Jornadas de
Canto Gregoriano

XI. DE LA MONODIA A LA POLIFONÍA

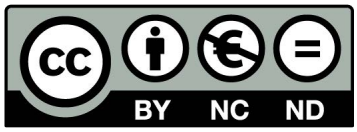
De los neumas gregorianos a los atriles de las orquestas

XII. PERVIVENCIA DE LA TRADICIÓN MONÁSTICA EN EL PUEBLO

Cómo el pueblo sintió, cantó y entendió lo que los monjes vivieron, cantaron y platicaron en su monasterio

Institución «Fernando el Católico» (C.S.I.C.)
Excma. Diputación de Zaragoza

La versión original y completa de esta obra debe consultarse en:
https://ifc.dpz.es/publicaciones/ebooks/id/2838



Esta obra está sujeta a la licencia CC BY-NC-ND 4.0 Internacional de Creative Commons que determina lo siguiente:

- BY (Reconocimiento): Debe reconocer adecuadamente la autoría, proporcionar un enlace a la licencia e indicar si se han realizado cambios. Puede hacerlo de cualquier manera razonable, pero no de una manera que sugiera que tiene el apoyo del licenciador o lo recibe por el uso que hace.

- NC (No comercial): La explotación de la obra queda limitada a usos no comerciales.

- ND (Sin obras derivadas): La autorización para explotar la obra no incluye la transformación para crear una obra derivada.

Para ver una copia de esta licencia, visite https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es.

Jornadas de Canto Gregoriano

XI. Zaragoza, 13 - 19 de noviembre de 2006

XII. Zaragoza, 14 - 28 de noviembre de 2007

Las *XI Jornadas de Canto Gregoriano* tuvieron lugar en Zaragoza del 13 al 19 de noviembre de 2006; y las *XII Jornadas de Canto Gregoriano*, asimismo en Zaragoza, del 14 al 28 de noviembre de 2007, organizadas por la Cátedra de Música Medieval Aragonesa, de la Sección de Música Antigua de la Institución "Fernando el Católico", con la colaboración de la Obra Social y Cultural de la Caja de la Inmaculada, de Zaragoza.

Jornadas de Canto Gregoriano

XI. DE LA MONODIA A LA POLIFONÍA
De los neumas gregorianos a los atriles de las orquestas

XII. PERVIVENCIA DE LA TRADICIÓN MONÁSTICA EN EL PUEBLO
Cómo el pueblo sintió, cantó y entendió lo que los monjes vivieron, cantaron y platicaron en su monasterio

Coordinadores
LUIS PRENSA | PEDRO CALAHORRA

Institución «Fernando el Católico» (C.S.I.C.)
Excma. Diputación de Zaragoza
ZARAGOZA, 2008

publicación número 2.824
de la **Institución «Fernando el Católico»**
Organismo Autónomo de la Excma. Diputación de Zaragoza
Plaza de España, 2 · 50071 Zaragoza (España)
Tff. [34] 976 28 88 78/79 · Fax [34] 976 28 88 69
ifc@dpz.es
http: //ifc.dpz.es

© Los autores.
© De la presente edición, Institución «Fernando el Católico».

I.S.B.N.: 978-84-7820-970-5
Depósito legal: Z-4.170/2008
Preimpresión: Semprini. Zaragoza.
Impresión: Los Fueros, Artes Gráficas. Zaragoza.

impreso en españa. unión europea.

XI Jornadas de Canto Gregoriano

DE LA MONODIA A LA POLIFONÍA
De los neumas gregorianos a los atriles de las orquestas

Coordinadores
LUIS PRENSA | PEDRO CALAHORRA

XI Jornadas de

Canto Gregoriano

DE LA MONODIA A LA POLIFONÍA

De los neumas gregorianos
a los atriles de la orquesta

13, 14, 15, 17 y 19 de NOVIEMBRE 2006

CÁTEDRA DE MÚSICA MEDIEVAL ARAGONESA
SECCIÓN DE MÚSICA ANTIGUA
Institución «Fernando el Católico» (C.S.I.C.)
Diputación de Zaragoza

PROGRAMA

CONFERENCIAS

Día 13, lunes, 19:30 h.

El Requiem gregoriano en el talante polifónico
Pedro Calahorra Martínez

Día 15, miércoles, 19:30 h.

De Gregorio Magno (540-604) a Juan Sebastián Bach (1685-1750)
Daniel Vega Cernuda

Día 17, viernes, 19:30 h.

El canto gregoriano en los cimientos del edificio de la polifonía
José Sierra Pérez

Salón de Actos de la CAI. Independencia, 10. Zaragoza.

CONCIERTOS

La expresión polifónica del canto gregoriano en los autores y archivos de música aragoneses
Coro "Amigos del Canto Gregoriano"
Director, Pedro Calahorra Martínez
Coro Polifónico "Melchor Robledo"
Directora, Carmen Urbelz

Martes, día 14, 19:30 h.
Iglesia Parroquial de San Pablo. Zaragoza

El canto gregoriano en el órgano de Juan Sebastián Bach
Organista, José Luis González Uriol

Domingo, día 19, 19:30 h.
Real Capilla de Santa Isabel de Portugal. Plaza del Justicia. Zaragoza

Conferencias

EL REQUIEM GREGORIANO EN EL TALANTE POLIFÓNICO

PEDRO CALAHORRA MARTÍNEZ
Institución "Fernando el Católico". Zaragoza

Al iniciar la exposición del tema propuesto, *El requiem gregoriano en el talante polifónico,* es necesario indicar que el desarrollo del mismo en las *Jornadas* fue principalmente sonoro, y que lo que se hizo fue escuchar música. Fue ante todo una sesión musical.

EL ESQUEMA DE LAS PRESENTES JORNADAS

El enunciado de las *Jornadas de Canto Gregoriano –DE LA MONODIA A LA POLIFONÍA–* en las que se inserta el presente tema, facilita la comprensión de las mismas. Esto es, de cómo el canto monódico, el canto de una sola voz, de una sola melodía, la cantara un cantor o cientos de cantores, llegó a ser canto polifónico; canto en el que suenan tantas melodías diferentes al mismo tiempo como el compositor quiera hacer cantar.

Pudiera ser que haya extrañado a alguno la imagen con la que se ha querido expresar esta idea. Es el cuadro titulado *el concierto del huevo* de Jérôme Bosch (1462-1516). Aparte de la simbología que puedan tener sus personajes y los aditamentos que se asoman por doquier en el mismo, la idea es clara. Hubo un huevo, cerrado en sí mismo con vida propia, hasta que por un fuerte proceso natural ese huevo rompió su cáscara, su entidad, para dar paso a lo que encerraba dentro de sí, una realidad diferente nueva, una vida sorprendentemente maravillosa.

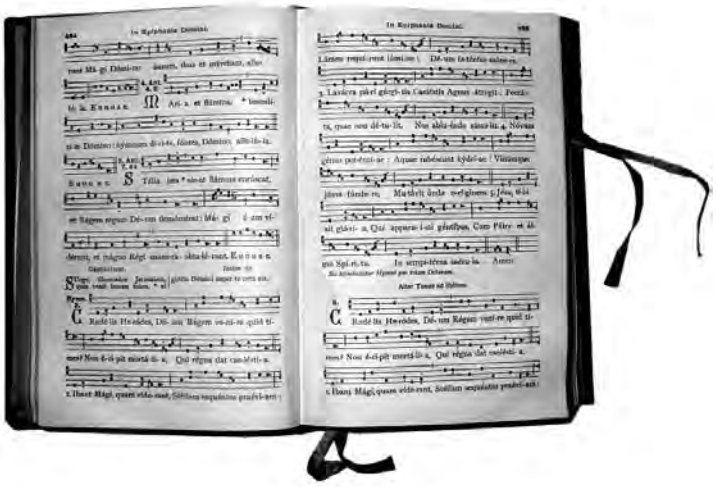
Trasladando la idea a la música, la monodia, perfecta en sí, contenía al mismo tiempo una fuerza interna que iba lentamente desarrollándose hasta que, rompiendo su forma primigenia musical, emergieron las primeras melodías que quisieron compartir simultáneo espacio sonoro con la melodía madre, dando a paso a otra realidad nueva, maravillosamente hermosa y agradable, con entidad propia: la polifonía. Y esto nos lo muestra con su cuidada exposición, que figura en este volumen de las *Actas de las XI Jornadas,* el Dr. J. Sierra Pérez, del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

A nosotros no es permitido examinar ese acontecimiento verdaderamente importante, singular para la música; ser testigos de ese nacimiento, ver florecer la monodia en hermosa y armoniosa polifonía. Y este proceso de constatación y de verificación lo podemos desarrollar desde dos posiciones diferentes. Una sería ver cómo los compositores músicos han tomado un motivo monódico, en nuestro caso concreto, un tema monódico gregoriano de la secular liturgia católica, y lo han hecho abrirse a nueva realidad polifónica, lo han hecho florecer en armonías varias, en plurales melodías simultáneas.

Compositores musicales que han realizado esta experiencia en sus obras pueden contarse a centenares. Tratando de concretarlos, las presentes *Jornadas* se han fijado en la regia figura de Juan Sebastián Bach. Y así el profesor Daniel Vega, catedrático asimismo del Real Conservatorio madrileño, antes citado, nos muestra en su estudio presentado también en el presente volumen de *Actas* de las mencionadas *Jornadas,* cómo el imponderable genio musical de Bach, utiliza la monodia gregoriana para componer grandes, hermosas, luminosas obras polifónicas para voces y para instrumentos. Tuvimos la suerte, por abundar en el tema, que el profesor José-Luis González Uriol, catedrático de Órgano y de Clave del Conservatorio Superior de Música de Aragón, de todos conocido, y prestigioso personaje músico de manera especial para aragoneses y zaragozanos, nos ofreciera en el transcurso de las mismas un recital de órgano que expresa en su título su propósito, y del que estamos hablando, *El canto gregoriano en el órgano de Juan Sebastián Bach*.

J. S. Bach (1685-1750).

Un segundo punto de contacto con el proceso del paso de la monodia a la polifonía lo podemos tener partiendo de las mismas formas musicales monódicas, numerosísimas en el acervo musical de la liturgia católica.



Liber Usualis.

Tomamos una de estas fórmulas del repertorio gregoriano –himnos, kyries, responsorios, salmos, cánticos, antífonas, múltiples recitativos, etcétera, etcétera–, y la ponemos en manos del talante compositivo de un músico y tratamos de ver cómo una forma monódica gregoriana evoluciona y se transforma en polifonía, en alguna de las numerosas formas y variantes que el proceso permite. En nuestro caso nos hemos detenido, explicitando con ello el sentido de este trabajo, en la singularísima *misa de requiem gregoriana* del *Officium Defunctorum*.

LA MISA DE REQUIEM

Nos adentramos ahora en nuestro tema, después de haber expuesto el esquema temático de las presentes *Jornadas*.

Estudiar la misa de requiem gregoriano es algo en lo que no podemos detenernos ahora aquí. Explicar su creación y desarrollo hasta constituirse en un monumento de paz y de serenidad dolorida, de dolor esperanzado, escapa a las posibilidades de este momento. Por otra parte, los detalles históricos de ello son muy conocidos. Pero sí quisiera fijarme en alguna de las circunstancias que favorecieron ese florecimiento polifónico de la melodía gregoriana.

Son muchos los atractivos de la misa de requiem para el talante creativo de los compositores músicos: entre otros, sus hermosas y propias melodías; asimismo su singular texto dedicado a los difuntos. Y estos atractivos han llevado a la misa de requiem a ser la forma musical litúrgica más tratada por los polifonistas de todos los siglos; por lo general, parten de la melodía gregoriana, que van recordando, rememorando, si no copiando literalmente, –recordamos los términos *Requiem aeternam*, o *Lux perpetua*, por poner un ejemplo, con sus significativos melismas– en el transcurso de la composición. (Si bien el texto en sí mismo tiene tanta fuerza dramática que se han compuesto otras misas de requiem polifónicas, algunas de gran renombre y reconocida fama musical, que prescinden de las melodías gregorianas para su desarrollo.)

Pero esta destacada presencia de las misas de requiem compuestas por los polifonistas a partir de la melodía del canto gregoriano, se ve influida por otra circunstancia muy singular. Se trata de la pompa circunstancial en que se ve incluida la música de las exequias de personajes difuntos de relevante relieve social. Las exequias u honras fúnebres de emperadores, reyes, mujeres de los mismos, hijos, gobernadores, regentes de la gobernación de reinos, los zalmedinas, jurados de la ciudad, papas, cardenales, arzobispos, obispos –la lista se puede hacer más extensa sin duda alguna–, requerían una singular pompa fúnebre de la que formaba parte indefectiblemente la música. Leer las determinaciones a este respecto de las Constituciones Capitulares de los cabildos de toda Europa, y, más a mano, las numerosas de las catedrales hispanas; o repasar los *libros de gestis*, en los que se recoge la vida práctica de la catedral con numerosas y detalladas referencias a las exequias fúnebres, es dar

vida a la misa de requiem, sometida a la pompa y circunstancia más variada, rica y exuberante, de la que llegó a formar parte como una expresión artística de los eventos funerarios.

Otras expresiones testimoniales de lo que fue la liturgia funeral en los siglos XV y XVI y XVII, lo constituyen, por ejemplo, las numerosísimas piezas oratorias, las loas, las alabanzas fúnebres, piezas indicutibles en aquella circunstancial pompa, que han llegado a nuestras manos. Una singular expresión de esta singular pompa fúnebre la constituían también los catafalcos en los que se depositaban los cuerpos de los fallecidos para la celebración del *Officium Defunctorum* o *Agenda defunctorum* de *corpore insepulto*, con una singular liturgia que se desarrollaba en torno a este catafalco.

Túmulo de Felipe III en la Plaza del Mercado. Zaragoza, 1621.

Túmulo de Baltasar Carlos en la Plaza del Mercado. Zaragoza, 1646.

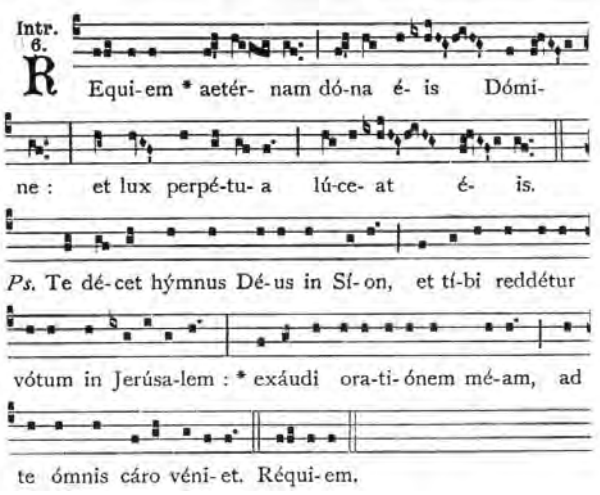
Túmulo de Mariana de Austria en la Seo de Zaragoza, 1969.

Cuando esta celebración se tenía sin tener presente el cadáver, se suplía la presencia del mismo con singulares catafalcos que de una forma ostentosa, a través de imágenes, rótulos, escudos, signos e imágenes, hacían referencia a la vida del difunto, constituyendo un elogio público del mismo.

Todos estos elementos de la complejísima liturgia funeraria ayudan a comprender por qué músicos polifonistas quisieran intervenir con lo mejor de su talante compositivo, que quisieran estar presentes en esta pompa fúnebre, componiendo inspiradas misas de requiem que no desentonasen de la ampulosa pompa desplegada con motivo del fallecimiento de significadas personas.

NUESTRA AUDICIÓN

Para dar vida a esta transformación del tema monódico gregoriano, *la misa de requiem*, en concreto, en una composición polifónica, que mantenga la melodía, el espíritu, el mensaje, diríamos, obra original, se escogieron cuatro misas polifónicas de requiem. El tiempo disponible para la sesión de las *Jornadas* sólo nos permitía escuchar dos partes concretas de cada una de estas misas: primero, el introito *Requiem aeternam,* precedido de la audición del tema gregoriano que estas misas pretenden reflejar; después la parte del *Sanctus*, asimismo precedida de la audición de dicha forma musical gregoriana. Dos piezas gregorianas de muy diverso carácter: melódica, melismática la del introito *Requiem*, sencilla casi recitativa la del *Sanctus*.



Introito gregoriano en el Liber Usualis.

Habría que intentar retener esta melodía durante la audición de los primeros cuatro ejemplos musicales que escucharemos, pues los autores han tratado de hacerla presente en su variado tratamiento polifónico de la misma.

Las misas polifónicas *de requiem* elegidas para la audición fueron:

1. *Misa de Requiem*, a 4 voces mixtas, de Pedro Escobar (s. XV).

2. *Misa de Requiem,* a 6 voces mixtas, de Pedro Ruimonte (1565-1627).

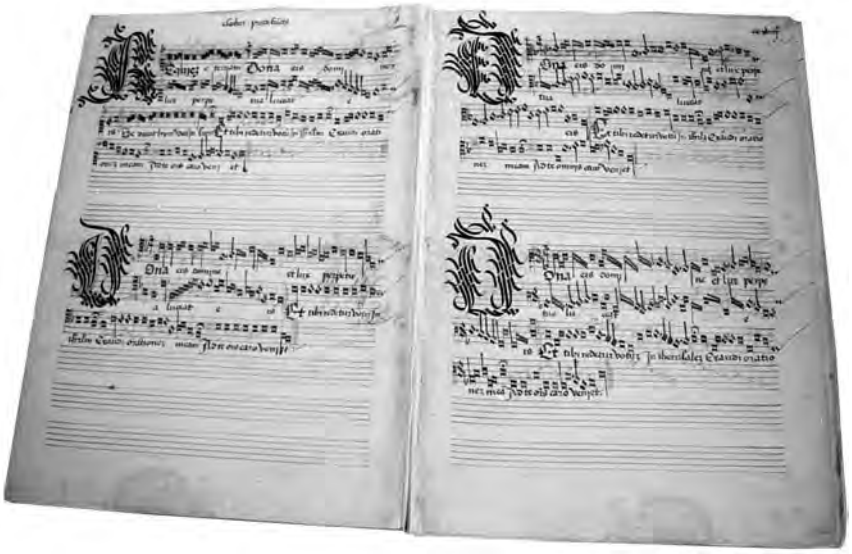
3. *Misa de Requiem*, para coro, órgano y orquesta, de Maurice Duruflé (1902-1986).

4. *Misa de Requiem*, para coro de cinco voces mixtas y órgano, del P. Donostia (1886-1956).

LOS AUTORES Y SUS OBRAS

Presentamos muy brevemente a los autores de estas misas, aportando alguna imagen que nos ayude a conocerlos o a identificarlos.

PEDRO DE ESCOBAR. Compositor, a caballo entre los siglos XV y XVI, muy conocido y apreciado por su actividad como maestro-cantor de las Capillas de Música de los Reyes Católicos, y de la catedral de Sevilla; y del que se han conservado un buen número de composiciones muy valiosas. Su *Misa de Requiem* sólo se encuentra en el códice 2-3 de la catedral de Tarazona, junto a otras composiciones suyas. Este códice polifónico contiene gran parte de la música que en el último tercio del siglo XV se cantaba en dichas capillas reales de música.



Misa de Pedro de Escobar (ss. XV-XVI).

La *Misa de Requiem* de Pedro Escobar es la primera que encontramos perfectamente estructurada en la península, por no decir en toda Europa. Si nos fijamos bien en el facsímil que del inicio de esta misa presentamos, vemos, en primer lugar, su pretendida dependencia del canto gregoriano, que aparece en la primera voz con notación ennegrecida tanto en la invocación de la antífona del introito –*Requiem aeternam*– como en la entonación del salmo –*Te decet thymnus Deus in Sion*. Si analizamos la primera voz, vemos que ésta sostiene dicho canto gregoriano con unas ligeras variantes para su actualización polifónica. Dependencia que mantendrá como una constante de su composición. Toda la misa mantiene ese estilo de la polifonía primitiva española: sentido vertical de los sonidos en acordes perfectos, que se desa-

rrollan en ambitos más bien estrechos de distanciamento de unas voces con otras, y todas supeditadas a la melodía que va cantando el *superius* o primera voz.

Pedro de Escobar y los compositores contemporáneos al mismo –Alonso de Alba, Peñalosa, y otros notables– conocían muy bien la música franco-flamenca que por aquel tiempo influía poderosamente en la música europea. Estos compositores dan muestra de conocer dichas fórmulas compositivas, que utilizan más bien momentáneamente en sus composiciones. En su *Misa de Requiem*, Pedro Escobar se expresa con fórmulas armónicas, lejos de la declamación del texto meramente decorativa del estilo neerlandés; trata de servir al texto sagrado, más que de mostrar habilidades compositivas, acentuando su sentido dramático a través de un desarrollo sonoro silábico y homofónico. La audición de los dos fragmentos presentados es de un calado emocional extraordinario.

Si dentro de un ambiente emocional quisiera situarnos en un lugar ideal para sentir, escuchar, orar esta música, creo que sería en una cripta de una pequeña iglesia románica, pequeña, un tanto ruda, dura, pero donde sólo cabe el sentimiento puro expresado en la belleza de unas músicas.

Para la audición se utilizó la grabación de la casa *Virgin VERITAS*: Escobar, REQUIEM –Ensemble Pilles Binchois– Dominique Vellard, 1998.

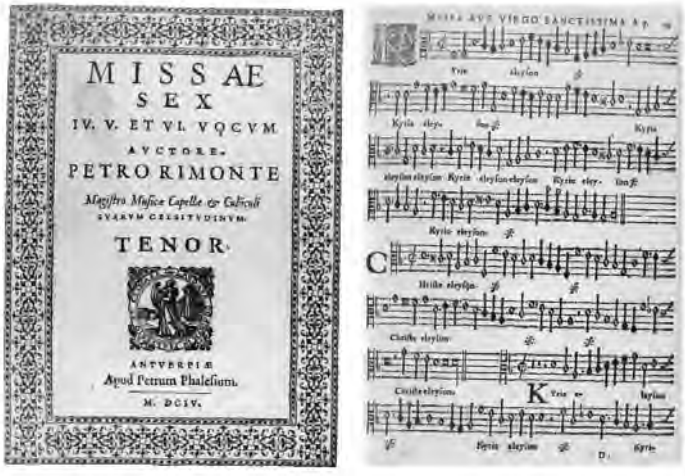
La Capilla de Música.

Volvemos, por un momento, a la imagen del facsímil del inicio de la misa de requiem de Pedro Escobar: Cuatro partes bien definidas. Arriba, a la izquierda del lector, la parte del *Superius,* que desarrollaban los niños; arriba, a mano derecha del lector, la parte del *Altus*, desarrollada bien por adolescentes o hombres; Debajo, a

la izquierda, la parte del *tenor,* y abajo, a la derecha, la del *bassus*. Ahora podemos pasar a contemplar cómo eran las capillas de música que interpretaban estas músicas en los códices polifónicos de esos siglos. La estampa es perfecta y de la época de la polifonía clásica. El *maestro de capilla* con una mano sostiene y alienta el canto del *superius* que interpreta un niño cantor, mientras con la otra golpea el canto del atril para indicar el *tactus* o *ritmo* de la composición; el *bassus* marca con su mano las notación que viene cantando, mientras que detrás se agrupan los cantores que llevan las partes del *altus* y del *tenor*. (Theodorus Moya, 1580, firma *La Consagración de San Agustín*, en la que, en un balconcillo superior de la misma, hallamos esta expresiva imagen de una *capilla de Música*. Se conserva en el Museo Arquológico de Tarragona.)

PEDRO RUIMONTE. Zaragozano (1565-1627). Formado musicalmente en la catedral de la Seo de Zaragoza, en parte, bajo la influencia del gran polifonista maestro de capilla de dicha catedral, Melchor Robledo, y compañero, sin duda, de reputado organista y músico, Sebastián Aguilera de Heredia. Desde 1601 y durante catorce años, figura como Maestro de Capilla y de la Cámara de los Príncipes Gobernadores de los Países Bajos, la Princesa Isabel-Clara-Eugenia, hija de Felipe II, y el Archiduque Alberto. En las prensas musicales de Amberes publicó, primero, en 1604, su volumen *Missae Sex,* en el que encontramos la *Misa de Requiem,* cuyas partes pudimos escuchar. En 1607 sacó a la luz sus *Cantiones Sacrae IV. V. VI et VII. Vocum et Hieremiae Prophetae Lamentationes*. Y en 1614, año de su vuelta a España, su *Parnaso Español de Madrigales y Villancicos a cuatro, cinco y seys*. Siendo muy contadas las composiciones que del mismo se guardan manuscritas.

