales suelen llevar estribillo, que hace posible la participación de la multitud en el canto. Tenemos una versión procesional del *Ave maris stella*. Se encuentra en las Completas de la fiesta de la Candelaria en el Breviario Agustiniiano de Friburgo (fol. 262 v.)⁵². Se cantaría en la procesión que ya había instituido en Roma el Papa Sergio (687-701), para esa y para otras fiestas de la Virgen⁵³. «Llama mucho la atención, dice Wagner⁵⁴, de quien la vamos a reproducir, por su melodía popular en modo mayor, por la división de las estrofas en dos partes iguales, así como por el estribillo después de cada hemistiquio. El estribillo *Sancta et Sancta Maria* aproxima este himno a la forma de letanía». Parece claro que se trata de una música plenamente mensural, cuyo ritmo binario va muy bien para una procesión:

A - ve ma - ris stel - la, De - i Ma - ter al - ma,
At - que semper Vir - go, Fe - lix cae - li por - ta,
Sancta Ma - ri - a. Sancta e' sancta Ma - ri - a.
Sancta Ma - ri - a.

⁵² La reproduce y comenta Wagner, en su *Einf. in die greg. Mel.* III (*Greg. Formenlehre*), pp. 381-2.

⁵³ Cf. *Liber Pontificalis*, I, 371, cit. por A. GASTOUE, *Les origines du Chant Romain*, p. 113: «Constituit autem ut diebus Annuntiationis Domini, Dormitionis et Nativitatis Sanctae Mariae Deigenitricis semperque virginis Mariae ac sancti Simeonis, quod Ypapanti Graeci appellant, laetania exeat». Quizá por una de esas funciones vespertinas entró nuestro himno en la liturgia. Cf. DREVES, *Ein Jahrtausend Lat. Hymn.*, ya citado, t. II, *Ave maris stella*.

⁵⁴ O. y 1. cs. (nota 52).

LA MELODIA USUAL EN LA POLIFONIA

Sólo nos queda tratar brevemente de las versiones polifónicas del *Ave maris stella* y del empleo de su melodía en otras composiciones, ya vocálicas ya orgánicas, de la música posterior. Sin pretender, ni mucho menos, un catálogo completo de los compositores que la han usado, que incluiría, por de pronto, a casi todos los polifonistas, citaremos algunos representantes de cada época, y en particular de la escuela española.

En la baja Edad Media se empezó a aplicar la polifonía al canto de los himnos del Oficio divino. Este movimiento radicó sobre todo en la Capilla papal de Aviñón, en la segunda mitad del s. xiv, y se generalizó en los siglos siguientes. Sería muy interesante saber quién fué el autor del primer *Ave maris stella* polifónico, seguramente uno de los primeros himnos que se ejecutaron así, dada la solemnidad con que se celebraban las fiestas de la Sma. Virgen. Pero no es fácil de averiguar, porque gran parte de las obras de los primeros polifonistas permanecen todavía inéditas. De John Dunstable, uno de los grandes maestros de la primera mitad del siglo xv, representante clásico del *gymel* y el *fauxbourdon*, reproduce Wolf, en su *Historia de la Música* ⁵⁵, la estrofa *Sumnes illud ave*, a tres voces. El *cantus* no es más la melodía gregoriana del himno, retocada, según el uso de los polifonistas, con modificaciones en los valores, floreos y notas de cadencia. Las otras dos voces hacen un contrapunto florido. Las series de acordes de sexta, características del *fauxbourdon*, aparecen en las palabras *ore* y *pace*, las dos veces en movimiento descendente.

De la época de los Reyes Católicos, cita Anglés ⁵⁶ tres *Ave maris stella*, a 4 voces, anónimos (Ms. de la Universidad de Coimbra, Mús. núm. 12), dos de Escobar (Ms. de la Catedral de

⁵⁵ Terc. ed., Labor, Barcelona, 1949, pp. 457-8. Transcribe el Ms. XIX. 112 de la Bibl. Naz. Centr. de Florencia.

⁵⁶ *La Música en la Corte de los Reyes Católicos, I. Polifonía Religiosa*, Madrid, 1941.

Tarazona, Arch. Mús. núm. 2, de la primera mitad del s. XVI)⁵⁷ y uno de Jacobus Obrecht (Ms. de la Catedral de Segovia, proc. del R. Alcázar, Arch. mús. s. s.).