El talante musical de Pedro Ruimonte es enorme. Examinando sus obras, saboreándolas, podemos decir que sobresale en todos los estilos que toca: la polifonía clásica encuentra en su *Missae Sex* una cumbre de perfección melódica y armónica, situándose a la par de los grandes polifonistas hispanos del XVI: Morales, Victoria o Guerrero; si nos detenemos en sus *madrigales*, podemos decir que parte de un esquema italianizante, y en algún momento mirando a los compositores neerlandeses, pero que pronto suelta amarras y lo trata con un estilo muy personal y propio, que podríamos definir estilo hispano; sus *villancicos* son una delicia de expresión popular elevada a la categoría de arte señorial, con un juego contrapuntístico que asombra verlo, escucharlo; y en sus *lamentaciones* –los motetes que acompañaban a éstas, tenemos que darlos por perdidos– son una recreación del denso dolorido ambiente que trasmiten sus textos, no en seguimiento palabra por palabra o expresión por expresión, como si de madrigales clásicos se tratara, sino creando esa atmósfera, ese álito pasional que patentiza el estado de ánimo que estamos viviendo con la música de estos textos tan significativos.



J. S. Bach (1685-1750).

Mostramos la portada de su obra *Missae Sex*, impresa en Amberes en 1607, junto a la cual colocamos una de las páginas de dichas misas, en la que podemos notar claramente cómo ha evolucionado la notación musical; y asimismo el conjunto coral de una capilla de música, puesto que cada cantor tenía en sus manos la parte propia, el libro con la parte sola que él va a cantar.

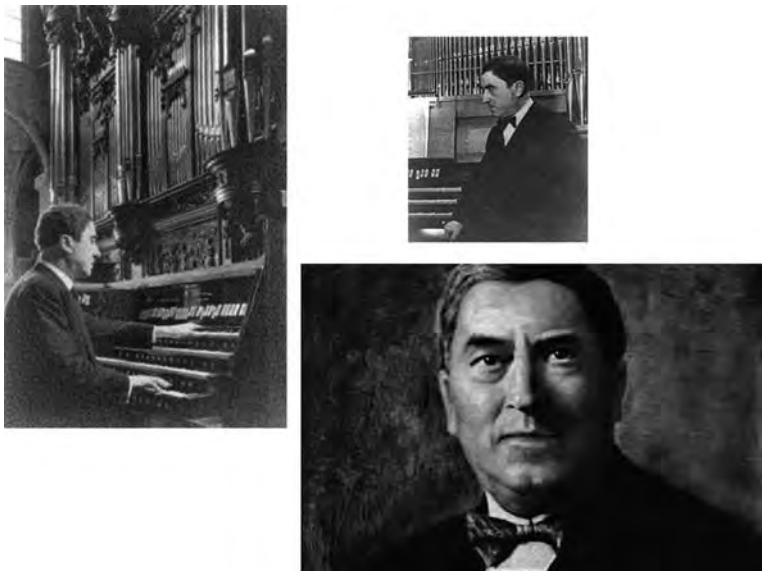
La *Misa de Requiem* de Pedro Ruimonte es una obra típica del tiempo y del ambiente en que se mueve su autor. En primer lugar está presente la hermosa melodía de la misa gregoriana de requiem que tanto había emocionado y motivado a los grandes compositores del Renacimiento hispano, y que no pudo menos de hacerlo con nuestro compositor, situado como un sobresaliente epígono de esa gloriosa época musical. El *cantus firmus* de dicha misa es su punto de partida; la melodía gregoriana inicia, entona, cada una de las partes de la misa. *Cantus firmus* que pronto se desvanece ante el deseo vehemente del compositor de poner en marcha el variado, inquieto y combativo contrapunto de las voces. No se desentiende del mismo, puesto que, de pronto y reiteradamente, trata de recordarlo con leves giros y pequeñas imitaciones; y en algunos momentos, a partir del *sanctus,* especialmente, lo hace recorrer la diferentes voces, en ocasiones con notas largas, sostenida armónicamente la melodía por todo el conjunto de las mismas.

Si buscáramos un sitio ideal para escucharla, un lugar apropiado para cantar esta *Misa de Requiem* de Pedro Ruimonte, me inclinaría por una catedral gótica. Externamente es un deseo, una vocación alzada hacia el infinito, a través de la quebrada estructura de las agujas de los pináculos de su fachada; interiormente, con esa proyección hacia la altura de sus naves, y sobre todo, con esa obsesión por buscar la luz, una luz transfigurada y coloreada en el juego de sus vidrieras y rosetones; una

luz que transforma el espacio interior de la catedral en algo irreal y simbólico, lleno de esperanza.

Para la audición se utilizó la grabación *Pedro Ruimonte –Requiem– Sebastián Aguilera de Heredia –organ works–*. La Hispanoflamenca. - Bart Vandewege – Joris Verdin. – Klara.be – ET'CETERA KTC 4018.

MAURICE DURUFLÉ (1902-1986). Niño cantor en Ruán, pronto en París toma contacto con nombres tan representativos para la música y para el órgano en particular como Charles Tournemire, Charles-Marie Oidor, Paul Dukas, Louis Vierne y otros. Se distinguió por sus diferentes obras, misas, motetes, etcétera, que toman su melodía de las melodías gregorianas. Su imagen tañendo un soberbio órgano expresa de alguna manera la ampulosidad de su música.



Maurice Duruflé (1902-1986).

Su obra más representativa es su *Misa de Requiem* para coro, solistas y orquesta. Uno de los subtítulos de estas *Jornadas* es *De los neumas gregorianos a los atriles de las orquestas*. Con este autor hemos llegado a los atriles de las orquestas, dado que incluye instrumentos orquestales en su misa de Requiem. Una música celestial, etérea, luminosa entreabriendo las puertas del Paraíso. Su música presta una gran luminosidad al canto gregoriano, base de la obra, produciendo un gran efecto emocional y consolador con su transparencia sonora. Podríamos decir que su misa es una consecuencia de la *misa de requiem* de Fauré, con ese halo impresionista en su armonía,

dirigida más a la experiencia religiosa de los oyentes que a recordar piadosamente a los difuntos. Duruflé eleva al difunto por entre las nubes a las manos del Padre. Toda ella es una ascensión gozosa y esperanzada. Su final es enormemente significativo con ese escalada ascensional del *In Paradisum.*

No encontraríamos aquí un lugar apropiado para escuchar o cantar su *Requiem*. Duruflé ha traspasados los nervios y la techumbres de las catedrales y va por las nubes soleadas, es todo luminosidad, sin nada que lo impida. Uno piensa en esas cúpulas y techos maravillosamente pintados en palacios versallescos, llenos de color, frescura y vuelo de sus personajes, aquí con sus sonoras armonías.

Para la audición utilizamos la grabación DURUFLÉ – Requiem / Mass "Cum Jubilo". –Éditions Durand, Paris– Erato Disques S.A., Paris, France, 1997.

PADRE DONOSTIA, capuchino, (1896-1956) [P. José Antonio de San Sebastián/José Gonzalo de Zubaica y Arregi]. Compositor, amigo y afín musical de Enrique Granados y de Felipe Pedrell en España, miembro de la escuela impresionista francesa, amigo personal de Debussy, D'Indy, Ravel. Compositor de música de muy variada factura, entre las que sobresale su sentida Misa de Requiem: *"glosa libre (melódica y rítmicamente de la melodía gregoriana)"* según el autor. Figura como misa a 4 v. m. y órgano. Podríamos definirla como misa a dos coros: uno vocal y otro constituido por el órgano. El órgano establece frecuentemente un contrapunto con las voces, y se constituye en un factor creativo, no meramente acompañante.

Padre Donostia (1886-1956).

Escuchando esta misa volvemos de nuevo al comienzo de nuestra experiencia sonora: la misa de requiem de Pedro Escobar. Su glosa constante de la melodía gregoriana nos devuelve al románico; pero ya no a una cripta recoleta y severa, sino a una espléndida iglesia románica, artística, sabia y humanamente labrada. Junto a los sillares firmes del canto gregoriano, el adorno, el capitel, el basamento de una armonía impresionista, una elegante armonización muy francesa, a veces, poso de su formación junto a sus amigos músicos franceses. Aporta, junto a la serenidad y perfección constructiva tomada del original gregoriano y trasvasada al estilo polifónico, una rica, vital y hermosa esperanza, atravesando y yendo más allá de la desolación y aridez de la muerte.

Para la audición se utilizó la grabación *Missa pro Defunctis / Poema de la Pasión*. Padre Donostia – In memoriam : Padre Donostia (1886-1956) – Juan Eraso (1914-2002). – Coral de cámara de Pamplona. Director: David Guindano Igarreta. – RTVE. MÚSICA.

Las audiciones dieron paso a un animado coloquio con los asistentes.

Zaragoza, noviembre de 2007.

DE GREGORIO MAGNO (540-604) A JUAN SEBASTIÁN BACH (1685-1750)

DANIEL VEGA CERNUDA
Real Conservatorio Superior de Música de Madrid

I. EL CANTO GREGORIANO

Al tema que me ha sido propuesto (la relación Canto gregoriano versus J. S. Bach) le he dado el título que ofreció el programa de las jornadas, cuyos extremos cronológicos, personificados en Gregorio Magno y Johann Sebastian Bach, encierran una enorme literatura de música religiosa, que, *per se* o *per accidens*, como decían los escolásticos, bastaría para acuñar la personalidad de la música de la Europa occidental de largos siglos.

Gregorio Magno, San Gregorio (540-604), monje, legado en Bizancio (donde conoce y traba amistad con nuestro San Leandro de Sevilla), Papa desde 590, Padre de la iglesia latina, ha dejado una profunda huella al regular la misa y el oficio divino y dar una gran importancia al canto que acompañaba a todo acto de culto. Al menos es lo que dicen fuentes tardías de la época carolingia. Desde la urbe por excelencia irradiaría su influencia por toda la cristiandad, que por obra de San Agustín de Canterbury en Inglaterra en tiempo de Gregorio Magno y un siglo después por obra de San Bonifacio, también inglés, en lo más profundo de la Germania, se ampliaría hasta constituir ese espacio socio-temporal que albergaría la cultura cristiana occidental.

El carácter legendario[1] que a finales del siglo XIX se atribuyó al papel de San Gregorio en el desarrollo de la música religiosa medieval no lo es tanto si se limita y tiene en cuenta ese impulso inicial de organización y oficialización de un repertorio de tradición oral sin soporte escrito conocido. Es indemostrable, en todo caso, su condición de autor de melodías bajo asistencia divina, por más que la iconografía le

Nota: Conservo en esta versión documental de la conferencia la relación de piezas que fueron propuestas como ilustraciones, ya que en sí mismas, si bien no exclusivamente, contienen información adicional. Los cantos gregorianos corrieron a cargo del catedrático de gregoriano D. Luis Prensa, al que desde aquí doy las gracias por su excelente colaboración. La sección VI sólo fue mencionada y comentada muy someramente; añado aquí la versión completa de consulta.

[1] Gevaërt, *Les origins du chant liturgique de l'Église latine*, Gent, 1890.

Fig. 1.

representa en esta labor con la paloma, el símbolo del E. Santo, insuflándole la inspiración, como el Antifonario de Hartker de Sankt Gallen, datado en torno al año 1000.

La reforma gregoriana constituye una referencia histórica de una para entonces ya larga tradición. Desde sus inicios el cristianismo disponía de un amplio repertorio de himnos de origen sinagogal o, al menos, bajo la influencia del canto hebreo, como testifica Pablo en su C*arta a los Efesios*[2] y en la *Carta a los Colosenses*[3]. Se ha argumentado a finales del siglo XX que, después de la destrucción de Jerusalén por Tito y la dispersión del pueblo judío, durante siglos no se volvió a cantar salmos en la sinagoga; sin embargo en el cristianismo naciente, los apóstoles, sus primeros discípulos y los creyentes de las primeras décadas utilizan en sus "ecclesíai" o asambleas los cantos religiosos del pueblo, cuya Ley Jesús no había venido para abrogarla, sino para perfeccionarla, como dice el evangelio. Naturalmente la progresiva desvinculación del judaísmo y el afianzamiento de su personalidad religiosa conllevaría la creación de un repertorio propio. Para siempre, como recuerdo de sus orígenes, quedaron en su práctica los hebreos *Amén*, *Aleluya*, o el trisagio (="tres veces *Santo*"), el "kadosh"[4] de la "kedusha", la tercera parte del "amidaj", la plegaria. Esta tradición se

---

2 "... hablando entre vosotros con salmos, himnos y cánticos espirituales...", (5,19).

3 "con toda sabiduría, con salmos, himnos y cánticos espirituales, cantando y dando gracias a Dios", (3, 16).

4 "*Kadosh Kadosh Kadosh Adonai Tz'vaot* etc. (Santo, santo, santo, Señor-Dios de los ejércitos).

ve incrementada con las aportaciones de himnos de libre composición de autores que se pueden constatar desde el siglo IV: Efrén el Sirio (306-ca. 372), Hilario de Poitiers (315-367), San Ambrosio (339-397), Aurelio Prudencio (348-d. 405), Caelius Sedulius (?- ca. 450), Venancio Fortunato (ca. 530-ca. 600).

No es, pues, despreciable en términos absolutos la organización de los ritos litúrgicos por parte del Papa Gregorio, que en esa iniciativa tuvo que haber dado un puesto y un papel a los cánticos religiosos que los acompañaban, pero se trataría de lo que los historiadores denominan "antiguo canto romano" que coexistía en la propia Italia con otras ordenaciones y repertorios como el ambrosiano, beneventano, el patriarchino de Aquileia. En el siglo octavo emerge en importancia política y cultural el reino de los Francos, los francos todavía germánicos, pues no hay que dejar de lado que Carlomagno tenía su residencia preferida en Aquisgrán, la Aachen alemana, y hablaba su lengua germánica de origen, aunque aprendió latín de Eginhard, su maestro y canciller, que terminó sus días al otro lado del Rhin en sus posesiones del Odenwald. Las históricas relaciones de la dinastía carolingia con el papado (que culminaría en la coronación de Carlos como emperador del Sacro Imperio el día de Navidad de 800) dieron políticamente gran impulso al canto romano que termina absorbiendo al galicano y siendo impuesto con todo rigor por el emperador en los territorios imperiales del Este, que penetraban profundamente hasta la Europa eslava.

Los más antiguos testimonios de himnos precursores de lo que llevaría la marca de "gregorianos" se retrotraen a los siglos VIII y IX y ya en los siglos X y XI encontramos testimonios escritos de su música en notación neumática. A esta época se remontan piezas tan conocidas como las antífonas de la aspersión *Asperges me* (en su forma más simple) y *Vidi aquam,* la misa *Lux et origo* completa*,* los *Kyries fons bonitatis y Cunctipotens,* la *sequentia Victimae paschali*, etc. etc. El canto litúrgico hispánico tradicional, que había resistido el embate del Islamismo y había sido cultivado en un medio política y religiosamente hostil, logró pervivir como canto oficial: Alfonso VI de Castilla y León impone el rito romano y el canto mozárabe es un residuo cultural, incluso imposible de traducir en los códices más antiguos que se contienen, tras una lenta pero inexorable penetración del rito romano, rematado por intereses personales del monarca a los que el Papa accede a cambio de su erradicación. Igualmente el ambrosiano cederá su papel y su cultivo, influenciado fuertemente de "gregoriano", sería algo residual.

El canto romano es, pues, el germen de lo que se conocería como canto gregoriano, que se desarrolla con gran fuerza en la Europa transalpina, la zona que al Norte de los Alpes tenía su eje en el "padre Rhin" (el *Vater Rhein* de la cultura alemana), que es donde va siendo codificado, sistematizado, enriquecido con nuevo repertorio y, sobre todo, plasmado en los códices. Llamativamente, la documentación a este respecto es, relativamente, escasa en la Italia, en que presuntamente nació.

Sirva esta somera introducción, para recordar el origen de una música cuyas secuelas encontraremos cientos de años después años en la obra de Johann Sebastian Bach.

II. EL CANTO RELIGIOSO MEDIEVAL EN ALEMÁN Y LAS FORMAS LITÚRGICAS (HIMNO, SEQUENTIA, RESPONSORIO, ANTÍFONA)

Paralelamente y a medida que las lenguas romances se fueron alejando de sus raíces latinas (y con más motivo en los países de lengua germánica, para los que el latín fue siempre extraño), este repertorio, originalmente pensado para el pueblo, terminó siendo patrimonio de monjes y cantores profesionales, mientras los fieles se convertían en pasivos asistentes a ceremonias que se expresaban en latín o *secreto*, como imponían las rúbricas a muchas de las oraciones del celebrante. Todos los intentos de reforma de la Iglesia en la Alta Edad Media han intentado devolver el protagonismo al pueblo, ofreciéndole un culto comprensible y una participación directa en él.

Para suplir este déficit de participación, la solución fue atribuir al pueblo pequeñas aclamaciones para alternar con el coro en actos litúrgicos, como el *ora pro nobis, te rogamus, audi nos, Alleluia* y sobre todo el *Kyrie eleison*. Esta participación del pueblo era conocida en alemán como *Ruf,* aclamación. En la Alemania medieval se dispone muy pronto de cantos religiosos no litúrgicos en lengua vernácula, de cuyo género constituye la primera muestra conservada una versión del himno latino *Aurea luce*, contenido en un manuscrito del siglo IX conocido como el *Himno a San Pedro de Freising* (la ciudad titular originalmente del arzobispado de Munich). Dice así:

Unsar trohtin hat farsalt	Unser Herr hat übergeben	Nuestro Señor ha conferido
sancte Petre giwalt	dem heiligen Petrus Gewalt	a San Pedro la facultad
Daz er mag ginerjan	daß er kann erretten	de poder salvar
zcimo dingenten man.	den auf ihn vertrauenden Mann.	al hombre que en él confía
Kyrie eleyson ! Christe eleison.[6]		

Veamos cómo influyen las formas litúrgicas en el canto popular alemán.

El *himno* era utilizado en todas las Horas del *Oficio divino* y se caracterizaba por una conducción musical preferentemente silábica, unas estrofas de cuatro versos de gran concisión y precisión[5]. Esto le permitió (frente a los musicalmente complicados cantos de la misa) constituirse en la principal referencia y modelo de una música religiosa en lengua vernácula alemana y configuraría el modelo de los *Leis* o *Leise*, los cánticos espirituales medievales en alemán, una tradición popular que se afianza en la Baja Edad Media que enlazaría con el repertorio de canción religiosa de los pri-

[5] *Te lucis ante terminum/ rerum creator poscimus,/ ut pro tua clementia/sis praesul et custodia.* (Antes de que se acabe la luz te pedimos a ti, creador de las cosas, que por tu clemencia seas consejero y custodio). Este himno de Completas refleja la enorme capacidad de directa comunicación de la plegaria que suele contener este género.

[6] La difícil traducción de esta estrofa al alemán moderno me ha sido transmitida por el Dr. Michael Fischer de Friburgo Br. de acuerdo con el *Kirchenlied und Gesangbuch. Quellen zu ihrer Geschichte,* editado por Christian Möller, Tübingen 2000, pág. 34.

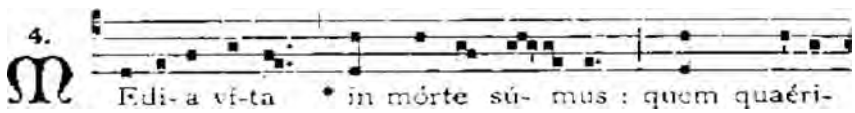
meros tiempos de la Reforma luterana. Sobre los *Leis* volveremos para definirlos, una vez desentrañadas las fuentes que le dan origen.

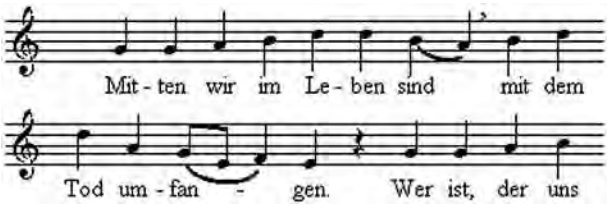
No sería el himno la única fuente de melodías religiosas en alemán. La *sequentia* era una forma poética de libre inspiración que había iniciado su vuelo desde su condición de tropo del *Aleluya* que precede a la lectura del evangelio en la misa. Cada pareja de estrofas se cantaba con la misma música en forma antifonal, de modo que las estrofas impares a cargo de una de las secciones en que se dividía el coro eran respondidas por la otra. Brotaron como setas tras la lluvia a lo largo de toda la Edad Media, hasta que las reformas subsecuentes al Concilio de Trento (1545-1563) las abolió todas, excepto cinco: *Victimae paschali laudes*, *Veni Sancte Spiritus*, *Lauda Sion* y *Dies irae* (de las cuatro quedaría la versión alemana en el repertorio luterano en los himnos *Christ lag in Todesbanden, Nun bitten wir den heiligen Geist, Gott sei gelobet und gebenedeit* y *Es ist gewisslich an der Zeit*), a las que hay que añadir el *Stabat Mater,* que no dejaría huella en el repertorio oficial luterano.

No se limitan a himnos y secuencias medievales las fuentes de textos y melodías que terminaría adoptando la Reforma luterana. También las *antífonas* y *responsorios* serían origen de "geistliche Lieder" (canciones espirituales). Tal es el caso del célebre responsorio *Media vita in morte summus* atribuido a *Notker Balbulus* (ca. 840-912) que daría lugar al *Mitten wir in Leben sind/mit den Tod umfangen* (A mitad de la vida tomamos contacto con la muerte). Su primera estrofa en alemán está documentada en 1456 en Salzburgo, a la que Lutero añadiría otras dos. La melodía datable en la misma época, no es adaptación literal de la original gregoriana, pero conserva rasgos idiomáticos y, sobre todo el ductus expresivo y hasta la misma nota final, Mi. Dentro de la obra que de Bach nos ha llegado hasta nosotros tan sólo se localiza una vez este coral, BWV 383, armonizado a cuatro voces; todo hace suponer que formaba parte de una obra coral perdida. Sirva de comparación el arranque y el trisagio (Sanctus Deus/Heiliger, Herre Gott), para demostrar el parentesco de las dos melodías:

*** 1) Media vita / Mitten wir im Leben sind.**

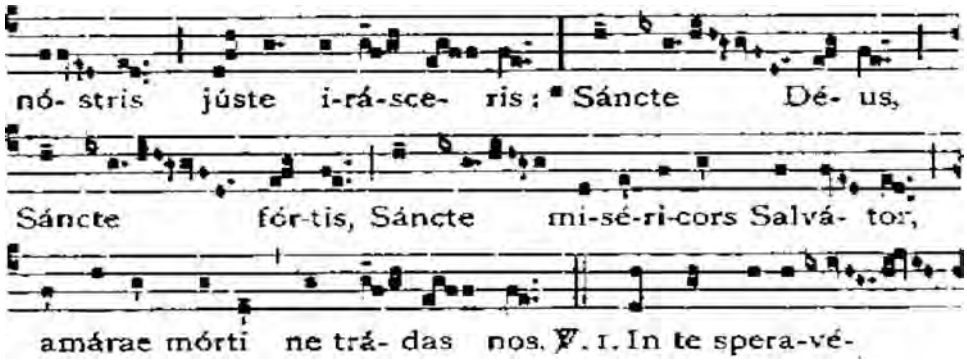
a) inicio

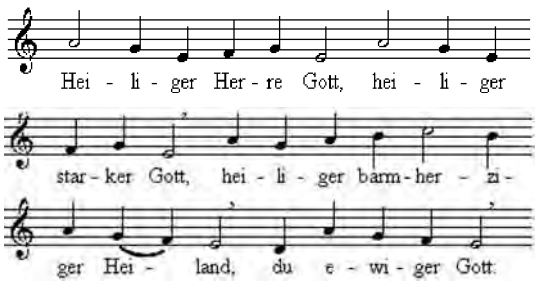




b) trisagio etc.

[----------] + + +++ ++

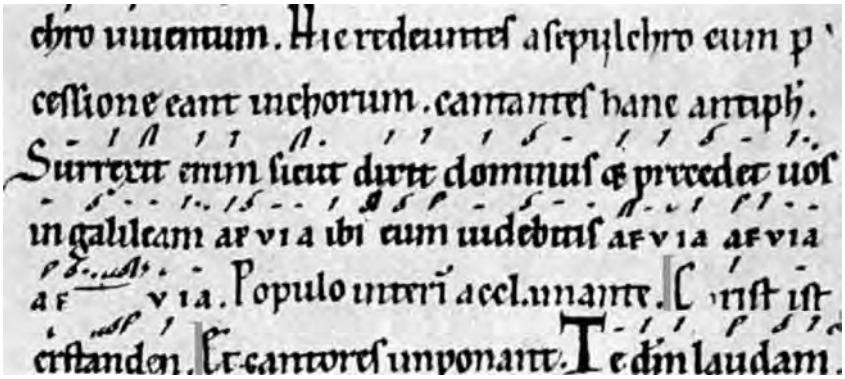




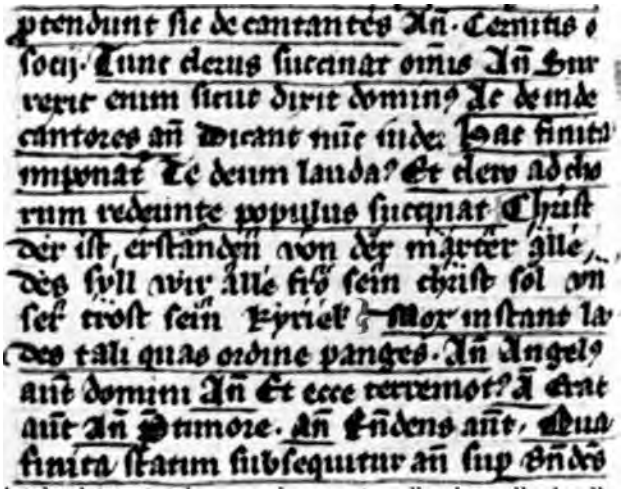
III. LOS LEIS O LEISE

A partir de la breve aclamación, el mencionado *Ruf*, con la que el pueblo respondía a las intervenciones del coro o la *schola*, se pasó del latín, *Kyrie eleis*(*on*), a otras en alemán, que posteriormente se irían ampliando hasta constar de dos versos e incluso cuatro, que terminaban siendo resúmenes de la *sequentia* o del himno que entonaba en latín la schola. Se encuentran frecuentemente escritos en los manuscritos inmediatamente después de la correspondiente *pieza* latina, de la que vienen a ser una breve glosa abreviada, y es posible que fueran interpretados consecutivamente. El ejemplo que sigue, datado en el siglo XIII, tomado de un ceremonial del

Oficio de Pascua presenta (entre corchetes rojos) la aclamación. Dice así: "Volviendo del sepulcro en procesión, vayan cantando unisonalmente esta antífona: *Resucitó como dijo el Señor y os precede a Galilea; en el camino lo veréis.* El pueblo entero aclama unánimemente: *Christ ist erstanden* [Cristo ha resucitado]", todo con su notación por encima del texto y la prescripción (final del fragmento) del canto del *Te Deum*:



El siguiente (de un ceremonial de Klosterneuburg, cerca de Viena) propone tras la antífona y el canto del *Te Deum*, que mientras el clero retorna a sus sitios el pueblo entone el *Christ ist erstanden*, que en este caso se presenta con el texto y música completa, escrita ésta con la versión en neumas más antigua que se conoce de él. Dice así el texto entre corchetes rojo y azul: *Christ der ist erstanden von der marter alle, des sull wir alle fro sein christ sol unser trost sein kyriel* (Cristo ha resucitado de todos sus tormentos; debemos alegrarnos todos de que Cristo sea nuestro consuelo. Kyriel(eis).



Un excelente ejemplo de estos *Leis* lo constituye una de las canciones emblemáticas de la Navidad germánica, a la que no falta la conclusión *Kyrie eleis(on)*, testimonio de su origen enraizado en el uso secular medieval. Se trata de *Gelobet seist du, Jesu Christ* (rememoración del *Laudetur Jesus Christus*) que se inspira en el *Grates nunc omnes reddamus* de Notker Balbulus, el célebre monje de Sankt Gall fallecido en 912. A partir de una traducción al bajo-alemán, cuya primera estrofa está documentada en el monasterio cisterciense de Medingen en la llanura de la Baja Sajonia hacia 1380 (lo cual indica un origen muy anterior), la revisa y versifica M. Lutero, que le añade las estrofas 2 a 7. He aquí el texto original y la traducción de la primera estrofa:

Gelobet seist du, Jesu Christ,	Alabado seas tú, Jesucristo,
Daß du Mensch geboren bist	hombre nacido
Von einer Jungfrau, das ist wahr;	de una virgen, y esto es verdad
Des freuet sich der Engel Schar.	de ello se alegra la muchedumbre
Kyrieleis	de los ángeles. Kyrieleis!

Vamos a ver tres versiones polifónicas de esta melodía, en forma graduada de menor a mayor complejidad. Así la armoniza Bach en la clásica disposición a cuatro voces (que irían duplicadas por los instrumentos de la cantata según las tesituras) en *Sehet, welch eine Liebe*, BWV 64/2 compuesta para el tercer día de Navidad:

*** 2) Gelobet seist du, Jesu Christ, BWV 64/2**

Esta melodía de coral es presentada en forma de preludio de coral en el *Orgelbüchlein* (Pequeño libro de órgano), con la melodía en la voz superior, ligeramente ornamentada, con una intensa actividad de las voces interiores (respuesta de todos los fieles al "alabad" inicial), mientras el pedal marca los "pasos firmes y seguros" de la fe, trufada con la figura de la "paz beatífica", como dice Schweitzer.

*** 3) Gelobet seist du, Jesu Christ, BWV 604**

Y así se convierte en motete *cantus firmus* vocal instrumental. Tras un preludio instrumental de 13 compases, irrumpe la melodía en función de *cantus firmus*, como se denomina tradicionalmente la materia prima musical en torno al cual se teje el complejo polifónico; el "coro" instrumental fusionará mediante un interludio una frase con la otra.

*** 4) Gelobet seist du, Jesu Christ, BWV 91, 1**

Entre paréntesis: quizás haya extrañado lo poco que hasta ahora he mencionado a Bach en esta exposición, pero no hay que perder de vista que Bach no compone melodías de coral en sentido estricto. Ha compuesto *ex novo*, eso sí, canciones espirituales muy alejadas de las fuentes gregorianas, pero cuando hablamos de "melodías

de coral" nos referimos a un repertorio hecho tradición que contaba ya con casi dos siglos de existencia, cuando Bach comienza a componer. Un Bach que tiene que afrontar y resolver giros idiomáticos propios de la cantinela medieval de connotaciones "gregorianas" para construir sus magníficas polifonías. Por eso me ha parecido imprescindible comenzar por el origen de las melodías que el maneja. Pero retomemos el hilo de la exposición.

De la más común de esas aclamaciones, el *Kyrie eleison,* se denominó *Leis* o *Leise* a estos auténticos tropos (amplificaciones, paráfrasis o glosas, si se prefiere), concepto derivado de la última palabra de la aclamación (*eleison)* que se corrompe mediante la aféresis de la "e" inicial y la apócope del "on" final, *[e]leis[on]*. Las *secuencias*, dada su menor raigambre litúrgica, eran el caldo de cultivo apropiado de estos *Leis*, al estar menos controlados o más consentidos por la autoridad eclesiástica, que encontraba en ellos un excelente medio de catequización. De los ejemplos señeros de *Leis* derivados de secuencias arriba mencionados, *Nun bitten wir den Heiligen Geist*, siglo XIII, de Pentecostés demuestra cómo la melodía modal medieval es aclimatada por Bach en la tonalidad mayor/menor clásica:

*** 5) Nun bitten wir den Heiligen Geist, BWV 197,5,**

Estos *Leis* germánicos medievales presentan una especial vinculación con la Pascua, en cuyo contexto dieron lugar a representaciones teatrales que contribuyeron a la reinstauración del arte escénico en la cultura occidental. El tropo de la *sequentia* sería su punto de partida. Por encima de su significado litúrgico, de donde procede, tiene un valor añadido como manifestación de un arte hecho para el pueblo que lo asimila y cultiva.

Asimismo, la otra gran celebración del calendario litúrgico cristiano, la Navidad, centra gran número de *Leis*, que llegan a rozar en algunos casos, si no la representación, sí una estática dramatización. Una huella de esta costumbre nos la ha dejado Bach en la primera versión de su *Magnificat,* BWV 243a, escrita para su primera Navidad en Leipzig (1723), donde adjunta interpolaciones, que recuerdan las canciones junto al pesebre. Nuestros clásicos "villancicos" del siglo XVII y XVIII se afincaron principalmente también en torno a los maitines del día de Navidad y dieron lugar a un género que se independizó de la canción popular, que le dio origen.

IV. UNA MÚSICA LITÚRGICA EN LENGUA VULGAR

No hay que olvidar que Martín Lutero ha sido miembro de la orden agustiniana, cuyo fundador, Agustín de Hipona, es uno de los teóricos de referencia de la teoría de la Música del siglo V, proclamando su sentir en una célebre sentencia: "quien canta ora dos veces" (qui canit bis orat). Volcado en el empeño de crear un repertorio religioso para su Reforma, se asesora desde 1520 de los conocimientos del joven

Johann Walter y durante unas semanas de 1523 se reúne con él y Conrad Rupff en su casa de Wittenberg, para dedicarse intensamente a la elaboración de un repertorio religioso y en alemán.

La primera edición contrastada de melodías religiosas de la Reforma es el *Achtliederbuch,* (Libro de ocho canciones, más que libro un opúsculo, una especie de hojas volantes), que, aunque impreso en Nürnberg, lleva como sede de la edición Wittenberg, la capital de la Reforma, publicado a finales de 1523 o principios de 1524. En la primavera de 1524 es seguido por el *Enchiridion* de Erfurt con canciones monódicas, a una voz, y en otoño del mismo año edita Walter las cuarenta y tres piezas polifónicas (cinco de ellas en latín), que llevan el título de *Geystliche gesankg Buchleyn* (Librito de cantos espirituales), todas ellas obra de J. Walter, fruto de su encierro con Conrad Rupf y Lutero. Al Reformador se deben 23 de los 43 textos de este cancionero, para el que traduce salmos (como "alta escuela para la enseñanza del idioma y de la fe", los calificaba). Otra fuente de inspiración está constituida por las traducciones más o menos glosadas de los himnos latinos medievales, estimulado por Thomas Müntzer, que ya había editado algunos en 1523 en Estrasburgo, conservando las melodías gregorianas. Por supuesto, antiguos *Leise*, de los que tomaba los encabezamientos, por lo menos, y glosaba acomodando su melodía; cantos de motivo catequético, litúrgico (la *Misa alemana*, *Te Deum*, *Letanías*), o de tipo general.

El primer obstáculo en esta adaptación es acomodar el nuevo texto a la melodía preexistente, labor que exige un análisis de la ubicación de los acentos tanto ortográficos como musicales, lo que comporta en ocasiones suprimir notas del original o añadírselas. El segundo viene constituido por el diferente ritmo interno de las lenguas latina y alemana. La latina presenta una gran flexibilidad que asocia los grupos en unidades de dos o tres sílabas. El idioma alemán, a pesar de su apariencia escrita donde se ligan y yuxtaponen palabras en interminable retahíla, consta de palabras radicales muy breves de una o dos sílabas que se organizan preferente y naturalmente en pies trocaicos (sílaba larga+breve), alternando sílaba tónica-sílaba átona, lo que imprime a su canto popular un inevitable aire de marcha, o llevado a ritmo ternario la sucesión de figura larga-breve (blanca-negra, por ejemplo) El *Gloria* alemán, derivado del *Lux et origo*, que veremos más adelante, reparte así sus sílabas acentuadas musicalmente:

Allein Gott in der Höh´ sei Ehr´// und Dank für seine Gnade

Las fuentes literarias primarias son la Biblia y los himnos de la tradición religiosa por lo que toca a los textos. Se transmitían en forma de hojas volantes, de fácil difusión con el progreso de la imprenta o en forma de libros.

Para las melodías se disponía de tres fuentes principales:

1) Melodías medievales, algunas de una antigüedad venerable.

2) Melodías profanas adaptadas al uso religioso.

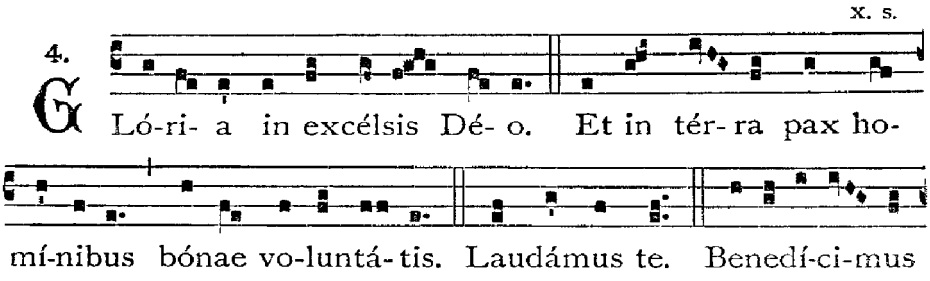
3) Melodías de nueva creación. Éstas son cada vez más frecuentes a medida que la historia se aleja de los tiempos fundacionales de la Reforma (el 31 de octubre de 1517 fija en la puerta de la iglesia del palacio de Wittenberg sus famosas tesis).

El primer grupo de melodías medievales, las melodías de origen gregoriano, es el que directamente nos interesa ahora, por su relación con el tema propuesto. Hay que tener muy en cuenta que ha sido un género vigente durante largos siglos, lo que exige contar con una evolución, con los consiguientes "estilos", "géneros y especies", que comportan una diferente percepción de pureza. Pero todas llevarán esa "marca registrada". Tampoco hay que perder de vista que la técnica monódica religiosa era participada por la música profana con la que tenía materialmente mucho en común: sólo el aire, el espíritu que imponía el servicio religioso, al que era dedicado, imprimían al canto gregoriano un modo propio y personal. Es lo que decía Bach al afirmar que no tenía un lenguaje para Dios y otro para el mundo.

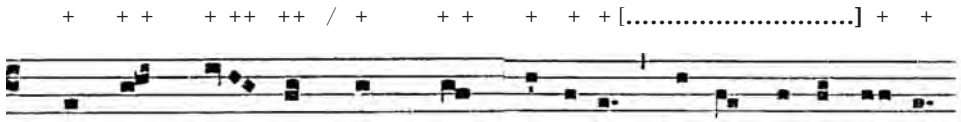
Las melodías de coral vinculadas al canto religioso medieval, de al menos rasgos identitarios y temporales gregorianos en unos casos y otros de íntegra pureza, han sido adoptadas por la Reforma en sus primeros 25 años y su consagración por el uso dentro de la comunidad creyente le llega a Bach con la pátina de una antigüedad que las acreditaba. Y son estas melodías, estos cánticos, los que convertidos en soporte de un texto alemán conocemos como "corales" de la tradición, los que Bach tiene que utilizar, ya que toda la vida religiosa del cristiano luterano giraba en torno a ellos: en la iglesia, en la escuela, en los actos públicos, en la familia...

De esta manera Lutero entregó un amplio repertorio al fiel cristiano para expresar su fe y los sentimientos que ésta despertaba, compartirla con la asamblea a la que pertenecía y con la que cantaba, y todos juntamente dirigirse al Dios que confesaban. Él maneja una fórmula que se localiza ya en su Testamento de 1522: *Singen und Sagen*, cantar y decir, decir cantando, podría traducirse, y que responde al convencimiento de que la fe ha de ser transmitida y confesada, en este caso por esos dos ingredientes inseparables del canto: la palabra y la melodía.

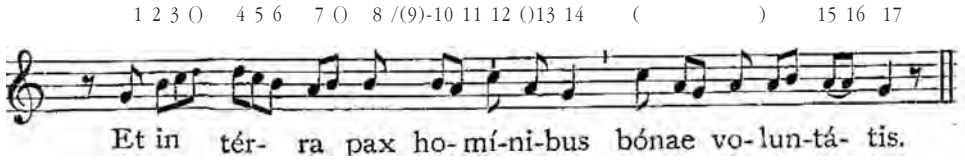
Veamos con un ejemplo clásico cómo estas melodías se transforman en "geistliches Lied", en melodías de coral luterano. Este es el comienzo del *Gloria* de la *Missa lux et origo*:

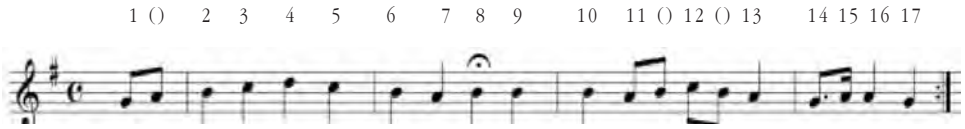


Las dos primeras frases del coral (el primer *Stollen*, dos versos, de la *forma Bar* de la poesía alemana medieval, cuya música se repetiría con el segundo *Stollen*) se derivan del "et in terra", asumiendo las notas señaladas con una cruz:

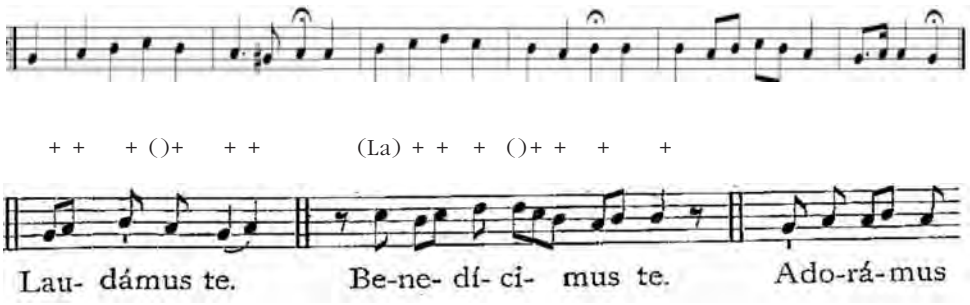


Transcribamos el gregoriano a notación moderna, para mejor compararlo con la melodía de coral derivada, tal cual la utiliza Bach en BWV 112/5 con texto basado en el Salmo 23 (los paréntesis indican notas de adorno eliminadas o añadidas en una u otra versión):



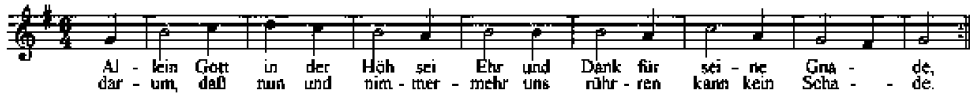


La primera frase de la apódosis, o *Abgesang* de la *Forma Bar* (desde la doble barra), amplifica brevemente, mediante la interpolación del Do-Si, el *Laudamus te* gregoriano; la siguiente se basa en el *Benedicimus* (sustituyendo el Do inicial por el La en el coral), que a su vez es ligera variante del *et in terra*; la última frase es réplica de la segunda de los *Stollen*. Es de una gran sencillez y eficacia en su articulación. La cadencia final de *Stollen* y *Abgesang* presenta variantes incluso dentro de la obra de Bach, especialmente por el floreo descendente de la tónica, a la que llega incluso desde el sexto grado. Toda la melodía gira en torno al *Et in terra*, convenientemente manipulado y con ligeras variantes respecto a la lectura de la E. Vaticana, que seguramente difería de la que utilizó N. Decius su adaptador. Veánse las dos formas contrastadas:

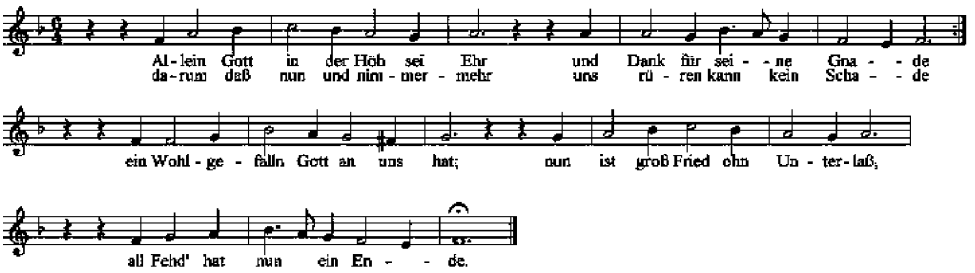


Abundando en las posibilidades de adaptación de un tema gregoriano, ya que cada una presenta ligeras variantes, las más significativas en la cadencia final, véanse otras versiones de este *Gloria*. El primero de Leonhardt Schröter (1540-1595), el segundo de Samuel Scheidt (1587-1653), que lo publica en 1650, y el tercero del propio Bach (núm 260 del BWV):

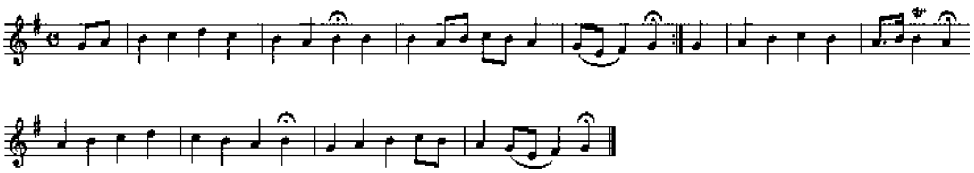
1)



2)



3)



Hasta diez veces aparece esta melodía en los corales para órgano de Bach y cuatro en las cantatas que se nos han conservado. Así la trabaja en función de *cantus firmus* en la cantata BWV 112, 1, compuesta para el segundo domingo después de Pascua (*Misericordias Domini*)

*** 6) Allein Gott in der Höh´sei Ehr, BWV 112, 1**

V. LAS MELODÍAS MEDIEVALES EN MANOS DE BACH

Bach ha servido a la iglesia desde 1703 a 1750, con la excepción de los seis años escasos, de 1717 a 1723, que está al servicio del Príncipe Leopoldo de Köthen-Anhalt, cuya corte era oficialmente calvinista según el acuerdo de la Paz de Augsburgo de 1555, que imponía a cada estado, grande o pequeño, la religión de su príncipe (*Cuius regio, illius et religio*). El calvinismo admitía tan sólo una música religiosa mínima, limitada al canto de salmos e himnos de los fieles. Al servicio de la iglesia Bach desempeñó los cargos de organista en Arnstadt (1703-1707), Mühlhausen (1707-1708) y parcialmente en Weimar (1708-1717). Tras el mencionado lapso de Köthen, sería Kantor y Director Musical de Leipzig y su distrito.

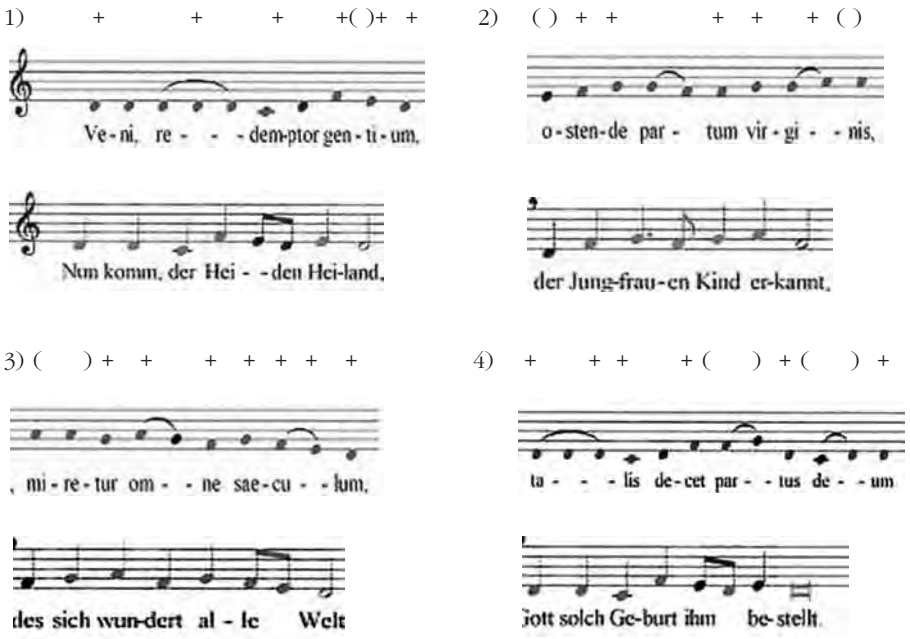
En todos ellos el contacto con el coral era obligado. Como organista debía, a modo de "intonatio", preludiar el canto comunitario, metiendo al fiel dentro de la tonalidad y dándole por medio de su versión comunicación adicional sobre el carácter de la estrofa a cantar, resaltando los afectos de tristeza, alegría, meditación, exaltación...

Como compositor de cantatas, pasiones o motetes tenía un campo amplio para demostrar su maestría en las versiones corales de las melodías tradicionales, desde la más simple versión *a capella*, en la que los instrumentos doblan las voces en marcha fundamentalmente vertical de acorde por sílaba, hasta las grandes versiones motetísticas con acompañamiento instrumental.

En ambos campos ha utilizado abundantemente melodías cuyo origen se remonta a la época dorada del gregoriano, los siglos X y XI (*Misa Lux et origo* o el *Victimae Paschali laudes*) hasta otras que se documentan en el siglo XV (*Wir glauben all*, o *Vom Himmel Kam der Engel Schar*). No es ahora el momento de reseñar y comentar todas las melodías gregorianas y su utilización por parte de Bach, apartado que queda más adelante para una lectura sosegada y eventual consulta. Pero sí estamos en el punto justo donde vamos a enfrentar a J. S. Bach con su utilización de unas melodías de origen gregoriano, para lograr con ellas espléndidas obras de arte.