El himno polifónico solía cantarse en estrofas alternas del coro (mel. gregoriana) y de la schola (polifonía). Lo más frecuente era que empezara el coro, por lo que los polifonistas componían más bien las estrofas pares, aunque se encuentra también la combinación inversa. Esta última permitía, cuando el número de estrofas era impar, que es el caso más ordinario, terminar con una polifónica, que solía tener mayor número de voces y tratar el tema en canon. En cambio, una de las intermedias solía ser a menos voces⁵⁸. Así en nuestro himno, cuando las compuestas son las pares, la estrofa *Monstra te esse Matrem* es a tres voces y cuando son las impares, lo es la quinta (*Virgo singularis*). Naturalmente, el tema es siempre la melodía gregoriana del himno (tratada como *cantus firmus*) o algún fragmento. Ya hemos apuntado que para el *Ave maris stella*, todos los polifonistas, por lo que hemos podido ver, toman la melodía festiva en modo primero, que era la que se usaba generalmente.

En las obras completas de T. L. de Victoria, editadas por Pedrell, encontramos dos veces nuestro himno⁵⁹. Victoria compuso 34 himnos, que publicó en Roma (1581), con el título *Hymni totius anni*. El XV son las estrofas pares del *Ave maris stella*: segunda a 4 v. m., cuarta a 3 v. i. (es el *Monstra te esse Matrem* tan divulgado) y sexta a 4 v. m. En cambio, el himno XXXIII contiene las estrofas impares. En éste, el tema gregoriano es menos visible que en el anterior.

También de Palestrina se publicó en Roma (1589) una colección de *Hymni totius anni*, que forma el tomo VIII de las obras editadas en Leipzig a fines del siglo pasado. El himno 16 lleva

⁵⁷ Sobre la identificación de este Escobar, vid. ANGLES-PENA, *Diccionario de la Música*, art. *Escobar (Scobar)*, Pedro de.

⁵⁸ Para todo esto véase SAMUEL RUBIO, O. S. A., *La Polifonía Clásica*, El Escorial, 1956, pp. 177-8.

⁵⁹ *Th. Lud. Victoria Abul. Opera Omnia*, t. V (Lipsiae, 1908), pp. 47-50 y 100-103.

por título: *In festo Beatae Virginis, Ave maris stella*⁶⁰. Son las estrofas impares: la primera, a cuatro voces mixtas, tiene por tema el fragmento *Dei Mater alma* de la melodía gregoriana. La última estrofa es a cinco voces.

El P. Samuel Rubio, en el tomo II de su *Antología polifónica sacra*, aparecido últimamente, incluye tres *Ave maris stella*, de Guerrero, Vivanco y Navarro respectivamente, todos con las estrofas pares. Los de Vivanco y Navarro tienen sólo la segunda y la cuarta, porque, según hemos oído al propio antologista, en el manuscrito de Guadalupe de donde están tomadas, no había más. A veces no se cantaban todas las estrofas que el músico había compuesto, dejándose de copiar las que no habían de usarse. Tal vez el de Vivanco esté completo en el archivo catedralicio de Salamanca, todavía sin catalogar, pues aquí fué, como Navarro, Maestro de Capilla.

Las melodías gregorianas proporcionaban también a los polifonistas temas para sus Misas. En el *Missarum liber primus* de Cristóbal de Morales, editado por Anglés, encontramos una Misa *Ave maris stella* a 5 voces⁶¹. Y en el tomo II de las obras de Victoria hay también una Misa del mismo nombre, a cuatro voces mixtas, con algunos fragmentos a tres voces y el tercer *Agnus* a cinco voces⁶². También actualmente se componen Misas *Ave maris stella*, como la de H. Nibelle y la de Jean de Valois. Y ya que hablamos de música reciente, citaremos la composición *Salve, Estrella del mar*, del P. Luis Villalba, O. S. A., sobre la traducción de Lope de Vega. El *Coro general*, lleno de esa robusta magnificencia que distingue los corales del P. Villalba, recuerda claramente, en el arranque, la melodía gregoriana usual, y la frase *Salve por siempre Virgen*, cumbre melódica del Coral, parece también inspirada en el correspon-

⁶⁰ Vol. cit., pp. 65-69.

⁶¹ *Opera omnia*, vol. I. *Missarum liber primus*, C. S. I. C., Deleg. de Roma, 1952, p. 104 ss.

⁶² *Th. L. Vict. Opera omni.*, t. II (Lipsiae, 1903), pp. 1-20. El P. S. Rubio, o. c., pp. 131-2, analiza el modo de tratar Victoria el tema en esta Misa. Es el procedimiento que llama de «melodías fragmentadas».

diente verso de la melodía en modo VII (tercera del *Liber Usualis*).