El primer paso va a ser comparar tres esclarecidos modelos gregorianos con su adaptación al uso religioso popular, donde ha de sufrir la nueva melodía de coral las imposiciones del texto alemán. El primero es uno de los más antiguos himnos que han perdurado en la tradición cristiana, el *Veni redemptor gentium*, de San Ambrosio.

Veni Redemptor gentium = Nun komm´der Heiden Heiland



* **7) Nun Komm, BWV 62,6 (el coral a capella)**

Para él Bach escribe el siguiente preludio de entonación para órgano:

* **8) Nun komm (Orgelbüchlein, BWV 599)**

El coro inicial de la cantata BWV 61 (compuesta en Weimar, casi 10 años antes) adopta la estructura de la obertura a la francesa, que en la música cortesana anunciaba la proximidad y la presencia de la majestad real en la sala del trono o de un acto público. Aquí, el coral primario del Adviento, anuncia la inmediatez de la presencia de la Majestad divina. El primer verso se oye a solo de las cuatro voces (cada una según su tesitura) incrustada en el ritmo solemne y punteado de la orquesta, que acepta también el segundo verso a cuatro voces plenas. El tercer verso se reviste de la sección central de la obertura, de ritmo vivo, y técnica fugada o imitativa, para con el cuarto verso (musicalmente igual al primero) construir una recapitulación de la primera sección:

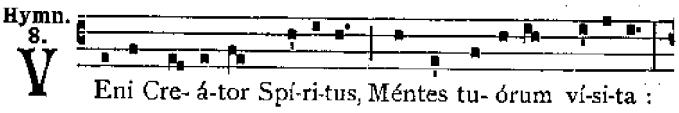
* **9) Nun komm, BWV 61.**

Abundando en la inagotable fantasía y creatividad de Bach para "decorar" una melodía gregoriana, véase este vigoroso motete cantus firmus sobre la misma melodía:

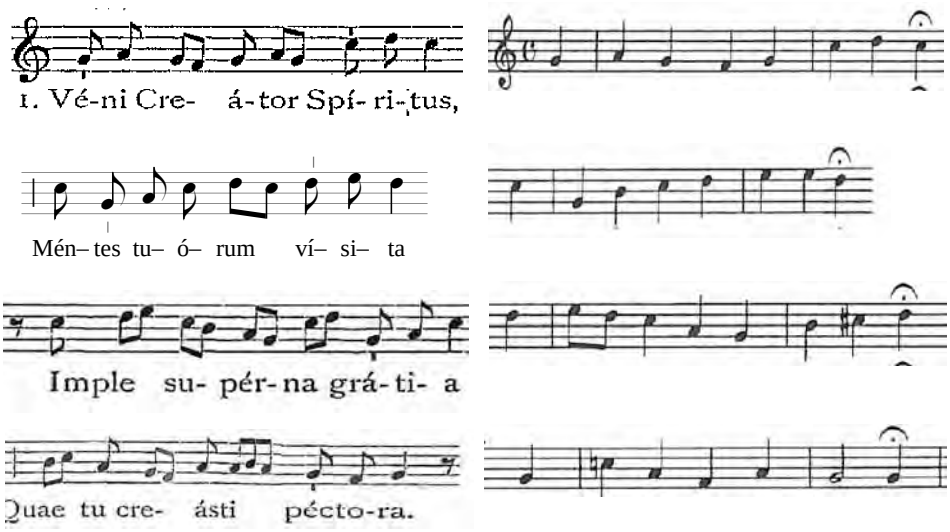
***10) Nun komm, BWV 62.**

Otro famoso himno es el *Veni Creator*, atribuido por los himnologistas a Rabano Mauro, el *Praeceptor Germaniae*, que es, al menos, su transmisor.

Veni Creator Spiritus = Komm, Gott, Schöpfer, Heiliger Geist



He aquí confrontadas frase a frase las versiones latina y alemana:



El *Orgelbüchlein* (Pequeño libro de órgano), escrito por un Bach que ronda la treintena, contiene este breve preludio al coral, sobre el que volvería en los años de 1740, para realizar una versión ampliada. Está en ritmo de subdivisión ternaria, figuración con la que Bach se refiere al E. Santo:

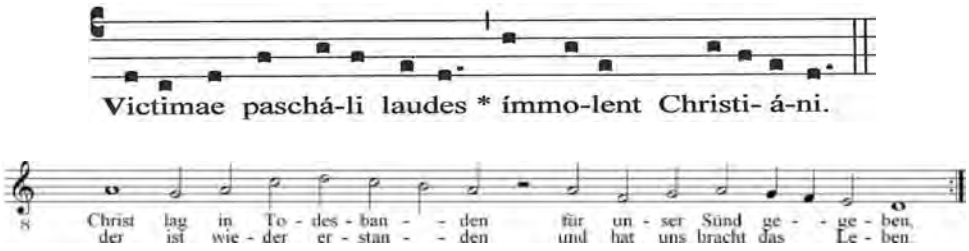
* **11) Komm, Gott, Schöpfer, BWV 631.**

Victimae Paschali laudes = Christ lag in Todesbanden

Pero si ya dejé advertido que los principales ámbitos litúrgicos en torno a los cuales se genera un repertorio de melodías de coral son la Pascua y Navidad-Adviento, no puedo terminar sin presentar la melodía típica de la Pascua luterana, que tiene dos derivaciones, el *Christ ist erstanden* (un *Leis* localizado en Passau en torno a 1090) y el himno *Christ lag in Todesbanden,* ambos procedentes de la *sequentia* pas-

cual, el *Victimae Paschali laudes* del obispo Wipo de Borgoña que vive hasta avanzado el año 1000.

12 * Victimae Paschali laudes = Christ lag in Todesbanden



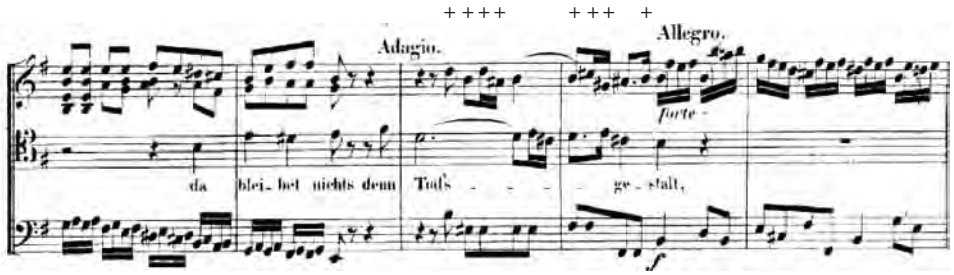
Así suena la simple armonización de la melodía al final de la cantata del mismo nombre, la BWV 4, que es una de las primeras, si no la primera absoluta, que nos ha llegado de la mano de Bach, que la ha compuesto a los 22/23 años. Canta la séptima estrofa del himno de M. Lutero

*** 13) Wir essen und leben wohl, BWV 4, 8.**

La alegría Pascual, el empuje cósmico de la resurrección, fundamento para San Pablo de la fe cristiana y también de la Teología luterana, se hace música en el preludio BWV 631 del *Orgelbüchlein*:

*** 14) Christ lag, BWV 631.**

En el número 4 de la cantata BWV 4, se escucha la tercera estrofa, confiada la melodía a solo al tenor y acompañado de violín y b.c. El violín ha desarrollado una figura derivada del Aleluya final, que interrumpe para destacar con acordes de hasta las cuatro cuerdas del violín la palabra *Gewalt*, poderío; un silencio repentino, la nada sonora, refleja la nada vital, la muerte, *Tod*, sobre la que, sobrecogido, detiene el tenor su canto para dibujar primero el violín, después la voz y otra vez el violín la figura tumbada de la cruz (Si-Re-La#-Si etc.):



*** 15) Jesus Christus Gottes Sohn, BWV 4, 3.**

Y convertido en un espléndido motete coral instrumental, con la melodía en el soprano a modo de cantus firmus, solemne, como flotando por encima de la selva polifónica que lo rodea, se deja coronar por un radiante *Aleluya*.

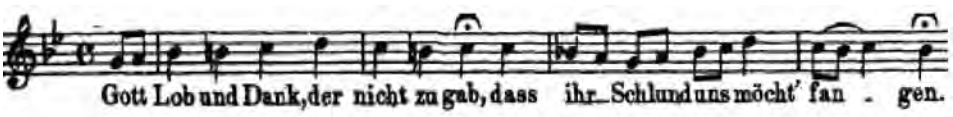
*** 16) Christ lag in Todesbanden, BWV 4, 2.**

VI. MELODÍAS ALEMANAS DE ORIGEN MEDIEVAL UTILIZADAS POR J. S. BACH

En la siguiente relación me limito a melodías del acervo religioso-musical de la Reforma luterana utilizadas por J. S. Bach. Me he permitido ampliar el concepto y utilizo el de "gregoriano" en un sentido lato, que comprende no sólo las melodías del repertorio litúrgico medieval, sino también las simplemente espirituales o incluso las profanas vertidas "a lo divino", que diría F. Guerrero. El repertorio no era algo cerrado e impuesto por una autoridad, como sucedió a partir de la reforma litúrgica postridentina y de sus cantos (léase *Editio Medicea*). La condición de repertorio local (el Rito de Sarum/Salisbury, p. ej.) era más abierta a todo tipo de influencias. Sin embargo las premisas técnicas que definen el estilo eran comunes: el sistema modal, que ha llegado a plasmar la realidad de los doce tonos que codifica Glareano en 1547; la mensuración, el someter a figuras rítmicas desiguales sus notas; la práctica de la semitonía sobreentendida, por la que, en el último período de la Baja Edad Media, se interpretan a distancia de semitono ciertos intervalos escritos a distancia de tono; el ductus melódico, la expresión, la condición monódica... son comunes. Los géneros religioso y profano presentaban un mismo genoma, que le permitía a Guerrero, a Monteverdi o a Bach trasvasar el resultado musical de uno a otro. Bach advertía, insisto, que no tenía un lenguaje para Dios y otro para el hombre.

Algunos datos aquí ordenados proceden de mi obra *Bach: repertorio completo de la música vocal,* o de su continuación (centrada en la obra instrumental, especialmente el coral de órgano), que estoy preparando; en otros casos son de específica elaboración.

Ach, lieben Christen, seid getröst



La melodía, de origen anterior a la Reforma, aparece publicada en los *Geistliche Lieder* (Wittenberg, 1529) y Josepf Klug la incluye igualmente en su cancionero de 1535. Con ella se cantaba el himno en 8 estrofas original de Justus Jonas (1524). Con el texto del encabezamiento, del himno de J. Gigas (1561), se entona por tres veces con esta melodía en la cantata BWV 114, a la que da título.

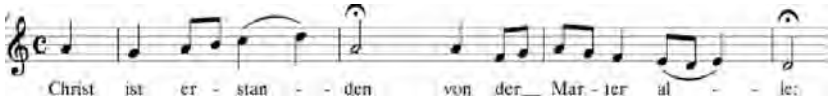
Esta melodía, con texto asimismo del propio J. Jonas, se aplicaba originalmente a *Wo Gott, der Herr, nicht bei uns hält* y a *Wär Gott nicht mit uns***,** traducción libre del salmo 124 obra de M. Lutero. Bach utiliza la melodía por dos veces en *Wär Gott nicht mit uns*, BWV 14, en *Herr, wie du willt,* BWV 73, y hasta seis veces en *Wo Gott der Herr nicht bei uns hält*, BWV 178; además nos han llegado dos armonizaciones (BWV 257 y 258), publicadas por Kirnberger y E. Bach procedentes seguramente de obras perdidas.

Allein Gott in der Höh´

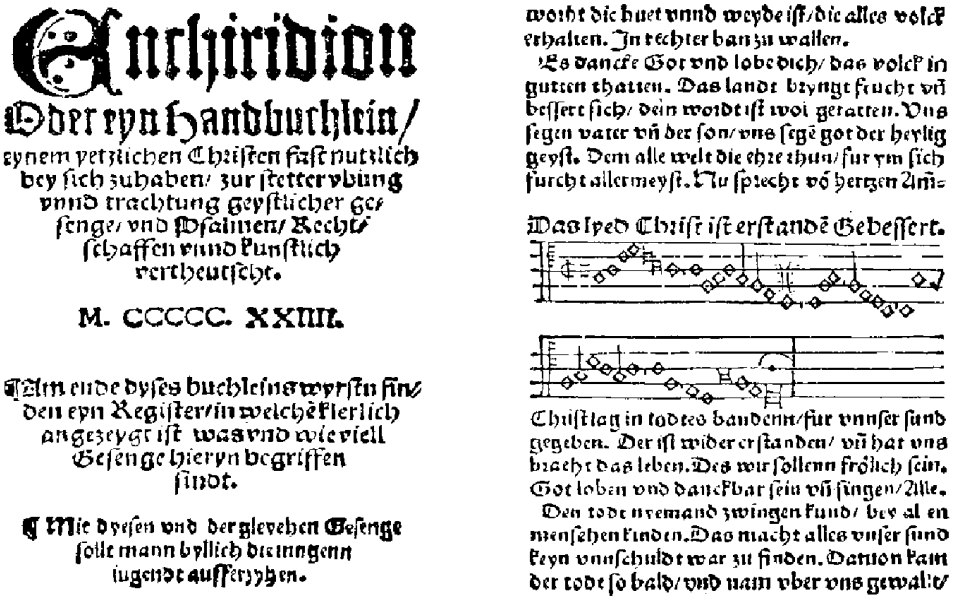
(Véase arriba otros datos)

Bach utiliza esta melodía en las cantatas BWV 85, 104, 112 (en dos ocasiones) y 128. En ella se basan, además, los preludios de coral para órgano BWV 662, 663, 664 (en el manuscrito de Leipzig), 675, 676, 677 (*Clavier-Übung*), 711, 715, 716, 717.

Christ ist erstanden

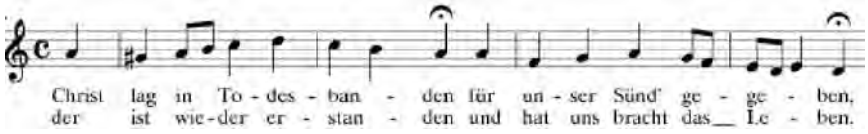


Respecto a su origen como *Leis* y su antigüedad véase más arriba en el cuerpo del texto. La sequentia de Pascua, el *Victimae Paschali laudes*, se atribuyó entre otros a Notker Balbulus (el Tartamudo, como era conocido) el famoso monje de Sankt Gall en Suiza, pero un códice del siglo XI del monasterio de Einsiedeln lo atribuye con mayor verosimilitud al obispo Wipo de Borgoña (c. 990- d. 1048), capellán del emperador del Sacro Imperio Conrado II de Franconia. Bach utiliza su tercera estrofa en la cantata BWV 66, y las tres en la armonización BWV 276 de la colección Kirnberger/ E. Bach procedente de una obra perdida;. en el *Orgelbüchlein*, se contiene el preludio BWV 627 sobre este coral.


Enchiridion
Oder eyn Handbuchlein/
eynem yetzlichen Christen fast nutzlich
bey sich zuhaben/ zur stetter vbung
vnnd trachtung geystlicher ge-
senge/ vnd Psalmen/ Recht-
schaffen vnnd kunstlich
vertheutscht.
M. CCCCC. XXIIII.
Am ende dyses buchleins wyrstu fin-
den eyn Register/ in welchē klerlich
angezeygt ist was vnd wie viell
Gesenge hieryn begriffen
sindt.
Mit dyesen vnd dergleychen Gesenge
sollt mann byllich die iungenn
iugendt aufferzyhen.

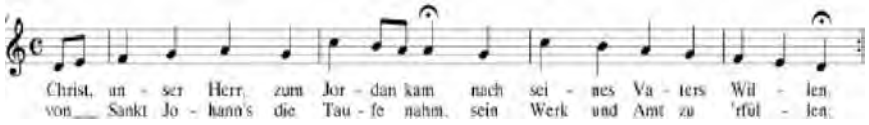
Frontispicio del *Enchiridion de Erfurt* (1524) y página de *Christ ist erstanden*.

Christ lag in Todesbanden



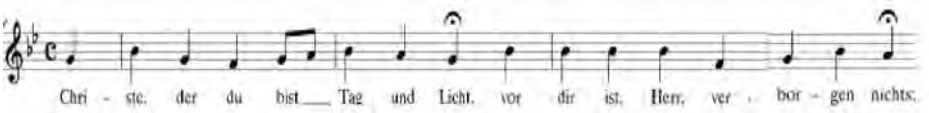
La melodía de *Christ lag in Todesbanden* procede de la *sequentia* de Wipo *Victimae Paschali laudes*, a través de la *Leise* de *Christ ist erstanden*. Con siglos de evolución, Lutero y sus asesores C. Rupff y J. Walter la eligen para formar parte de la antología polifónica *Geystliche gesangk Buchleyn* que prepararía el último y aparece avanzado el año de 1524 con texto en este caso de M. Lutero que parafrasea el de la *sequentia* pascual. Bach la utiliza en sus siete estrofas con su melodía en la cantata del mismo nombre BWV 4 y en su quinta estrofa para concluir BWV 158, a las que se añaden las dos armonizaciones de BWV 277 y 278. En forma de preludios de coral para órgano se conservan BWV 625 (en el *Orgelbüchlein*), BWV 695 (en la colección de Kirnberger) y BWV 718.

Christ, unser Herr, zum Jordan kam



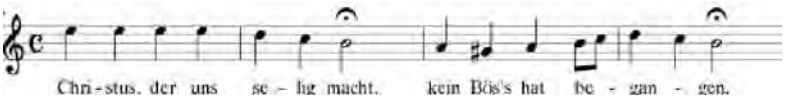
Su texto estuvo vinculado a una de las melodías con la que se cantó el *Es wolle uns genädig sein*, pero la presente melodía se incluye polifónicamente en el cancionero de Walter utilizada desde los primeros tiempos de la Reforma, para la que M. Lutero adaptó (1543) esta canción "dedicada a nuestro bautismo, en la que se contiene resumido qué es, quién lo instituyó, y con qué fines", es decir, un *Katechismuslied*, canción catequética. Aun en el caso de que no haya pertenecido al repertorio religioso medieval más acendrado, su sabor gregorianizante es evidente, de manera que todavía Bach escribirá su preludio del *Clavier-Übung* con una alteración de menos en su clave para denotar su condición. La ha utilizado en la cantata BWV 7 y 176, además de dos armonizaciones en la colección de Kinberger-E. Bach; figuran en el *Clavier-Übung* dos corales de órgano sobre la melodía, BWV 684 y 685, versión grande y con pedal y breve sin él.

Christe, der du bist Tag und Licht



La melodía de la antigua tradición religiosa medieval es incorporada al uso de la Reforma en Wittenberg en el cancionero de J. Klug de 1533 y 1535. El texto está basado en traducción al alemán anterior a la Reforma del himno *Christe, qui lux es et dies* del s. VI, publicada en Erfurt en 1526 por Wolfgang Meuslin (latinizado Musculus) en el *Enchiridion de Erfurt*. Tiene a la vista el texto el pasaje del evangelista Mateo (4, 1-11) donde se narra las tentaciones de Jesús, por lo que su destino más ajustado sería el domingo primero de Cuaresma (denominado *Invocabit* por la primera palabra de su *Introito*)

Christus, der uns selig macht



Ya el cancionero de Weimar (1713) adscribía este coral para todo el tiempo de Cuaresma incluido el Domingo de Quincuagésima o *Estomihi*. El texto se debe a Michael Weisse, autor de himnos y editor en 1531 del gran cancionero de los Hermanos Bohemios, rama reformada del movimiento husita. Se trata de una narración poética de los sufrimientos de Jesús que en ocho estrofas, la última de ellas una súplica, va describiendo los sucesos de su prendimiento, juicio, muerte y sepultura: a la hora de maitines, a la de prima, a la de tertia, etc., todo siguiendo las Horas del Oficio divino, en libre traducción alemana (posiblemente a través del checo) de una composición latina de los siglos XIII, el *Patris sapientia*, transmitido por Egidio de Colonna.

La melodía procedía también del original medieval mensurado. Texto y música aparecen publicados en el mencionado primer cancionero de los *Hermanos Bohemios*. Es utilizada por Bach en la *Johannes-Passion* en sus núms. 15 y 37 (según la NBA), en BWV 283 (coral proveniente de una obra perdida), y como preludios de órgano en BWV 620 (*Orgelbüchlein*), BWV 747 (de autenticidad no demostrada), además de la versión BWV 1084/438 relacionada con la interpretación en abril de 1726 de la *Markus-Passion* de Reinhard Keiser.

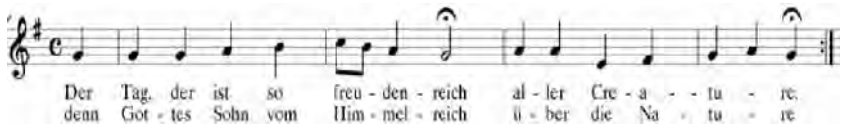
Cristum wir sollen loben schon

El texto en ocho estrofas se debe a M. Lutero, que traduce poéticamente, pero con gran fidelidad al original, el himno latino *A solis ortus cardine* de Caelius Sedulius. Romano de nacimiento posiblemente, Sedulius se convierte al cristianismo en edad adulta y cultivó la poesía de tema religioso, que a su muerte (h. 450) fue recogida por Asterius, cónsul en 494. De él dice S. Isidoro de Sevilla que era presbítero. Es un largo poema acróstico dedicado al nacimiento de Jesús en 23 estrofas en pies yámbicos. Formó parte desde antiguo de los *Laudes*, la oración del alba (a la que alude el título del texto) de la Liturgia de las horas. La ordenación luterana del culto (Leipzig entre otros lugares) la adscribió frecuentemente a las Vísperas, el *Abendgebet* u oración de la tarde.

La melodía (que ha sufrido frecuentes variantes) sigue muy de cerca la gregoriana y rezuma en su adaptación la tonalidad de origen, un Mi auténtico Se incluye en el *Erfurter Enchiridion* (1524). Ha sido utilizada en la cantata BWV 121 para las estrofas extremas del coral, y como preludio de órgano en BWV 611 (*Orgelbüchlein*), BWV 696 (*Colección de Kirnberger*). Con esta melodía se cantó asimismo la traduc-

ción de M. Lutero del *Hostis Herodes impie* (1541), también original de Sedulius, conocida como *Was fürcht´st du, Feind Herodes sehr*, que se propone como alternativa al título de del preludio para órgano BWV 696. Este himno, dedicado a la fiesta de la Epifanía, formó cuerpo y se identificó con *Christum wir sollen loben schon*, a pesar de que la melodía original gregoriana era diferente.

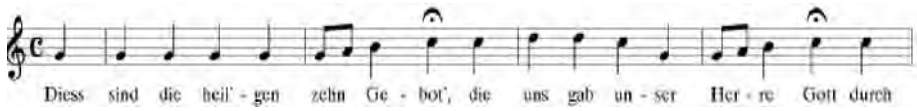
Der Tag, der ist so freudenreich



El texto de las dos primeras estrofas es la traducción alemana (s. XV) del latino *Dies est laetitiae* del siglo XIV. Las tres restantes, añadidas en Leipzig (1525) que contiene el EKG no coinciden con el cancionero de Weimar, publicado en 1713, cuando Bach residía en esta ciudad ducal:

La melodía, conocida en el siglo XV en los medios vinculados a C. Paumann ("il cieco miracoloso" cuyo *Fundamentum organisandi* data de 1452) y con antecedentes que se remontan a 1320 en Medingen), sería incorporada al repertorio de la Reforma en el cancionero de Wittenberg en su reedición de 1529 (ya ampliada a 80 canciones), preparado por Joseph Klug y sus reediciones de 1533 (ésta perdida), 1535 y 1543. Bach la utiliza en una armonización, BWV 294, procedente de una obra perdida, y en los preludios de órgano BWV 605 (*Orgelbüchlein*) y BWV 719 (*Ein Kindelein so löbelich*).

Diess sind die heilgen 10 Gebothe



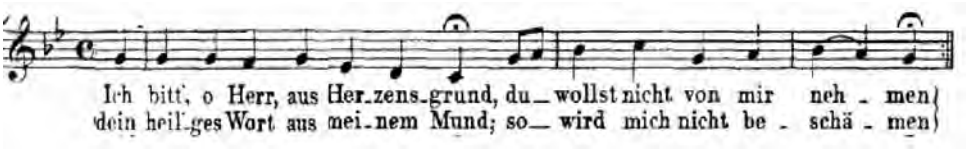
El texto es de M. Lutero y ha sido publicado en el *Enchiridion de Erfurt* de 1524. Consta de doce estrofas, la primera introductoria, la undécima una paránesis, una exhortación a la observancia de la ley y la última impetra la ayuda de Jesús; las interiores recorren los mandamientos, con una breve glosa. Todas concluyen con un *Kyrieleis*, que apunta, como se vio más arriba, a la tradición medieval.

La melodía tiene, efectivamente, un origen medieval: inicial canto de peregrinación, al que se han encontrado concomitancias con la *sequentia* de Navidad *Grates nunc omnes*; Gottfried de Estrasburgo, el gran poeta alemán medieval, autor de

Tristan e Isolda, que deja incompleto en torno a 1210, nos da testimonio de este *Leis*, que adoptaron también los cruzados en sus expediciones de finales del siglo XIII con el *In Gottes Namen fahren wir* (Vamos en nombre de Dios), versión del *Procedamus in pace in nomine Christi. Amen* de la liturgia latina con el que se iniciaban las procesiones. Efectivamente, en los siglos inmediatos a la Reforma era el canto típico procesional, y el *Kyrie eleis* final de cada estrofa no era más que el *Ruf*, la aclamación de todo el pueblo.

La melodía ha sido publicada en el *Enchiridion* de 1524 juntamente con el texto. Bach la ha utilizado en la cantata BWV 77 y en la versión para voces de la colección de Kirnberger/E. Bach, BWV 298; como preludio de órgano se conservan los BWV 635 (*Orgelbüchlein*), en BWV 678 y 679, versión larga y corta respectivamente del *Clavier-Übung* y un preludio en la Colección Rinck.

Durch Adams Fall ist ganz verderbt



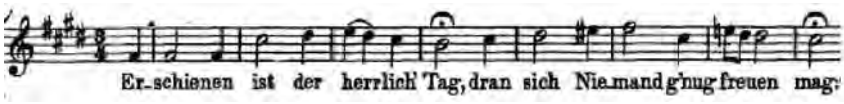
El texto es todo un tratado de Teología sobre el tema del pecado, dispuesto en forma catequética, que desarrolla Lazarus Spengler (1479-1534). Amigo de Lutero, es alcanzado por la Bula papal contra el Reformador, es signatario, representando al "Senado y Magistrado de Nürnberg", su ciudad, de la *Confessio Augustana*, que Melanchton redacta en latín y lee ante el emperador Carlos V el 25 de octubre de 1530 firmada y entregada al Kaiser por los nueve Príncipes y Magistrados del Imperio que la apoyaban.

Fig. 2.

La melodía, con resonancias del *Meistersinger*, adquirió una especial popularidad como canción de los landsquenetes que participaron en la batalla de Pavía (1525) frente a Francisco I de Francia y que dejó libre para España el norte de Italia. Con ella entonaban el *Was wolln wir aber heben* (¿Qué vamos a alzar?), que aparecería adaptada al uso religioso con el texto de Spengler en los *Geistliche lieder/ auffs new gebessert vnd gemehret/ zu Wittenberg* (Canciones espirituales, de nuevo corregidas y aumentadas en Wittenberg) de 1529, reedición del cancionero de 1524 de que se hace cargo J. Klug, perdida pero recuperable a través de la de 1533 y subsiguientes.

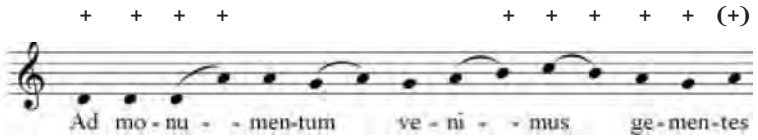
Bach la utilizaría en las cantatas BWV 8 y BWV 109 y nos ha dejado los preludios de coral BWV 637 (*Orgelbüchlein*), BWV 705 (de la Colección de Kirnberger, de autenticidad no totalmente demostrada) y BWV 1101 (colección de Neumeister).

Erschienen ist der herrliche Tag



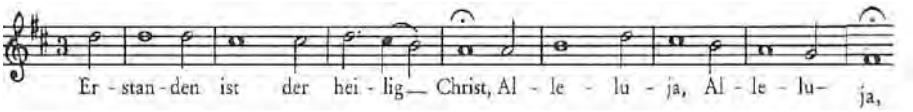
Es uno de los clásicos corales de Pascua, que presenta muchas connotaciones comunes con los cánticos religiosos de este ciclo. El coral en texto y música ha sido dispuesto por Nikolaus Herman que lo publica (1560) en *Die Sonntags Evangelia uber das gantze Jahr in Gesänge verfasset* etc (Los evangelios dominicales de todo el año en forma de cánticos…). El texto se inspira en una *Visitatio sepulcri* (Visita al sepulcro) de título *Ad monumentum venimus gementes, angelum domini sedentem vidimus et dicentem quia surrexit Jesus* (Vinimos llorando al sepulcro y vimos al ángel del Señor sentado diciendo que Jesús resucitó).

La melodía es una adaptación de la gregoriana, cuyo rastro es perfectamente perceptible en la melodía del coral



Bach la utiliza en las cantatas 67, 145 y en el preludio de órgano BWV 629 del *Orgelbüchlein*.

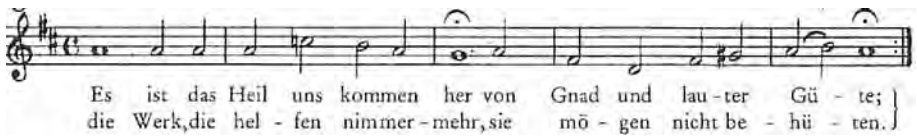
BWV 628, Erstanden ist der heil´ge Christ



Otro típico himno pascual que maneja los conceptos de la *sequentia Victimae Paschali*, todos con la fuente común que es la Teología de la Resurrección de San Pablo, que siempre han reclamado como propias y fundamentales todas las confesiones cristianas. En plena época del poder nacionalsocialista en 1934 la *Barmer Theologische Erklärung* (Declaración teológica de Barmen, la ciudad en que se formula por los teólogos allí reunidos), redactada por el gran teólogo Karl Barth, proponía como principio y fundamento de su fe y encabezando el segundo de sus cinco puntos la fe en Jesús que "nos ha sido dado para salvación y redención". El texto tiene como antecedente el *Surrexit Christus hodi*e, *alleluia*, *humana pro solamine, alleluia* (Hoy resucitó Cristo, aleluya, para consuelo de la humanidad, aleluya), que se remonta al siglo XIII-XIV (el *Gradual* de Moosburg es de 1360), del cual hay traducción alemana mucho antes de ser adoptado por la Reforma (Engelbert, 1372).

Adapta una melodía de origen medieval (como la mayoría de las del círculo de los "hermanos bohemios", que tienen su referencia en M. Weisse y su cancionero de 1531 dirigido a los fieles de lengua alemana, *ein New Geseng buchlen*), documentada en Hohenfurt en 1410, editada en los cancioneros de la hermandad y que J. Horn incluiría en la reedición de 1544 *Newe Deudsche Geistliche Gesenge*. De Bach se nos ha transmitido en la colección de Kirnberger/ E. Bach una versión armonizada a cuatro voces, BWV 306, y el preludio BWV 628 del *Orgelbüchlein*.

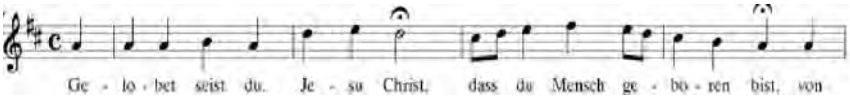
Est ist das Heil uns kommen her



El texto de *Es ist das Heil* es de Paul Speratus ("el esperado", latinización de su apellido alemán Hoffer, que sería preferible traducir por "el que espera"). El texto es todo un tratado, un tanto árido, de Teología en 14 estrofas, de las cuales la décimotercera es una doxología a la Trinidad, y la última, quizás un poco fuera de sitio (debería haber precedido a la doxología), es una paráfrasis del *Padre nuestro*.

La melodía, en modo de Sol auténtico (VII° modo) se encuentra en Maguncia en torno a 1390 con el mencionado sentido pascual y Speratus la adapta al nuevo texto, tal cual sería publicado en Nürnberg a finales de 1523/principios de 1524 en el *Achtliederbuch*. Con esta misma melodía se cantaba en la época de Bach en Leipzig el himno *Sei Lob und Ehr dem höchsten Gut* (Sea alabanza y honor al sumo bien) del místico pietista Johann Jakob Schütz (1640-1690). Sería utilizado por Bach con la melodía de *Es ist das Heil* en las cantatas BWV 9, 86, 117,155, 186, en el coral BWV 251 y el preludio BWV 638 del *Orgelbüchlein*.

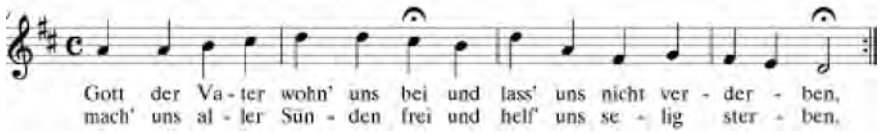
BWV 604, Gelobet seist, du Jesu Christ



Gelobet seist du, Jesu Christ se inspira en el *Grates nunc omnes reddamus* de Notker Balbulus, el célebre monje de Sankt Gall fallecido en 912 (se atribuyó también al Papa Gregorio Magno) a partir de una traducción al bajo-alemán cuya primera estrofa (documentada en el monasterio cisterciense de Medingen hacia 1380) revisa y versifica M. Lutero, que le añade las estrofas 2 a 7. El cancionero de 1524 de Johann Walter lo presenta en forma polifónica.

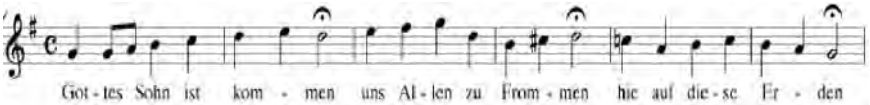
La primera versión conocida de su melodía se encuentra en un manuscrito de Celle de en torno a 1370. El coral en texto y en forma polifónica por J. Walter se incorpora al primer cancionero oficial de la Reforma, el *Geystliche Gesangk Buchleyn*, Wittenberg, 1524, rezumando el sabor del Octavo tono de la modalidad medieval, lo que no deja de conferirle un encanto. Es una melodía frecuentada por Bach, de la que conservamos las siguientes versiones: cantatas BWV 64, 91 (a la que da título), 248 (*Oratorio de Navidad*), y los preludios para órgano BWV 604 (*Orgelbüchlein*), 697, 722 y 723

Gott, der Vater wohn´ uns bei



El texto de Lutero en 3 estrofas se basa en una letanía alemana del siglo XV y se incorpora al repertorio de la Reforma desde el cancionero de Wittenberg (1524), para el que se adapta una melodía de en torno a 1400. La única versión que conservamos de ella es la armonización a cuatro voces, BWV 317, de la colección de Kirnberger/E. Bach.

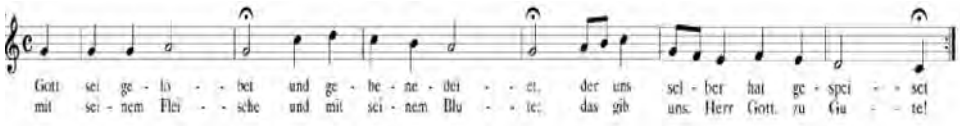
Gottes-Sohn ist kommen.
Gott, durch deine Güte



Dos textos cantados con idéntica melodía. *Gottes Sohn ist kommen*, del que es autor J. Horn, pertenece de lleno a la Navidad y fue publicado en el cancionero de 1544 de los Hermanos bohemios. *Gott, durch deine Güte*, un himno en tres estrofas, cada una dedicada a una persona de la Trinidad y publicado en Erfurt en 1544, no está ya en uso en la Iglesia evangélica y no tiene más relación con el ciclo de Adviento-Navidad que el haber sido adaptado a la misma melodía que el himno de Adviento *Menschenkind merk eben*, publicado en el cancionero de 1531 de los Hermanos bohemios por M. Weisse.

La melodía, adaptación de la de *Ave hierarchia, celestes et pia,* documentada en la mencionada abadía de Hohenfurt en 1410, es la que M. Weisse incluye en su cancionero de 1531 con el mencionado himno de Adviento. Ha sido utilizada por Bach en la versión para cuatro voces BWV 318 de la colección Kirnberger-E.Bach, y en los preludios para órgano BWV 600 (del *Orgelbüchlein* encabezada con los dos títulos), 724 y 730.

Gott sei gelobet



Su texto es una acción de gracias por la Eucaristía, en la que M. Lutero añade dos estrofas a la primera de un *Leise*, documentado en Medingen a mediados del siglo XIV y así es editado en el *Enchiridion de Erfurt* de 1524.

La melodía, documentada en Maguncia a finales del siglo XIV se encuentra en los cancioneros de la Reforma de Estrasburgo (quizás de 1523) y en el polifónico de J. Walter de otoño de 1524. La única pieza de Bach sobre este coral es la versión a cuatro voces de la colección de Kirnberger-E. Bach.

Heilig, heilig, heilig

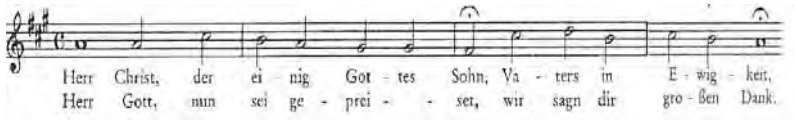
Hei- lig, hei- lig, hei- - lig bist du Herr Gott Ze- -ba - oth

El texto es la versión alemana del *Sanctus* latino, que enlaza el pasaje de Isaías, 6, 3, con otro del evangelio de Mateo (21, 9).

La melodía es la adaptación al ritmo de la lengua alemana del *Sanctus* que la *Editio Vaticana* incluye en la *Missa IX* del *Kyrial*. Es conocida ya en el *Kirchengesang*

Teutsch und Lateinisch de Nürnberg (1557). BWV 325 a cuatro voces de la colección de Kirnberger-E. Bach es la única versión que se nos ha conservado de Bach.

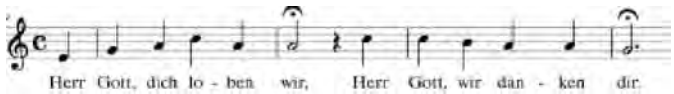
Herr Christ, der ein´ge Gottes-Sohn
Herr Gott, nun sei gepreiset



De nuevo encontramos una melodía a la que se aplican dos himnos. *Herr Christ, der ein'ge* (o *einig*) Gottes *Sohn,* en cinco estrofas, se atribuye a Elisabeth Kreutziger, Creutziger o Cruciger (que de estas diversas formas se escribe su nombre). *Herr Gott, nun sei gepreiset* de autor desconocido, tenía su más directa aplicación como "canción de mesa" (para antes o después de la comida), pero, como sucede tantas veces, presenta una versatilidad en sus conceptos que le permite ser utilizado en otras ocasiones.

La melodía se encuentra ya (y es anterior a él) en el *Lochamer Liederbuch*, el tratado que surge de la escuela de Nürnberg del "cieco miracoloso", Conrad Paumann, cuyo magisterio recoge su *Fundamentum organisandi* (1452). La canción con la que se canta, *Mein frewd möcht sich wohl meren*, es adaptada al uso religioso en el *Erfurter Enchiridion* de 1524. Es utilizada por Bach en las cantatas 22, 96 (a la que da título), 132, 164 y en los preludios de coral para órgano BWV 601 (en el *Orgelbüchlein* donde se aplica indistintamente al himno *Herr Gott, nun sei gepreiset*), BWV 698 (*Colección de Kirnberger*).

Herr Gott, dich loben wir

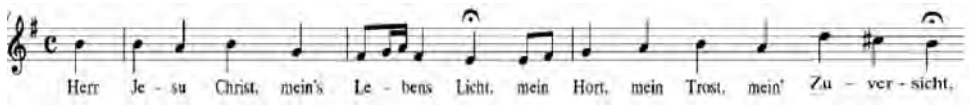


Remontándose a los primeros tiempos del cristianismo, incluso del siglo II, (vinculado a la tradición hebrea contemporánea) y pasando por un himno vespertino de la iglesia griega, el canto del Te Deum es de uso tradicional. Lutero, que lo prepara para la reedición del cancionero "oficial" de 1529, a cargo de J. Klug, explica su sentido y finalidad como "un canto de alabanza según Ambrosio y Agustín con su propia melodía", en el que hace una traducción glosada del texto medieval.

La melodía se basa claramente en la melodía gregoriana medieval con los necesarios acoplamientos al ritmo de la lengua alemana, y una disposición antifonal de schola-pueblo. Es publicada por J. Klug (1535) y en los *Geystliche Lieder*, Leipzig,

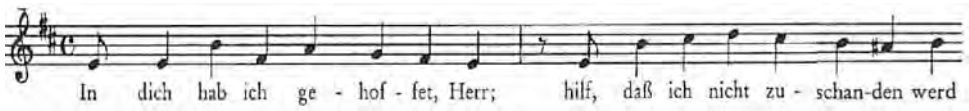
1545, editados por Valentin Babst. Bach la utiliza en una u otra de sus estrofas (es de unas dimensiones inusitadas) en las cantatas BWV 16 (a la que da título), 119, 120, 190 y en el coral armonizado BWV 328 conservado en la edición de Kirnberger-E. Bach procedente de una obra perdida.

Herr Jesu Christ, mein´s Lebens Licht



El autor "basado en un antiguo himno" es el silesio Martin Behm, autor de himnos y escritos piadosos. La melodía es la adaptación por Sethus Calvisius (1594) de la melodía del himno medieval *Rex Christe factor omnium*. La edición Breitkopf le aplicó el texto de comunión *O Jesu, du mein Bräutigam*. La única versión de Bach que ha llegado hasta nosotros es la armonización para cuatro voces de BWV 335.

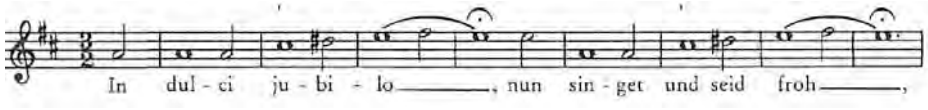
In dich hab´ ich gehoffet, Herr



El autor del texto es Adam Reissner, nacido en Mindelheim cerca de Augsburgo en fecha imposible de precisar, que hay que situar hacia 1496; tampoco está documentado el año de su fallecimiento, donde hay más discrepancia en las dataciones que se enmarcan entre 1575 y 1582, si bien parece ésta la más aproximada. Aparece publicado en Augsburgo en 1533 y es un himno "omni tempore", aplicable a muy diversas circunstancias.

La melodía, conocida desde la segunda mitad del siglo XIV para cantar el himno *Christus iam* resurrexit; se detecta en el siglo XV entre las comunidades reformistas checas, es acomodada a un texto de Othmar Stalvus e impresa en Zürich (1552). La iglesia evangélica la publica en 1560 en Estrasburgo con el texto de *In dich hab´ ich gehoffet, Herr*. El preludio BWV 640 del *Orgelbüchlein* constituye la única vez que dentro del catálogo bachiano es utilizada esta melodía. Otra melodía de Sethus Calvisius ha sido más frecuentemente utilizada.

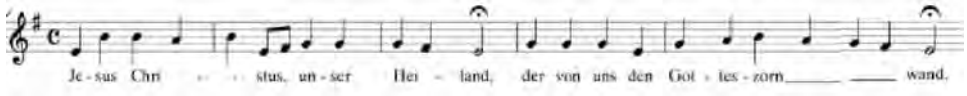
In dulci jubilo



La tradición la atribuye al místico dominico Heinrich Sues (latinizado Henricus Suso), c. 1295-1366, de la escuela del Maestro Eckardt, como se conoce a Johann Eckardt, perteneciente a la misma orden mendicante, maestro en París y Estrasburgo, cuya doctrina imbuida de misticismo panteísta fue condenada por el Papa a los dos años de su muerte en 1327. Suso relata cómo en una de sus visiones estáticas del año 1328 oyó este cántico danzado por coros angélicos, lo que plantea la cuestión de si ya lo conocía previamente a la visión. Peter von Dresden (hacia 1440) da forma a una de sus redacciones más antiguas.

Es una muestra del canto alternativo entre clérigos, el culto latiniparlo, y el pueblo llano, de cuya existencia se ha hecho mención más arriba (v. BWV 603), constituyendo una de las piezas que inauguran la tradición escrita de cantos navideños populares alemanes. La primera versión de la melodía se localiza en un manuscrito de la Biblioteca de la Universidad de Leipzig datable en torno a 1400; se podría remontar al segundo tercio del siglo XIV. J. Klug la incluye en su cancionero de 1533 (reedición corregida y aumentada del de 1529, que se perdió). Conservamos una versión armonizada de la colección Kirnberger-E. Bach , BWV 368, y los preludios de coral, BWV 627 (*Orgelbüchlein*) y 729.

Jesus Christus, unser Heiland, der vor uns

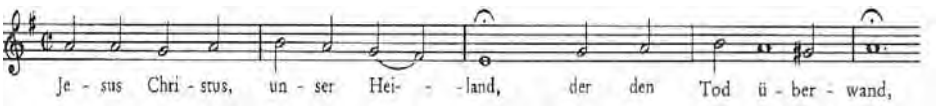


El texto de este canto de comunión en 10 estrofas (el actual cancionero oficial, el EGB retiene sólo ocho) es del propio M. Lutero que sigue en parte el *Jesus Christus nostra salus* del arzobispo de Praga e importante personaje de la época Johann von Jenstein (se atribuyó largo tiempo al propio reformador medieval y rector de la Universidad de Praga Jan Hus) y datable, por tanto hacia 1400, ya que se documenta en Hohenfurt hacia 1410. Es publicada en el *Enchiridion* de Erfurt de 1524, la primera gran colección de melodías de la Reforma, después de haber circulado como "hoja volante" impresa en Augsburg. Sus estrofas proponen la Teología de la Eucaristía y eran cantadas como preparación a la comunión, durante la cual, dada la duración del rito, se entonaban *alternatim* con interludios del órgano. Por su misma condición era himno de especial adscripción al Jueves Santo, día en el que fue instituida la Eucaristía según los evangelistas (Mc. 14, 22; Lc. 22, 19).

La melodía, localizada y datable por la misma época que el texto es anterior a esta fecha (el EKG la remonta al siglo XIII) y tiene todo el carácter y ductus de las melodías medievales religiosas, construida en el primer tono (protus auténtico). La primera frase tiene un gran parecido con la inicial del *Credo* luterano. Bach la utiliza en

los corales para órgano BWV 665 y 666 (*18 Corales de Leipzig*), 688, 689 (en la serie *Clavier-Übung III*) y como coral *a capella* BWV 363 se ha conservado en la colección de Kirnberger- E. Bach 363.

Jesus Christus, unser Heiland der den Tod



M. Lutero es el autor del texto, que resume y sintetiza en tres concisas estrofas ideas capitales de la Teología paulina de la Redención, por lo que se reiteran conceptos del *Victimae Paschali.* El himno, *ein lobgesang auf das Osterfest* (Un himno de alabanza para la fiesta de Pascua) es publicado en el *Erfurter Enchiridion* en la primavera de 1524 para ser incorporado avanzado el año a la colección *Geystliche gesangk Buchleyn* de J. Walter donde se contienen 43 obras polifónicas con la supervisión de Lutero. En 1529*,* una edición que se perdió, forma parte del cancionero de J. Klug el manual que sustituye y amplia el *Enchiridion,* y se reeditaría en 1533 en el que se encuentra con la melodía tradicional que adopta Bach.

La melodía ha podido ser conocida en el siglo XV, pero no se documentan los posibles antecedentes religiosos ni profanos y no hay que descartar en principio que sea de nueva creación. Además del preludio de coral BWV 626 (*Orgelbüchlein*), se ha conservado una versión a cuatro voces, BWV 364, de origen desconocido pero en cualquier modo procedente de una obra perdida, que se nos ha transmitido en la edición de corales de Kirnberger- E. Bach.

Komm, Gott, Schöpfer, heiliger Geist

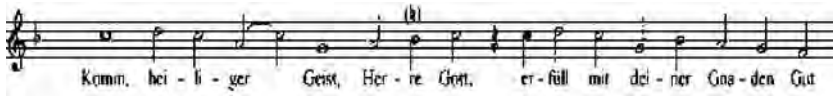
(Véase más arriba)

Su origen textual y musical es el himno de las Vísperas y Tertia (la "hora" de la mañana) de Pentecostés, que, además de la octava que seguía a la fiesta, era propio de grandes acontecimientos. Todavía hoy, siguiendo la tradición de las antiguas universidades, el canto del *Veni Creator* forma parte del ritual de concesión de los títulos honoríficos de Doctor y otros actos académicos. Como autores del original latino se apuntó a San Ambrosio por la presencia de versos con el mismo contenido que el *Veni redemptor gentium* y el *O lux beata* Trinitas, del primero de los cuales es autor indiscutible y del segundo probable. Los principales himnologistas lo atribuyen a Rabano Mauro (776-856, ambas fechas aproximadas), que si no fue el autor es, al menos, su transmisor. M. Lutero lo traduce e incorpora al *Enchiridion de Erfurt* de 1524.