LOS ORGANISTAS, DE ANTONIO DE CABEZON A MARCEL DUPRE

Entre los organistas que han compuesto piezas sobre la melodía del *Ave maris stella*, descuella nuestro gran Antonio de Cabezón (1510-1566), que la trató más de una docena de veces. Algunas de estas piezas son muy simples y pueden verse en el vol. III de la *Hispaniae Schola Musica Sacra* de Pedrell. Las principales son los seis himnos *Ave maris stella* que Luys Venegas incluyó en su *Libro de Cifra nueva para tecla, harpa y vihuela*, transcrito por Anglés en *La Música en la Corte de Carlos V*⁶³. En las notas sobre los autores y obras contenidas en el libro de Venegas, dice Anglés⁶⁴: «Siguen varios *Ave, maris stella* de Antonio, sobre el conocido *cantus firmus* del repertorio gregoriano; composiciones interesantísimas bajo los diversos aspectos de la variación, de la técnica contrapuntística y orgánica del siglo XVI. El número 85 reviste un interés especial, porque se halla también en el *Libro de Obras para órgano...* de Antonio de Cabezón, fol. XXII-XXIII. Pedrell lo transcribió en *Hispaniae Schola*, III, pp. 50 ss., titulándolo «IV. Intermedio para las estrofas del himno *Ave, maris stella*». Más que intermedios, estas piezas son obras completas en su clase. Comparando la versión de Antonio, editada por Venegas, con la obra de Cabezón editada por su hijo Hernando, advertimos al punto que se trata de una misma pieza. Sólo podemos explicar las variantes que se presentan en los compases 46-68 y 92-130, por los años transcurridos entre 1557 —que es el de la edición de Venegas— y 1578, que es el del libro de Cabezón. Muy posi-

⁶³ C. S. I. C., Inst. Esp. de Musicología, Barcelona, 1944. Transcripción en las pp. 121-132 (Parte musical).

⁶⁴ Pp. 175-6.

blemente el autor retocó su obra después de haberla publicado Venegas. Interesa observar, muy especialmente, que según se deduce de esta composición, aun a falta de otras pruebas, el compositor «Antonio» debe identificarse en absoluto con el organista Antonio de Cabezón».

A fines del siglo xviii publicó José Lidón, organista y compositor nacido en Béjar, *Seis fugas para órgano/con sus preludios/ formadas metódicamente sobre el canto de los seis himnos siguientes...* El primero es el *Ave maris stella*. Después de un breve preludio, se inicia el tema de la fuga, que lleva la indicación *Andante magestuoso* y ocupa nueve páginas de la dieciochesca edición.

Es interesante anotar que en pleno siglo xix, cuando el sinfonismo no se acordaba de los temas gregorianos si no era para el efectismo romántico de una *Sinfonía Fantástica*, nuestro D. Hilarión Eslava (1807-1878) componía un *Ofertorio sobre el Himno Ave maris stella*, que consta de un preludio y una fuga, y al frente del cual pone el tema con la indicación «Ex libris Hispaniae». Ya hemos hecho referencia a alguna de estas variantes de los códices españoles.

Entre los antiguos y magníficos organistas franceses, citaremos a Titelouze (1563-1633), de quien A. Marchal ha impresionado en disco *Quatre versets sur l'Hymne Ave maris stella*. Y de la moderna escuela orgánica francesa, tan floreciente y que tanto cultiva los temas gregorianos, recordamos, por ejemplo, la primera de las *Trois Paraphrases grégoriennes* de Jean Langlais, la *Toccata, Fugue et Hymne sur Ave maris stella*, de Flor Peeters y, en particular, el opus 18 de Marcel Dupré: *Quince piezas para órgano basadas en antífonas de las Vísperas*, que contiene cuatro piezas tituladas *Ave maris stella*. La primera es un canon en que el bajo repite a la quinta inferior la melodía del soprano, yendo en medio un contrapunto en figuras rápidas y en *staccato*. La segunda lleva la melodía en el tenor. La tercera es un «Coral adornado en el estilo de J. S. Bach». Y la cuarta, «Amen. Finale», expone y desarrolla el primer verso del himno.

DE RODILLAS CON CESAR FRANCK

Aunque no contruidos sobre la melodía gregoriana, citaremos, para terminar, los tres *Préludes pour l'Ave maris stella* de César Franck, que se encuentran en su colección *Pièces pour orgue ou harmonium* de 1855. Los cuatro únicos compases del tercero, encantadores en su insignificancia, nos invitan, con sus brevísimos diseños descendentes, a arrodillarnos, como es de rúbrica para cantar la primera estrofa del *Ave maris stella*.

ENRIQUE R. PANYAGUA, C. M.