La melodía de octavo tono (el plagal de Sol) con la que terminó institucionalizándose su canto apareció en el cancionero de J. Klug de 1529 y siguientes. Es real-

mente una adaptación de la melodía gregoriana, la cual es atestada por un manuscrito de Kempten hacia el año 1000. A pesar de que tanto el latín como el alemán utilizan octosílabos, la versión de la melodía tiende a simplificar la gregoriana prescindiendo o modificando alguna nota, especialmente en el tercer verso; no obstante la referencia al gregoriano salta a la vista. El catálogo nos conserva una versión a cuatro voces, BWV 370, y los preludios de órgano BWV 631 en su versión pequeña del *Orgelbüchlein*, a la que posterior añade otra ampliada, BWV 667, en el manuscrito de Leipzig.

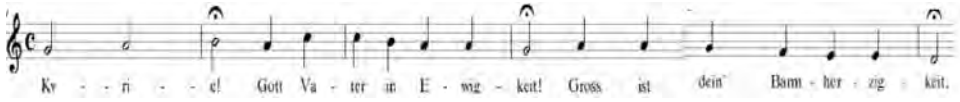
Komm, heiliger Geist, Herre Gott



La primera estrofa es traducción de la antífona *Veni, Sancte Spiritus, reple tuorum corda fidelium*, documentada en el siglo XI. Se publica en el *Enchiridion de Erfurt* de 1524, para el que M. Lutero le añade las estrofas 2-3.

La melodía, localizada en Ebersberg juntamente con este texto en 1480, no es adaptación de la original medieval, pero el autor la ha podido tener a la vista, como evidencian ciertos ductus melódicos, giros peculiares, el ámbito de octava que recorre con soltura para desarrollar la melodía, estructuras melódicas básicas. El que se encuentren concomitancias con el tercer verso del himno trinitario *Adesto, lumen verum* de Marchetto di Padua (ca. 1270) podría deberse, a mi parecer, a manejar lugares comunes melódicos que podrían encontrarse en otras fuentes, como sucede con la primera frase del cantus firmus del *Congaudeant catholici* del *Codice calixtino* y el del *Salvatoris hodie* de Perotin. Bach la utiliza en las cantatas 59, 120b (no conservada su música), 172, 175, en el motete BWV 226 y en los preludios de órgano BWV 651 y 652 de los *18 corales de Leipzig*.

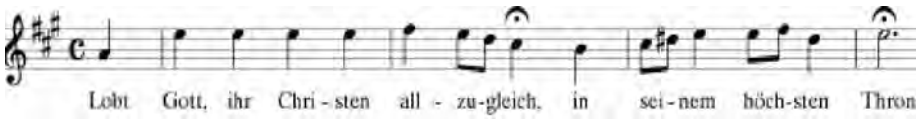
Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit



La melodía es la adaptación de la melodía gregoriana *Kyrie, fons bonitatis*, publicada en el *Teutsch kirchen Ampt* (Estrasburgo, 1525). El texto aparece publicado en el cancionero de Naumburg de 1537 Como el original latino, datado en el s. X, presenta la forma tropada con intercalación de un texto que cubriera las amplias vocalizaciones, lo que explica la separación de las palabras fundamentales *Kyrie / eleison*.

Bach trata esta melodía como coral a cuatro voces, BWV 371, en la colección de Kirnberger/E. Bach y para órgano en el *Clavier-Übung III*, BWV 669 a 674 (ambos inclusive, en versión amplia con pedal y breve sin pedal de cada una de sus tres secciones *Kyrie-Christe-Kyrie*.

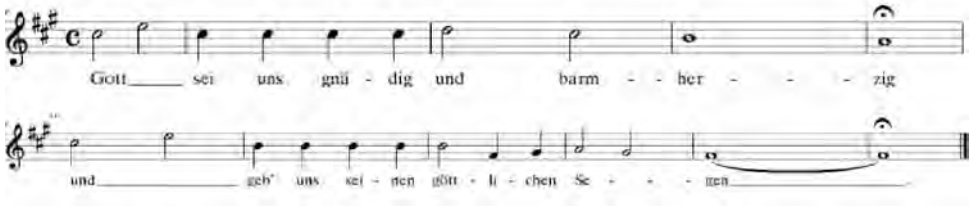
Lobt Gott, ihr Christen, allzugleich



Es otro de los más conocidos corales de Navidad. Su autor es Nikolaus Herman, que publica la melodía en *Ein christlich Abentreien vom Leben und Ampt Johannes des Täuffers* (Danza vespertina cristiana acerca de la vida y misión de Juan el Bautista), Leipzig, 1554.

Dado el profundo conocimiento de la música y literatura religiosa medieval de Hermann, la influencia del canto llano gregoriano es inevitable, y es probable que la melodía de este coral se haya inspirado en la antífona navideña *Hodie Christus natus est nobis*, como sucede con la del mencionado *Erschienen ist der herrlich Tag* que presenta cierta relación con la antífona pascual *Ad monumentum venimus gementes*. Bach la utiliza en las cantatas BWV 151 y 195 y las armonizaciones a cuatro voces BWV 375 y 376 de la colección de Kirnberger/ E. Bach; se basan en ella los corales para órgano BWV 609 (*Orgelbüchlein*) y BWV 732 y 732a (ésta una versión de melodía con bajo cifrado).

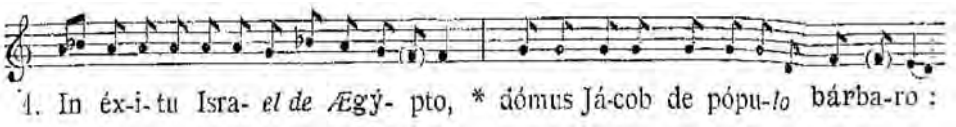
Meine Seele erhebt den Herren



El texto alemán se basa en el cántico que el evangelista Lucas (1, 46-55) pone en boca de María, cuando va visitar a su prima Isabel, esposa de Zacarías perteneciente a la casta sacerdotal hebrea. Este cántico tuvo desde muy antiguo un lugar en el rezo principal de la tarde, las Vísperas, que tras cinco salmos con sus antífonas, un himno y otras preces se concluía con el Magnificat, precedido y seguido de su antí-

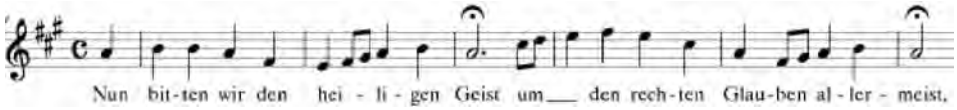
fona. En las fiestas principales se acompañaba del rito de la incensación. En la Reforma luterana (que mantiene fundamentalmente la estructura de la liturgia medieval) se cantaba en alemán, pero mantenía el latín para las grandes solemnidades, lo cual explica el *Magnificat latino* de Bach, compuesto inicialmente para la Navidad de 1723.

La melodía está fijada ya en el *Cantional oder Gesangbuch Augsburger Confession,* Leipzig, 1627 (reeditado en 1645) de Johann Hermann Schein (1586-1630), uno de los importantes compositores alemanes del primer Barroco La melodía del cántico mariano no se puede denominar con toda propiedad "himno coral", ya que está adoptada del repertorio gregoriano, donde se entonaba como una recitación salmódica. En este caso con la peculiar del Salmo 113, *In exitu Israel de Aegypto*, que hace referencia a la salida de Egipto del pueblo hebreo para iniciar por el desierto su histórica peregrinación hasta llegar a la Tierra Prometida, por lo que se denominó "tonus peregrinus". Adopta diversas variantes, de las cuales la que presenta el *Liber Usualis* es la más común:



De ella deriva la entonación la entonación alemana. Bach la utiliza en la cantata BWV 10 y su transcripción para órgano en los *Corales Schübler* (BWV 648); en el *Suscepit* del Magnificat, BWV 243, en las armonizaciones a cuatro voces BWV 323 (que encabeza la referencia) y 324, ambas de la colección Kirnberger/ E. Bach y en la versión para órgano BWV 733.

Nun bitten wir den heiligen Geist



La primera estrofa de este *Leis* es conocida ya en el s. XIII recogida en un sermón del franciscano Berthold de Ratisbona (1210-1273); las tres siguientes son obra de M. Lutero (1524). Va dirigida al E. Santo y es utilizada también como canto funeral, ya que la estrofa medieval impetraba su asistencia en el trance de la muerte. Se ha mantenido este cántico tanto en la tradición católica como luterana, en la que aparece ya en el *Teutsch Kirchen ampt* de Estrasburgo (1524 o quizás 1523) y será recogido también en la antología polifónica de J. Walter (Wittenberg, 1524), que la adapta para cantar la *sequentia* de Pentecostés, *Veni Sancte spiritus*.

La melodía está documentada en el siglo XIII y en torno a 1420 en Jistebnitz. Bach la utiliza en las cantatas BWV 169 y 197, en el coral armonizado a cuatro voces BWV 385 (Kirnberger/ E. Bach).

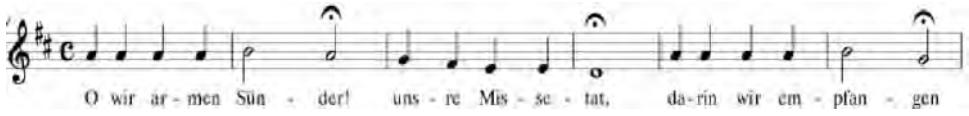
Nun komm der Heiden Heyland

(Ver más arriba)

San Ambrosio (c. 340-397), uno de los cuatro Padres de la Iglesia occidental, obispo de Milán, escribe, entre otros, el himno *Veni Redemptor Gentium* (Ven, redentor de los gentiles). El texto alemán es la traducción de M. Lutero, que aparece a finales quizás de 1523 o principios de 1524, en el *Achtliederbuch* (Librito con ocho canciones), para inmediatamente ser incluido en *Eyn Enchiridion/Oder eyn Handbuchleyn* (Erfurt, 1524), un manual para el uso general, y en el *Geystliche gesangk Buchleyn* (sic), Wittenberg, 1524, la colección polifónica y oficial del luteranismo. Se conocen otras versiones alemanas, entre ellas *Kum har, erlöser volkes schar,* la más antigua de ellas, de Henrik von Laufenberg, (fallecido en 1445). La de Lutero es presentada como "Der hymnus *Veni Redemptor gentium* etc. Verdeutscht" (El himno *Veni Redemptor gentium* etc. traducido al alemán). Consta allí, como el original latino, de ocho estrofas.

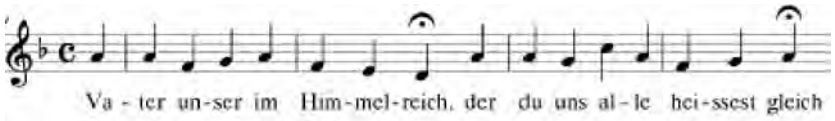
Sin el más mínimo rastro demostrado de la melodía original del siglo IV, la versión luterana remonta su origen a la gregoriana medieval, cuya fuente más antigua se contiene en un códice de hacia 1120 de Einsiedeln, la importante abadía suiza. Esta melodía surge, además, en las cantatas BWV 36, 61 y 62 y en los preludios de coral BWV 599 (*Orgelbüchlein*), 659, 660, 661 (los tres en el manuscrito de Leipzig) y BWV 699 y en la colección de Rinck.

O wir, armen Sünder



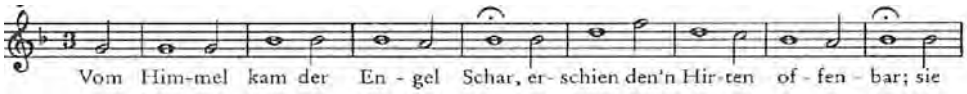
El texto se basa en el canto de Pasión del siglo XV *O du, armer Judas* editado en Magdeburg en 1543 obra en seis estrofas de Hermann Bonnus (1542), que lo adapta a la melodía datada en Salzburgo hacia 1350. También aplicará ésta a otro himno, *Ehre sei dir, Christe, der du littest Not an dem Stamm des Kreuzes* (Gloria sea a ti, Cristo, que sufriste en el madero de la cruz) inspirado en el *Laus tibi, Christe,* de la misma procedencia que la melodía, en la que se reconocen concomitancias con otras melodías del repertorio gregoriano. Al estilo de los *Leis* concluyen todas las estrofas con el *Kyrie/Christe eleison*. Conservamos una versión para cuatro voces, BWV 407, de la edición de Kirnberger/ E. Bach y un preludio para órgano en los corales de Neumeister, BWV 1097.

Vater unser im Himmelreich



La melodía tal cual la utilizará Bach, es transmitida en 1519 en una colección de los Hermanos Bohemios y recogida en ediciones de hacia 1536 en Estrasburgo. Se conoce como "la bendición de la mesa" del Monje de Salzburgo (antes de 1396), que se encuentra en el cancionero religioso de M. Weisse de 1531 de los *Hermanos Bohemios*. James Lyon reitera la posibilidad de que el coral resultante en texto y música haya tenido una edición separada (posiblemente en forma de "hoja volante", recurso muy socorrido en la época) que precediera a la impresa en Leipzig, los *Geistliche Lieder* (1539) del cancionero de V. Schumann. Es muy posible que Lutero, además de autor del himno, haya intervenido en la adaptación de la melodía. De hecho se llegó a considerarle autor de la misma. Bach la utiliza en las cantatas BWV 90, 101 y 102, en la *Pasión de Juan* y en la armonización a cuatro voces, BWV 416, de la colección Kirnberger/ E. Bach; para órgano se conservan las versiones BWV 636 (*Orgelbüchlein*), 682 y 683 (*Clavier-Übung*),737 y 762.

Vom Himmel kamm der Engel Schar

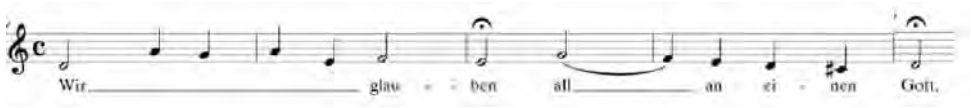


La melodía presenta un parentesco con la de *Puer nobis nascitur* constatada en un manuscrito de Tréveris en el s. XV, con la que se cantaba. La versión que aquí utiliza Bach es única en el repertorio bachiano que nos ha llegado.

Es posiblemente la última canción navideña del Reformador, escrita en 1542. Constituye todo un tratado cristiano de Teología de la Encarnación, con un pensamiento capital en cada una de sus seis estrofas tras anunciar por boca del ángel el nacimiento de Jesús. Pero sobre todo es un *Trostlied*, una canción de consuelo y confianza en Dios: en aquel año había perdido M. Lutero a su segundo hijo, un dolor que se hacía más intenso al llegar la Navidad y busca en ella y su fe consuelo. Sería publicado en 1543 en la edición del cancionero "oficial" a cargo de J. Klug que se había encargado de los de 1529, 1533 y 1535.

Actualmente se canta con la misma melodía que *Vom Himmel hoch*, como demuestra el cancionero oficial de la iglesia luterana, que propone además otra alternativa. La original presentaba un parentesco con la de *Puer nobis nascitur* constatada en un manuscrito de Tréveris en el s. XV. La única versión de Bach se encuentra en el *Orgelbüchlein,* BWV 607.

Wir glauben all an einen Gott



Una traducción del texto latino *Credo in unum Deum* al alemán, documentada en 1417 en Breslau, inspira a M. Lutero que añade las restantes estrofas, entonadas con una melodía documentada también en el s. XV. Publicado en el cancionero de 1524 en Wittenberg, Lutero lo recomienda para ser utilizado por el pueblo en su *Deutsche Messe* (1526). Se conserva una sola versión vocal, la armonización a cuatro voces, BWV 437, y las versiones para órgano BWV 680 y 681 (versiones larga y breve del *Clavier-Übung*), 765 y 1098 (colección de Neumeister).

Wo Gott, der Herr, nicht bei uns hält
Wär Gott nicht mit uns

Véase *Ach, lieben Christen*

EL CANTO GREGORIANO EN LOS CIMIENTOS DEL EDIFICIO DE LA POLIFONÍA

JOSÉ SIERRA PÉREZ

I. INTRODUCCIÓN

Con la palabra *cimiento* en el título de este escrito se quiere aludir a dos aspectos de la relación del canto gregoriano con la polifonía[1]. El primero se refiere a que el canto gregoriano fue al principio el cimiento sobre el que físicamente se construyó la polifonía. El segundo es un aspecto cronológico. Las primeros ejemplos[2] de la polifonía, en efecto, están relacionados con el canto gregoriano, y así siguieron durante mucho tiempo, de forma exclusiva.

El presente trabajo pretende resaltar la presencia del canto gregoriano en el origen y desarrollo de la polifonía desde sus inicios hasta aproximadamente el siglo XVIII prestando especial atención a la evolución que, como consecuencia de la polifonía, ha tenido la escritura o notación musical, y al desarrollo de las consonancias o de lo que hoy llamaríamos armonía.

Para el hombre actual hablar de polifonía es quizá más natural que hablar de monodia, pero esto no fue así en los orígenes de esta forma de cantar. Más bien, la polifonía supuso una verdadera revolución. Lo debió ser en cualquier caso, sea cual sea el origen de la polifonía. Pero en lo que aquí respecta, ¿cómo no va a ser algo sorprendente el que por encima del canto eclesiástico, conocido por todos, una y mil veces cantado, se oiga ahora otra voz u otras voces? ¿No es, en realidad, algo irrespetuoso, una aberración que impide u oscurece la comprensión del texto? Será difí-

---

[1] El tema del canto gregoriano y la polifonía ya ha sido tratado en diversas ocasiones en las *Jornadas de canto gregoriano* de la Institución "Fernando el Católico" (C.S.I.C.): Fernández de la Cuesta, Ismael: "El canto gregoriano de ayer y de hoy", *Primeras jornadas de canto gregoriano,* Zaragoza, 4-13 noviembre de 1996, pp. 11- 43; Prensa, Luis: "Del canto gregoriano a la polifonía", *VII Jornadas de Canto Gregoriano,* Zaragoza, 11-17 de noviembre de 2002 (publicadas en 2003), pp. [61]-[80]. También ha sido tratado el tema, aunque referido al caso concreto del Códice Calixtino, en Esteve Roldán, Eva: "La polifonía en el Códice Calixtino", Ibid., pp.[81]-[120]

[2] Siempre se hará alusión a los ejemplos reales que conservamos de polifonía, que comienzan con el siglo IX, sin hacer alusión a las teorías que puedan hablar de polifonía en otros momentos de la historia de la música, sea popular o culta.

cil entender ahora el texto, que es fundamental para poder reflexionar en la palabra de Dios, función fundamental de la música, cuya utilización en la iglesia venía siendo solamente justificada desde los Santos Padres porque elevaba el alma a la piedad, basándose en la música pero también en la comprensión del texto que se canta ¿Para qué se hace eso?

Para responder a estas y otras muchas preguntas que se formularán más adelante, se comenzará por definir los conceptos de canto gregoriano y polifonía.

1. El canto gregoriano

Es conocido que San Gregorio Magno (ca. 532-604) no fue el creador del canto gregoriano aunque lleve su nombre debido a una atribución hecha en torno a tres siglos después por Juan el Diácono (ca. 872) en el prólogo *Gregorius praesul*, que aparece en un antifonario muy primitivo del siglo IX (Paris, BnF, lat. 17436), pero que no tienen una fundamentación justificada.[3] El canto gregoriano está formado por un repertorio a partir de la tradición romana antigua y del canto galicano en la época carolingia, durante el siglo VIII y principios del IX. Estas tradiciones, al igual que la tradición mozárabe en España y la ambrosiana en Italia, Milán, se vienen formando desde los primeros siglos de la Iglesia primitiva.

El canto gregoriano es un canto monódico, es decir, a una sola voz. Su melodía pertenece al género diatónico como el resto de los otros cantos (ambrosiano, galicano, mozárabe), lo que quiere decir que está compuesta por intervalos de tono y medio tono. Es también un canto modal al igual que toda la música medieval. Escrito en los ocho modos eclesiásticos, tiene una extraordinaria flexibilidad y "modos" de ser en cada uno de ellos. En esto se diferencia radicalmente de las obras tonales, que solo aparecen en la música occidental a partir del siglo XVII, escrita en un tono determinado, que solo tiene dos formas de ser, mayor y menor.

Se precisan con un cierto detalle estos hechos y las fechas porque son muy pertinentes a la hora de hablar de la polifonía y el canto gregoriano.

El siglo IX es un siglo muy significativo para la futura configuración de Europa. Los nietos de Carlomagno se repartieron en el año 843 el imperio formado por el tratado de Verdún: Carlos el Calvo recibió la Francia occidental (luego Francia), Luis el Germánico, Francia oriental (Germania y posteriormente el Imperio Romano Sacro Germánico), Lotario, la Lotaringia (el centro de Italia)

El siglo IX fue asimismo de una importancia extraordinaria para el devenir de la música. Aparte de haberse constituido el repertorio gregoriano, aparecieron tres fenómenos de gran importancia para la historia posterior de la música: los tropos, los

[3] El texto dice: *Gregorius praesul, meriti ac nomine dignus / Unde genus ducit summum conscendit honorem, / Qui renovans monumenta patrumque priorum / Tum composuit hunc libellum musicae artis / Scholae cantorum. In nomine Dei sumi.* (El Papa Gregorio, digno de méritos y renombre / de familia noble elevado a la dignidad más alta / que, renovando los monumentos de los padres antiguos / compuso este libro de la escuela de cantores. En nombre de Dios sumo.)

neumas y la polifonía. Es decir, la polifonía, aspecto fundamental que nos ocupará aquí, surge en un contexto muy rico y significativo, en un momento de eclosión de ideas, probablemente de forma irrefrenable, debido a una vitalidad común. La vitalidad provoca necesidades a su alrededor. La vitalidad del canto gregoriano en su madurez, al servicio de la unificación de una lengua común en la liturgia y en el imperio, creado como se ha dicho en el siglo VIII-IX (aunque arrastrando, al igual que los otros cantos –ambrosiano, mozárabe– la tradición desde los primeros siglos), eclosiona en las tres direcciones apuntadas. A partir de ahora el canto se podrá escribir *(neumas)*, lo que quiere decir que se comenzará a ir olvidando la memoria, único medio anterior de la transmisión del repertorio. Se podrán hacer comentarios o glosas al canto existente mediante la adaptación de textos a los secciones muy melismáticas del canto, parece ser que para retenerlos mejor *(tropos)*. A partir de ahora se podrá añadir también una voz y luego más al canto preexistente *(polifonía),* en realidad, también una especie de tropo. Un comentario musical.

No es necesario señalar aquí la importancia de estos tres hechos para el desarrollo de la música. Los tropos dieron origen a nuevas formas compositivas. El desarrollo de la escritura a través de los neumas (existían otras formas de escribir la altura de los sonidos, pero los neumas fueron los que dieron origen a nuestra notación actual) proporcionó enormes ventajas a la hora de fijar y extender el repertorio. La música occidental no hubiera sido lo que es sin la notación. Habremos de destacar de forma especial algunos aspectos de la notación por estar muy ligados a la polifonía. La polifonía fue el motor más importante de la música en el futuro. Se puede decir sin temor a equivocarse que muchos de los fenómenos estilísticos de la música se deben a la reflexión y al desarrollo de la escritura musical, especialmente –claro– al desarrollo de la notación mensural.

2. La polifonía

La polifonía, o polimelodía, tal como indica su etimología (*polis* = muchos, *fonos* = sonido), significa el canto de diversas melodías a la vez. Es opuesto a monodia, o el canto de una sola melodía, como es el caso del canto gregoriano.

El surgimiento de la polifonía lleva consigo varios aspectos que afectan al edificio sonoro de la música. Y este edificio sonoro, o manera de ser de la música, afecta asimismo a la teoría de la música. Afecta a la propia escritura de la música y afecta a la determinación de las consonancias y disonancias. Es decir, si sobre la voz del canto gregoriano ha de ir otra voz, es necesario analizar, estudiar y ver en qué condiciones debe hacerlo. No todos los intervalos o las distancias entre las voces son válidas. Esto hay que estudiarlo, lo cual genera una nueva tratadística. Del mismo modo –y a fin de establecer la relación vertical entre las distintas voces– es necesario poder establecer con exactitud cuánto dura una nota, a fin de que no dure más o menos, y pueda encajar con los intervalos que el compositor quiere y con los que están establecidos como buenos, ya sea por la teoría o el oído.

La notación, en efecto, como un eje de coordenadas que indica los dos aspectos fundamentales del sonido, es decir, su altura y su duración, había encontrado la forma de expresar la altura, pero no se había preocupado de la duración exacta. Ahora, con la determinada clase de polifonía, era absolutamente necesario saber lo que una nota dura. Y esto, como se señala, dio origen a una nueva reflexión, que desembocaría en la notación mensural. Una reflexión complicadísima y muy larga.

Así, el advenimiento de la polifonía obligó a una reflexión sobre la escritura musical y sobre la armonía o intervalos consonantes o no. Ambas líneas de investigación duran hasta hoy y son nucleares dentro de la técnica de la composición musical y de la estética. Es decir, los tratados tienen que incluir en su contenido todo aquello que le es necesario al músico a la hora de enfrentarse a la polifonía. Esto no sucedió en ambas disciplinas a la vez. De lo primero que se preocuparon fue de saber qué consonancias eran buenas y por qué lo eran (*Musica Enchiriadis, Scholia Enchiriadis,* s. IX). En el siglo XI y XII, cuando realmente comenzó la polifonía de una forma práctica, porque los dos tratados anteriores parece ser que tienen sólo una intención teórica, aún no se preocuparon todavía mucho de la medida de los sonidos, pero esto es debido, sobre todo al estilo compositivo. En el siglo XIII es cuando realmente comienzan a aparecer tratados sobre la mensuración. Ello no quiere decir que durante los siglos XI y XII no hubiera tal mensuración. Lo que sucede es que la retendrían en la memoria. En este sentido, con la notación mensural sucede lo mismo que con la notación de los neumas que no expresaban con exactitud los intervalos (es decir, todas las notaciones adiastemáticas) y tenían que aprender de memoria las obras gregorianas mediante la enseñanza de un maestro aunque tuvieran los neumas porque las alturas no estaban escritas.

En la música polifónica pasarían por un estadio semejante, en el que, a pesar de estar escrita la polifonía con neumas o con notas sueltas, debían aprender de memoria las duraciones porque no estaban expresadas en la escritura. Es decir, aunque no estaban escritas, se hacían. De hecho así lo dice el *Anónimo IV*, un tratado escrito por un alumno inglés en París, de capital importancia para la comprensión de la polifonía de Notre Dame. Y esto sucedía en España como en otros lugares. He aquí cómo nos lo dice el *Anónimo IV* [Se llama así este tratado por ocupar el cuarto lugar entre los tratados anónimos recogidos en la famosa colección de Charles Edmond de Coussemaker, *Scriptorum de musica medii aevi,* vol. I (Paris, Durand, 1864), pp. 327-364).

He aquí lo que dice al respecto:

"Sed in libris quorundam antiquorum non erat materialis significatio talis significata. Sed solo intellectu procedebant semper cum propietate et perfectione operatoris in eisdem ut in libris *Hyspanorum* et *Pampil(on)ensium* et in libris Anglicorum..." (= "Pero en los libros de algunos antiguos no había notación con estos significados. >Pero procedían entendiendo siempre con propiedad y perfección del intérprete en estos libros, como en los libros de los *españoles y pamploneses* y en los libros de los ingleses..." (p. 345)

Un poco antes había dicho que

"... los libros antiguos tenían puntos muy equívocos, porque los signos fundamentales eran iguales. Los cantores procedían solo con su intelecto diciendo: entiendo que esta es larga, entiendo que esta es breve, y trabajaban mucho tiempo antes de aprender algo que hoy cualquiera puede aprender fácilmente por medio de las explicaciones de arriba si lo quiere hacer, de tal forma que avanza ahora más en una hora que antes en siete."

"El conocimiento de los antiguos era fundamentalmente por tradición oral, sin significación material [sin que estuviera por escrito]. Ellos prestaban atención a la relación entre la voz superior y la inferior diciendo: escucha atentamente y recuérdalo cantando. Pero tenían muy poca significación material y decían: esta nota de la parte superior coincide con esta de la inferior, y les bastaba." (344)

Es decir que la duración no estaba expresada en la escritura (no tenían significación material), pero lo hacían. Ello quiere decir que lo guardaban en la memoria. Y lo que hacían al ensayar la obra, durante mucho tiempo, era recordar las consonancias que tenían que hacer y cuándo debían hacer un valor largo (nota longa) o uno corto (nota brevis). Así, la memoria se utilizaba en los dos tipos de notación: en la que expresaba sólo la dirección de los sonidos (para recordar la melodía) y en la que expresaba sólo los sonidos (para recordar la duración). Aún hoy no toda la música está en lo escrito.

Teniendo, pues, que hablar de la monodia y de la polifonía, los tratados comenzaron a diferenciarse. Unos trataban los asuntos del canto gregoriano (de la monodia) y otros los asuntos de la polifonía (las consonancias, la notación y los géneros compositivos, que estaban estrechamente ligados entre sí). Así, el mismo *Anónimo IV* comienza diciendo en el cap. I:

"Habiendo entendido la formación de las melodías según el sistema de los ocho modos y de acuerdo con la costumbre de la fe católica, debemos tratar ahora de su mensura según lo largo y lo corto..."

Un tratado enormemente importante del siglo XIII de Francon de Colonia, *Ars cantus mensurabilis* (ca. 1260), comienza diciendo:

"Dado que ya han tratado suficientemente muchos filósofos sobre la música plana, y nos la han explicado eficazmente tanto teórica como prácticamente, en la teoría fundamentalmente Boecio, en la práctica el monje Guido, y sobre todo San Gregorio en lo referido a los modos eclesiásticos, nos proponemos tratar la música mensural, a la cual precede la música plana, como la principal a la subalterna..."

Es interesante observar cómo en ambos casos se considera al canto gregoriano como el sustrato fundamental de la música polifónica, el fundamento en la modalidad.

Así pues, habrá dos tipos de tratados, conforme se dediquen al canto llano (debemos entender indistintamente en este trabajo canto llano, música plana o canto gregoriano) o a la polifonía. En los tratados de mensuración, o de escritura musical medida, es donde se habla de la polifonía. Y esto se hace en dos vertientes: en el

análisis y definición de las consonancias y disonancias, y en el del análisis de los distintos géneros compositivos. La escritura musical tiene mucho que ver con el género de música que soporte. Así, por ejemplo, en el período de la polifonía de Notre-Dame, no se escribe con el mismo tipo de notación un organum que una cláusula o que un motete... recibiendo la notación el nombre del género compositivo al que acompañan.

Posteriormente, y en especial a partir del siglo XV, los tratados engloban ambas materias, tanto la monodia como la polifonía, pero dedicándoles libros distintos. Lo habitual es que comiencen con un libro sobre el canto llano, continúen sobre la notación polifónica, un libro sobre el contrapunto y luego un libro sobre canto de órgano.

Se resaltan estos aspectos de la transmisión de la técnica musical para observar la estrecha relación entre la polifonía y la escritura musical. Y para resaltar el hecho del caminar paralelo entre la investigación y avance de la música junto a las formas de escribirla. Se deja aquí solamente apuntado la relación que existe en una cultura escrita entre el arte propiamente dicho y su forma de escribirlo. ¿Quién es antes, la música o su escritura? ¿No se ha convertido la música en alguna época en una esclava de la escritura? ¿La música que tenemos es la que ha podido ser escrita?

2.1. Definición de polifonía

En el tratado *Musica Enchiriadis* (siglo IX), donde aparece el primer documento con música a más de una voz, se define el fenómeno bajo el término *harmonia*, que viene definida de la siguiente manera: *Harmonia est diversarum vocum apta coadunatio* (*armonía es la reunión coherente de diversas voces*) y explica más adelante que "lo mismo que si se unen al azar letras, no se obtienen palabras coherentes, así en música, sólo se pueden reunir ciertos intervalos"[4]. No se puede decir mejor. En este primer momento se hace hincapié en el aspecto de las consonancias, que deben ser armónicas. Y esta definición valdrá para siempre.

En un segundo momento se define el fenómeno basándose más bien en el género compositivo. Y así, no todas las polifonías son las mismas. Por ejemplo un organum purum, un organum triplum, una cláusula son polifonía, pero son distinta polifonía porque unas no son medidas y otras sí. Por ello no hay que confundir, por

[4] A parte de estas primeras definiciones, relacionadas con música práctica, existen otros indicios del fenómeno de la polifonía, como pueden ser San Agustín (s. V) o Boecio (s. VI), a quienes no sería extraño el concepto de consonancia, pero hay que esperar al siglo IX con Aureliano de Réomé y Remigio de Auxerre para que se hable de sonidos sobrepuestos, aunque no ponen ejemplos. Juan Escoto Eurígena (s.IX) en *Divisione naturae*, y, sobre todo, Regino de Prum y Hucbaldo de San Amand, emplean el término *organum* en sentido de polifonía. Regino la llama *sucentus: "Concentus est similium vocum adunata societas; succentus vero est varii soni sibi máxime convenientes, sicut videmus in organo"*. Hucbaldo define la consonancia: *"Consonantia siquidem est duorum sonorum rata er concordabilis permixtio, que non aliter constabit, nisi duo altrinsecus editi soni in unam simul modulationem conveniant, ut fit, cum virilis ac puerilis vox pariter sonuerit; vel etiam in eo, quod consuete organizationem vocant"*.

ejemplo, discanto con polifonía. La definición de discanto es la siguiente: "El discanto es la consonancia de diversos cantos según el modo (modo rítmico) y según la equivalencia de los equivalentes"[5]. En otro lugar se define prácticamente lo mismo: "El discanto es el canto de diversas voces y hecho con notas de valor medido"[6]. Así es que el discanto es polifonía, pero no todo género de polifonía. El organum purum, por ejemplo, no es discanto aunque sea a dos voces. Puede tener, no obstante, secciones de discanto.

En un primer momento, pues, no aparece la palabra polifonía, que es la que de forma exclusiva utilizamos hoy[7].

La primera vez que se utiliza la palabra polifonía es en un tratado atribuido a Johannes de Muris, pero en la actualidad considerado anónimo, escrito en torno a 1200, *Summa musice*[8]*:*

"Polifonía se dice de *polis* que es 'pluralidad', y *phonos* que es 'sonido', y no es otra cosa que el modo de cantar por muchos que cantan una melodía diferente.

Se divide en tres especies, a saber diafonía, trifonía y tetrafonía, esto es, en canto doble, triple o cuádruple.

Diafonía es el modo de cantar a dos voces, y se divide en basílica y orgánica. La basílica canta de dos modos, de manera que uno mantiene continuamente una nota que es la base del canto del otro cantante; el otro compañero del canto comienza a la quinta o a la cuarta, a veces ascendiendo, a veces descendiendo, de tal forma que al hacer pausa [cadencia a lo largo de la obra o final] concuerde de alguna manera con el que lleva la base. La diafonía orgánica..."[9]

Se incide en la polifonía basílica porque es la menos conocida.

Hay que insistir que los tratados hablan de que polifonía es cantar a varias voces, y luego determinan las distintas formas que hay de hacerlo: organum, discantus... y más tarde contrapunto, fabordón, canto de órgano... Todos son polifonía, pero al mismo tiempo, todos son distinta clase de polifonía. Por ello, la palabra polifonía sólo dice que se cantan melodías diferentes. Nada más. No dice cómo. En la actua-

---

[5] "Discantus est aliquorum diversorum cantuum consonantia secundum modum et secundum equipollentis equipollentia." (Juan de Garlandia, *Ars discantus mensurabilis.*)

[6] "Discantus es cantus ex diversis vocibus et notis certi valoris aeditus." (¿Jerónimo de Moravia?)

[7] En España, en la época del renacimiento y después se utilizó el término "Canto de órgano" para designar a la polifonía, pero este término sólo expresa técnicamente hablando una clase de polifonía, la más compleja, y por esa razón, empleando la parte por el todo, por sinécdoque, se llamó "canto de órgano" a toda la polifonía. Sin embargo hay otras clase de polifonía: fabordón, contrapunto... El no entendimiento de estas diferencias ha conducido a interpretar torpemente y en sentido contrario la extraordinaria tradición de la polifonía española. De ello me ocupo en "La supuesta intervención de Felipe II en la polifonía contrarreformista. (Comentarios al Nº 38 de la Carta de Fundación y Dotación de San Lorenzo el Real. Año 1567)", en *Actas del Simposium Felipe II y su época*, San Lorenzo del Escorial, 1/5-IX-1998, pp. 169-240, Ed. EDES.

[8] Puede verse una introducción y la presentación del texto latino y su traducción al inglés en PAGE, Christopher, *Summa musice. A thirteenth-century manual for singer,* Cambridge University Press, 1991.

[9] *Id., Ibid.*, pp. 200-201.

lidad con frecuencia no se entiende esto y se llama por igual polifonía a cualquier tipo de técnica compositiva a varias voces. Ello arrastra los problemas señalados anteriormente y es tan empobrecedor como decir, por ejemplo, que un escrito está hecho en poesía, sin matizar si es poesía libre, poesía medida, prosa poética... Es cierto que es poesía, pero las estéticas, las técnicas y el concepto de lo histórico cambia según sea una u otra.

Debe tenerse muy en cuenta que las distintas clases de polifonía comportan en los inicios de la música medida (primero los modos rítmicos, luego la notación mensural) una estrecha relación con la música escrita, hasta el punto que en muchas ocasiones los avances notacionales son los que determinan la propia estética de la música.

Ello quiere decir que la polifonía (lo que viene a equivaler a la composición de la música), y la notación se generan paralelamente. Y esta evolución se hace en un grandísimo porcentaje teniendo al canto gregoriano como cimiento, al menos en el período más importante, que es el que se extiende entre los siglos XII-XIV, época que ve el desarrollo de la notación modal y mensural. Esta época es de gran desarrollo científico en otros campos. Es la época de traducción de los mejores textos griegos y latinos, y árabes, que ayudan al desarrollo de geometría, medicina, astronomía, astrología... Época de aristotelismo, racionalismo y lógica.[10]

2.2. ¿Para qué se utiliza la polifonía?

Se ha indicado que la polifonía primitiva se construye a partir del canto gregoriano, que se utiliza como cimiento. Esta realidad, independientemente de que puedan existir otros orígenes previos o al lado, no escritos, como pudieran ser los provenientes del canto popular, es lo que ha permanecido en los tratados y en la música práctica. Así, Johannes Grocheio (ca. 1300) distinguía entre *musica simplex* o *civilis,* también llamada *vulgaris,* y *musica composita* o *regularis* o *canonica,* también llamada *musica mensurata* y *musica eclesiastica*[11]

Así pues, parece que la polifonía en un principio está fundamentalmente, si no exclusivamente, relacionada con la música de iglesia. Pero ¿para qué la utilizan? ¿No es suficiente la monodia?

Habría que decir que la música, antes de pensar si es monódica o polifónica, pretende adueñarse y ser reflejo de las armonías celestiales, es decir, de la belleza del mundo que, creado por Dios, es hermoso y suena bien. En la Edad Media existe una música especulativa y una música práctica, lo que quiere decir que hay una reflexión sobre la música práctica y también una especulativa que origina una manera de ser de la música práctica.

---

[10] Véase Beaujouan, G., *Par raison des nombres: l'art du calcul et les savoirs scientifiques médiévaux,* Aldershot, 1991; Yudkin, J., *Music in Medieval Europe,* Englewood Cliffs, NJ, 1989; Crombie, A. C., *Science, Optics and Music in Medieval and Early Modern Thought,* London and Concerverte, 1990.

[11] Véase E. Rohloff, ed., *Die Quellenhandschriften zum Musiktraktat des Johannes de Crocheio*, Leipzig, [1972], p. 124.

La "música humana" es imitación de la "música mundana" –por decirlo con Boecio– y esta imitación hace al hombre ponerse en contacto con Dios. El mundo de la proporción es el mundo de la música (el número referido al sonido) y de la belleza. Conseguir contactar con la belleza es contactar con Dios. Esa es condición fundamental de la música religiosa, además de reflexionar sobre los textos más bella y espaciosamente dichos mediante el canto.

Si a este mundo de melodía añadimos otras melodías, que han de estar sujetas entre sí conforme a la proporción (pero en este caso a la proporción de consonancias), al igual que está sujeto el mundo, el universo, que es bello precisamente porque está proporcionado (mundo [*mundus*] = limpio, ordenado, *mundare* = [mondar] significa limpio, y en su acepción griega –Cosmos– también es sinónimo de orden), se obtiene con el arte de la música una de las mayores posibilidades de acercamiento a la belleza, al orden y, en definitiva, a Dios. Así, entre los clérigos y monjes, la música viene a poner en contacto con Dios. Si esto se hace, además, a través de las proporciones armónicas que vienen expresadas por la consonancia de la polifonía, se está dando un alto valor a la música. La música se embellece y crece y se convierte en una herramienta de aproximación a Dios. Y desde ahí se justifica.

La Iglesia, no obstante, tendrá siempre mucho cuidado en que la música no estorbe la intelección del texto a causa de la polifonía.[12]

Podríamos decir que la polifonía es adorno de la melodía y, desde el punto de vista que venimos analizando, es también una forma de entender el mundo. Es un posicionamiento estético. Una forma de entender el mundo acercándose a Dios. Pero el adorno no es exclusivo de la música. En la época de Notre-Dame (finales del XII-principios del XIII) con el desarrollo extraordinario de la polifonía de manos de Leonin y Perotin, se dio paralelamente un desarrollo de los tratados poéticos, tales como el *Ars versificatoria* de Matthieu de Vendôme (ca. 1180) o la *Poetria nova* de Geoffrey de Vinsauf (ca. 1215) en que se habla de los 'colores rethorici' o figuras de retórica. De estos mismos colores se habla en música al hablar de Perotin en el tratado *Anónimo IV* al decir que ha compuesto música "cum abundantia colorum armonice artis" (=con abundancia de colores del arte armónico). Juan de Garlandia, *De musica mensurabili* (ca. 1240) de las figuras de la retórica musical.

Así, la polifonía es un adorno. Y lógicamente el adorno se emplea en las fiestas principales. Por ello la polifonía se hará en las fiestas principales y, como decían, *pro divino servitio multiplicando* (=para alargar el oficio divino). Podría decirse que la

[12] Señalaremos sólo dos momentos de graves avisos por parte de la Iglesia para que la música esté al servicio del texto comprensible. El primero corresponde al Papa Juan XXII, quien en 1322 publicó desde Avignon la encíclica *Docta sanctorum patrum* advirtiendo de que no se hicieran malabarismos con las voces. El segundo momento es el Concilio de Trento, donde se advirtió muy seriamente de que el texto debía entenderse siempre bien y se le encargó a Palestrina que compusiera la Misa del Papa Marcelo para que sirviera de ejemplo de cómo debía ser la polifonía para que se entendiera correctamente el texto, pero a pesar del intento el ejemplo no cundió mucho.

polifonía se justifica para adornar los días de fiesta, para hacerlos más solemnes. Al igual que el resto de los adornos está al servicio de la alabanza a Dios y edificación de los asistentes a la liturgia. La música logra estos efectos mediante la reflexión de la palabra que canta y la belleza con que canta.

3. Algunas reflexiones sobre el proceso de la creación de la polifonía

Se viene comentando que la aparición de la polifonía ocasionó, al menos, una doble reflexión e investigación en el mundo de la música entendida como ciencia:

– la notación o la escritura musical, en cuanto a la duración de los sonidos

– y la reflexión sobre las consonancias.

En ambas vertientes el número es protagonista porque el ritmo no es otra cosa que el número referido al sonido *(numerus relatus ad sonus)* y porque las consonancias están basadas en las proporciones de la naturaleza, ya sea en el peso o en la medida. Debido a ello, la teoría musical siempre ha estado desarrollando esos dos aspectos. Y éste ha sido el motor de la música occidental escrita. Hasta tal punto esto es así que los tratados de todas las épocas definen en primer lugar las consonancias o disonancias que se pueden utilizar y luego sistematizan toda la normativa de cómo deben utilizarse y cuándo puede utilizarse una disonancia. Es lo primero que tiene que aprender un compositor.

Debido a que el cimiento de la polifonía era en gran medida el canto gregoriano, los tratados comenzaban –ya se ha dicho– con la enseñanza del fundamento de toda la música, que era el canto gregoriano: enseñanza de la mano guidoniana, solmisación, modalidad, entonaciones... Esto fue así, sobre todo, hasta comienzos del siglo XVII, en que comenzó a aparecer una nueva técnica compositiva basada en la tonalidad, no en la modalidad gregoriana. Por otra parte ya era cada vez menos frecuente la utilización de cimientos gregorianos, aunque todavía se utilizaran durante mucho tiempo, especialmente en la música religiosa.

Un compositor debe conocer los materiales con los que está hecho el edificio polifónico: el canto gregoriano y la polifonía y lo que esta última lleva implícito, es decir, la notación y las consonancias.

Dado que en un principio la notación no estaba desarrollada para esta función, la polifonía no podía escribirse (no podía ser) de otra manera que la que la notación permitiera.

1.- Por esa razón la polifonía del *Musica Enchiriadis* y *Scholia Enchiriadis* es una polifonía llana, como el canto gregoriano. (I.- SIGLO IX). Las consonancias que se utilizan son las más elementales, que incluso pueden observarse sin elucubraciones matemáticas, en la práctica diaria, cuando cantan hombres y mujeres o niños juntos, que cantan al intervalo de 8ª. Los otros dos intervalos utilizados son la 5ª y la 4ª.

2.- No conservamos más ejemplos hasta el siglo XI de polifonía. En este siglo y el siguiente aparece la polifonía anotada con los neumas gregorianos con los que se

anotaba el canto llano, pero no se medían todavía o, al menos, los signos no tienen trazas de que así fuera. Parece que en determinados casos sí se cantaría mensuralmente aunque no hubiera signos, si atendemos al tratado *Anónimo IV* ya citado. (II-III.- SIGLOS XI-XII). Aparecen muchos más adornos y, por consiguiente muchas más clases de intervalos, especialmente fuera de los puntos de apoyo al final de las frases o períodos.

3.- Con la polifonía de Notre-Dame, en que la polifonía se hace en secciones que van medidas y otras que no lo son o no lo son tanto, aparecen los modos rítmicos, es decir el número, la medida. Hay necesidad de controlar las disonancias, especialmente en las secciones de discanto (ya se ha hablado anteriormente de esto), ya sea a dos voces o a más. Es la época del maravilloso *organum purum*, a dos voces, de Leonin y de los *organa* a cuatro voces de Perotinus, los conocidos graduales *Viderunt* y *Sederunt*.

También tuvo España (recuérdese el *In saeculum* "quod quidam hispanus fecerat") y de forma muy especial Aragón y Pamplona algo que ver en el desarrollo de los *organa,* según se recoge en el *Anónimo IV:*

"Sed tales libri apud organistas in Francia, *in Hispana et Ragonia et in partibus Pampiloniae* et Angliae et multis aliis locis non utuntur secundum quod plenius patet in suis libris..."[13] (= "Pero tales libros no se usan entre los organistas [no los que tocan el órgano, sino los que componen o cantan *organa –organum–*] en Francia, *en España y Aragón y en las partes de Pamplona* y en Inglaterra ni en otros muchos lugares, según consta de forma más clara en sus libros"). Se refiere a la forma de poner los tetragramas en el pergamino. (Cap. III)

En esta época es cuando empiezan los tratados a preocuparse de la notación y de la sistematización de las consonancias. Y puede decirse con toda objetividad que es el momento en que la música occidental comienza a tomar cuerpo (IV.- SIGLO XII (finales) – SIGLO XIII: Polifonía de Notre Dame)

4.- Este cuerpo estará ya perfectamente formado en el siglo XIV, con el *Ars Nova,* en que se ha llegado ya a una perfecta configuración de la notación en cuanto a la mensuración, y se han establecido las consonancias, su relación y su utilización. Faltaría ya solo que las voces se distribuyeran en su ámbito a fin de lograr su timbre determinado y se independizaran algo más en sus movimientos a fin de que cada una tuviera su propia libertad. (V.- SIGLO XIV. Ars Nova)

5.- Durante los siglos XV-XVI la polifonía llega a su apogeo y se consigue una diferenciación tímbrica maravillosa entre las cuatro voces de la polifonía (tiple, alto, tenor, bajo). Aparecen los primeros escarceos de la tonalidad y, por tanto, el inicio de la separación con respecto a la modalidad del canto gregoriano y, en definitiva,

[13] Fritz Reckow, *Der Musitraktat des Anonimus 4,* Teil I: Edition, Franz Steiner Verlag GMBH. Wiesbaden, 1967. Puede verse también en Jeremy Yudkin, *The music treatise of Anonimous IV. A new translation,* American Institute of Musicology, Hänssler-Verlag, 1985, p.53.

a la separación cada vez más acusada del canto gregoriano, aunque, como se ha dicho, siguen todavía durante mucho tiempo la utilización del canto gregoriano como base de muchas composiciones, ya sea como *cantus firmus* o como una sugerencia melódica de algún intervalo característico. Pero cada vez más como un pretexto que como una fundamentación. (VI.- SIGLOS XV-XVI).

La polifonía de esta época sirve como base a gran parte de la música instrumental. Muchas veces una obra instrumental tan solo es una obra vocal interpretada por un instrumento polifónico. Así es que los instrumentos cantan también el canto gregoriano cuando son remedo de la obra vocal y, al mismo tiempo, se compone música para ellos con la misma técnica con que se hace la música vocal. Por ello los organistas o vihuelistas, por ejemplo, componen obras maravillosas sobre el canto gregoriano.

Así sucederá a los largo de los dos siglos siguientes. Se seguirán componiendo versos, tientos, himnos... para órgano. Incluso se llegará a los siglos XIX y XX. Dígase lo mismo con la música vocal.

No obstante esta utilización, el canto gregoriano se utiliza ya más que como un sustento, como un tema que se elige para recordar con respeto las melodías gregorianas o su sabor ancestral modal. Siempre con un profundo respeto y con un reconocimiento a quien es el padre de muchas técnicas y de muchos avances en la historia de la música.

II. DOCUMENTOS

I. SIGLO IX

1.- Organum paralelo a dos voces: *Tu Patris sempiternus es filius*. (Musica Enchiriadis) (NAWM, 1-1, nº 42.) [1].

2.- Organum paralelo a cuatro voces: *Tu Patris sempiternus es filius*. (Musica Enchiriadis) (*Id*., nº43) [2].

3.- Organum comenzando y terminando al unísono: *Te humiles famuli* (Musica Enchiriadis, Paris Bibl. Nat., Lat. 7211, fol. 9v. s. XI) (*Id*. Nº 44) [3].

II. SIGLO XI

4.- Verso Alleluiático: *Dies sanctificatus* (Bibliotèque de la Ville de Chartres nº 130(148), Facs. En PM, Vol.1, Plate XXIII, siglo XI.

5.- *Idem*, Versión de PM, Vol. I, p. 152.

6.- Organum: *Alleluia beatus vir* (Tropario de Winchester) tomado de A. Holschneider*, Die Organa von Winchester*, Tafel 5.

7.- *Idem*, Tafel 6.

8.- *Idem*, Transcripción, p. 156.

9.- Organum: *Veni ad docendum nos.* (Guido d'Arezzo, Micrologus), (GS, II, p. 23).

10.- *Idem*, versión en Jeremy Yudkin, *Music in Medieval Europe,* p. 341.

III. SIGLO XII : Polifonía Aquitana

11.- *Polifonía Aquitana* (Theodore Karp, Pl. 9, *Catholicorum concio*, Paris, Bibl nat. y pág. 182. Ms. lat. 1139, f 44v. Ejemplo de notación sucesiva.). *Tropo de benedicamus.*

12.- *Idem*, Transcripción, p. 182.

13.- Conductus: *Congaudeant Catholici ,* Codex Calixtinus.

[6] Audición

14.- *Ibid.* Kyrie tropado, fol. 190r.

15.- *Ibid.* Benedicamus Domino. 190v.

IV. SIGLO XII (finales) – SIGLO XIII: Polifonía de Notre Dame.

16.- Gradual: *Viderunt omnes,* Liber Usualis, p. 409.

17.- Organum *Viderunt omnes,* Florencia Pluteus 29.1, fol. 1r.

18.- *Las Huelgas* (/*Catholicorum concio*, fol. 22r). Ver el disco y elegir

19.- *Ibid.*, 1r, Kyrie tropado.

20.- *Ibid.*, 2v Kyrie *Fons bonitatis.*

V. SIGLO XIV. Ars Nova

21.- Kyrie de la Misa de *Nostre Dame,* Guillaume de Machaut, Manuscrito.

22.- *Id.*, Transcripción.

VI. SIGLOS XV – XVI

23-24.- Antífona 1 de Maitines del *Agenda defunctorum*, *Dirige Domine,* Liber Usualis, p. 1782.

25-26.- *Id.*, Antífona 2, Convertere, Domine, p. 1783.

27.- Martín de Villanueva, Misa de Nuestra Señora, Kyries.

28.- *Id.*, Credo.

29.- Ejercicio primero de *Plura modulationum genera quae vulgo contrapuncta apellantur super excelso gregoriano cantu*, Venecia, 1579.

Música instrumental

Órgano

[24] Himno *Conditor alme,* de Gonzalo de Baena, *Arte novamente inventado para aprender a Tánger,* Lisboa, 1540, en Organos históricos en Aragón, Vol. 1, nº4, intérprete Jesús Gonzalo.

[25] *Dic nobis Maria,* Antonio de Cabezón, sobre el *Victimae paschali laudes*, *Id*., *Ibid*., nº 18, intérprete *id*.

Vihuela[14]

[25bis], núms. 4 y 5, *O gloriosa virginum,* Narváez.

VIII. SIGLO XVII

30.- Primera pág. de *Discurso sobre los saeculorum* de Sebastián Aguilera de Heredia, según transcripción de Lothar Siemens.

31.- Parte del tenor de la misa a 7 voces de Manuel de Irizar (s. XVII) para la misa sobre el canto llano, Catedral de Segovia, sig. 13/9.

IX. SIGLO XVIII. Antonio Soler

32.- Secuencia de difuntos de Antonio Soler, de la Misa de Difuntos, año 1753, sig. 105/11, etc., Colección Maestros de Capilla del Monasterio de San Lorenzo el Real del Escorial, Vol V, p. 55.

33.- Comienzo de la fuga del primero de los cuatro versos sobre *Regina Caeli* de Antonio Soler, en José Sierra, *Antonio Soler (1729-1783). Música para órgano,* 1997, p. 160.

---

[14] Los vihuelistas tienen variaciones, diferencias... sobre motivos gregorianos. He aquí los que he visto:

Narváez: fragmentos de tres misas de Josquin, 6 diferencias sobre el himno *O gloriosa Domina,* 5 contrapuntos sobre el *Sacris solemniis español.*

Mudarra: 7 glosas sobre fragmentos de misas de Josquin, *Faysan regrés, De Beata Virgine, Pange Lingua* y una sin título; sobre la misa *Ave Maria* de Fevin.

Valderrábano, trata obras de Josquin (14), Gombert (6), Layole (1), Verdelot (10), Lupus (2), Sepúlveda (1), Loyset (1), Jaquet (2), Morales (8), Pietro (1), Willaert (5), Rufo (1), Ortiz (1), Vázquez (1), Enríquez (1), Milanés (2), Mouton (2) y Bauldoin (1).

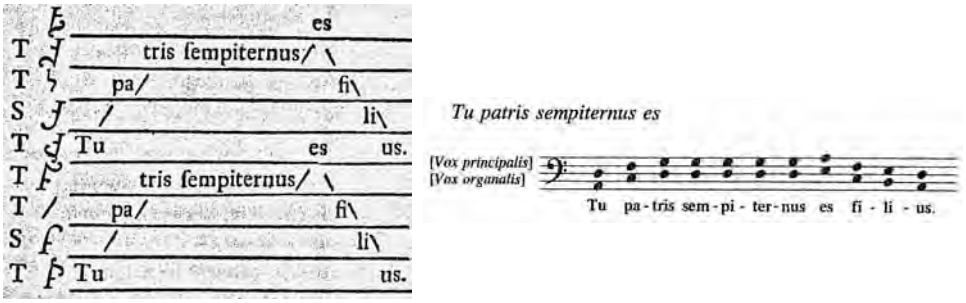
Pisador: 8 misas de Josquin (libros 4 y 5), motetes de Josquin (4), Gombert (3), Willaert (2), Basurto (2), Mouton (1), Morales (1).

Fuenllana: Trata a 17 autores: Morales (24), Josquin (13), Juan Vázquez (12), F. Guerrero (10), Gombert (9), P. Guerrero (8), Flecha (7), Verdelot (4), Archadelt (3), Jachet (2), Lupus (2), Laurus (2), Lirithier, Gascón, Adrián, C. Festa, Bernal y Ravaneda. Estos últimos con una.

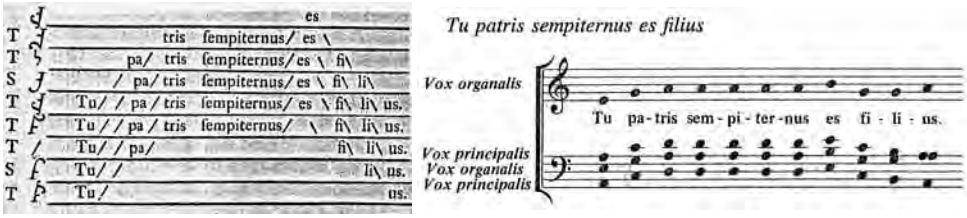
II. DOCUMENTOS

I. SIGLO IX

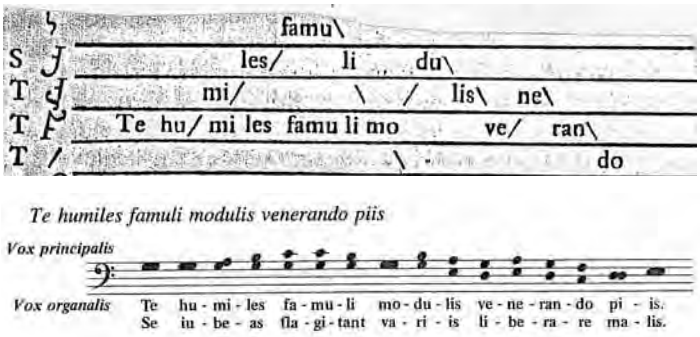
Ejemplo 1



Ejemplo 2



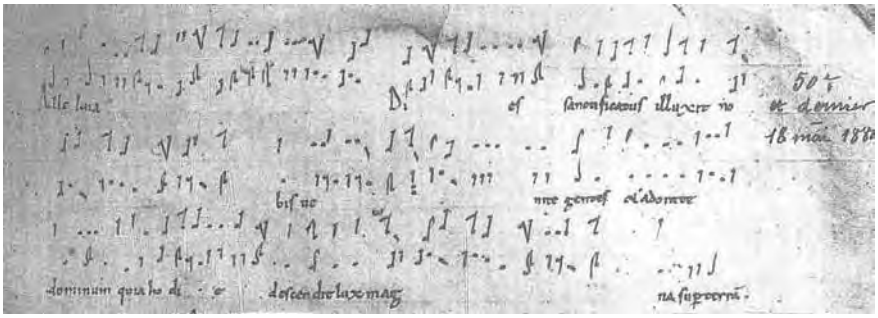
Ejemplo 3



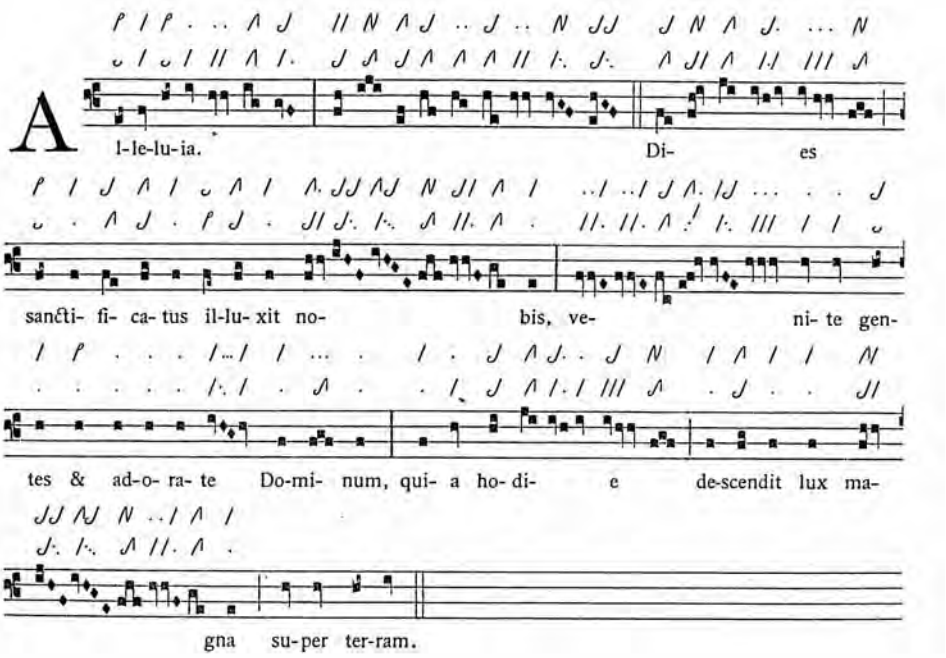
Ejemplos 1, 2, 3. Tomados del tratado *Música Enchiricolis* (S. IX) en que se muestra la *notación dasiana* (según aparece en Gerbertus, *Scriptores Ecclesiastici de Musica sacra potissimum*, I. pp. 164-165 y 170) en que están escritos los *organum* paralelos indicando la *vox principalis* (= canto llano) y la *vox organalis* (= la voz añadida). A la derecha está la transcripción moderna. Nótense los movimientos oblicuos del ej. 3.

II. SIGLO XI

Ejemplo 4



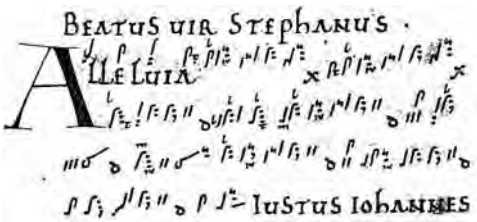
Ejemplo 5



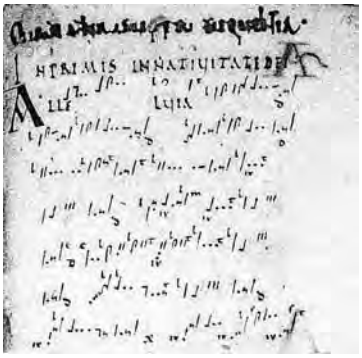
Los ejemplos 4 y 5 muestran un verso alleluiático, *Alleluia, dies sanctificatus,* correspondiente a un manuscrito de la *Bibliothèque de la Ville des Chartres* nº 130 (148), siglo XI, tomado de la lámina XXIII de la *Paleographie musicale*, Vol. I, Solesmes, 1889, y su transcripción, p. 152.

El *organum* a dos voces solo se transmitió en su *vox principalis*. Predomina el estilo nota contra nota y el movimiento contrario.

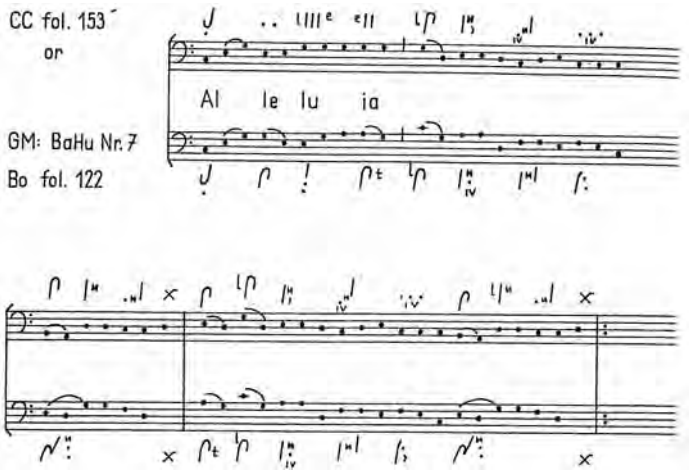
Ejemplo 6



Ejemplo 7

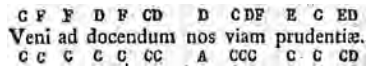


Ejemplo 8

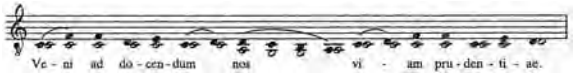


Los ejemplos 6 y 7 contienen las dos partes, en folios diferentes, 122 y 153 respectivamente, del *Tropario de Winchester* (principios siglo XI) correspondientes. El canto gregoriano en la parte inferior. Las reproducciones retoman de A. Holschneider, *Die Organa von Winchester,* 1968. El ej. 8 muestra la transcripción parcial.

Ejemplo 9



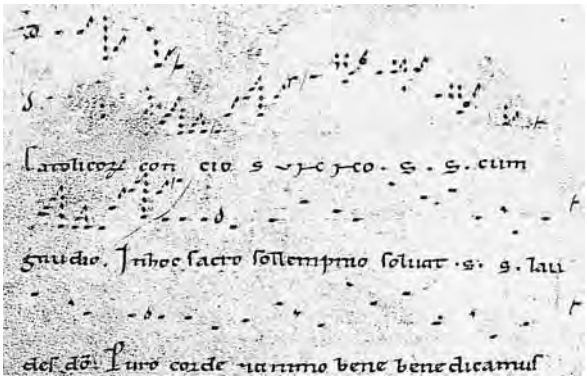
Ejemplo 10



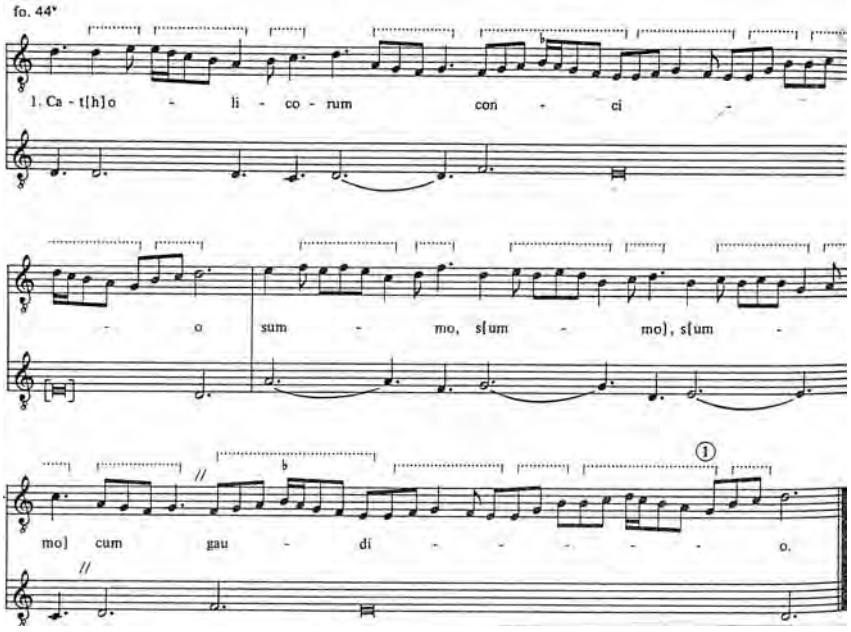
Los ejemplos 9 y 10 muestran un ejemplo de *organum* de Guido d'Arezzo, *Micrologus* (s. XI) en notación de letras, y su transcripción. Véase el estilo de nota contra nota y los movimientos oblicuos.

III. SIGLO XII: Polifonía aquitana

Ejemplo 11

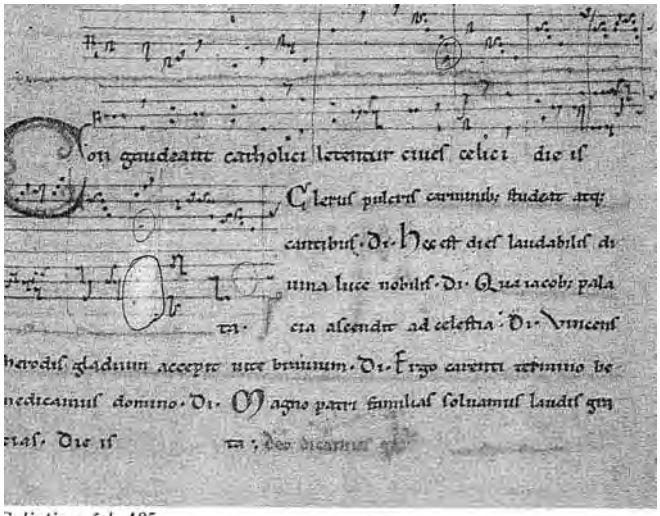


Ejemplo 12



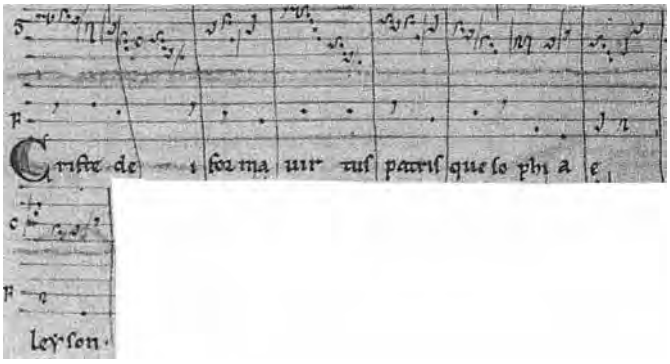
Los ejemplos 11 y 12 muestran un ejemplo de polifonía aquitana (s. XII), *Catholicorum concio,* del ms. de Paris, Bill. nat. Ms lat. 1139, fol. 44v y su transcripción, ambos tomados de Karp, T., *The Polyphony of Saint Martial and Santiago de Compostela,* 1992.

Puede verse que no se observa el estilo de nota contra nota, sino que van muchas notas contra una del canto gregoriano, y con valores y movimientos muy variados. Tropo de *Benedicamus Domino. Organum.*

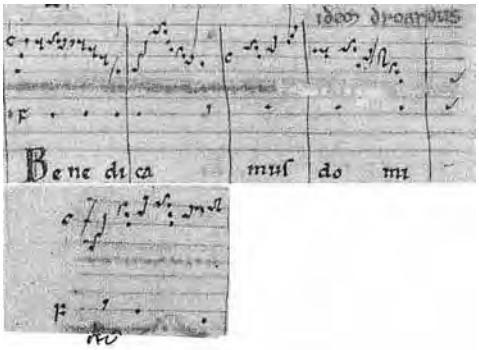


Ejemplo 12

Calixtino, fol. 185r



Ejemplo 13

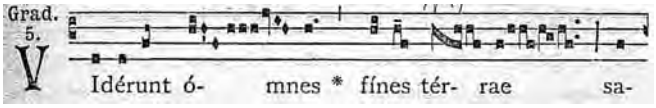


Ejemplo 14

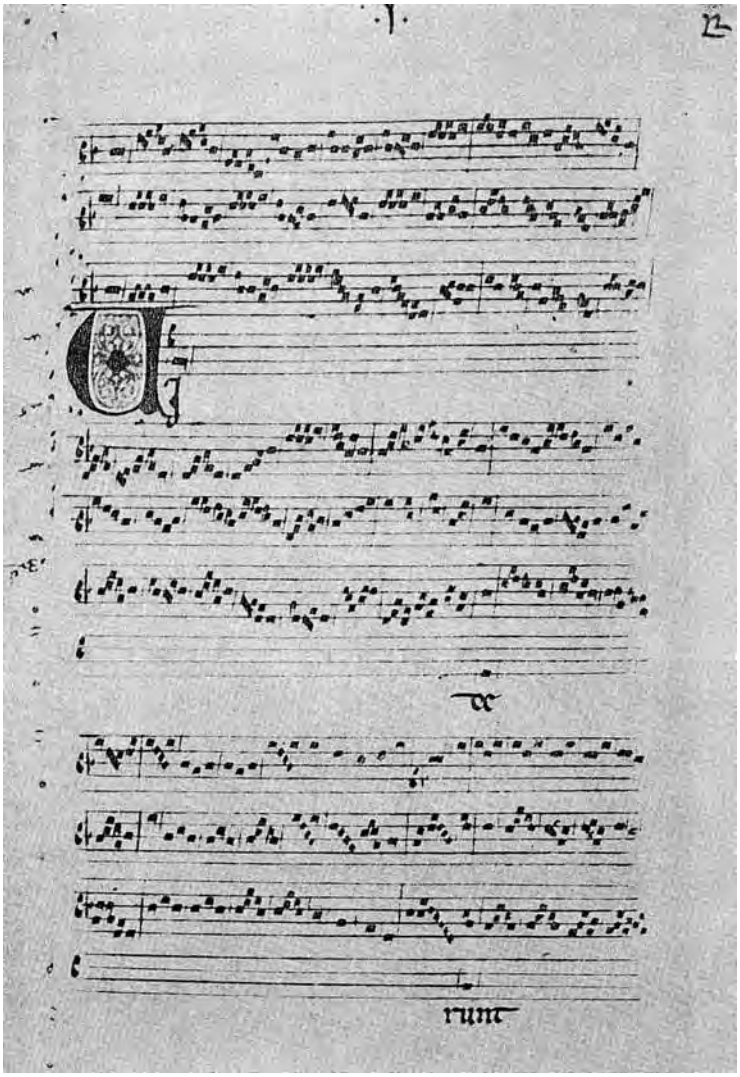
Los ejemplos 12, 13 y 14 muestran obras del *Códice Calixtino* (S. XII) y en el ej. 12 se conserva el testimonio escrito más antiguo de polifonía a tres voces, el famoso *Congandeant catholici*. El ej. 13 es un *Christe eleison* tropado. Obsérvense los avances de escritura musical: claves, tetragramas, voces reparadas, custos, líneas verticales reparando la sintaxis musical...

IV. SIGLO XII (finales) - SIGLO XIII: Polifonía de Notre Dame

Ejemplo 16

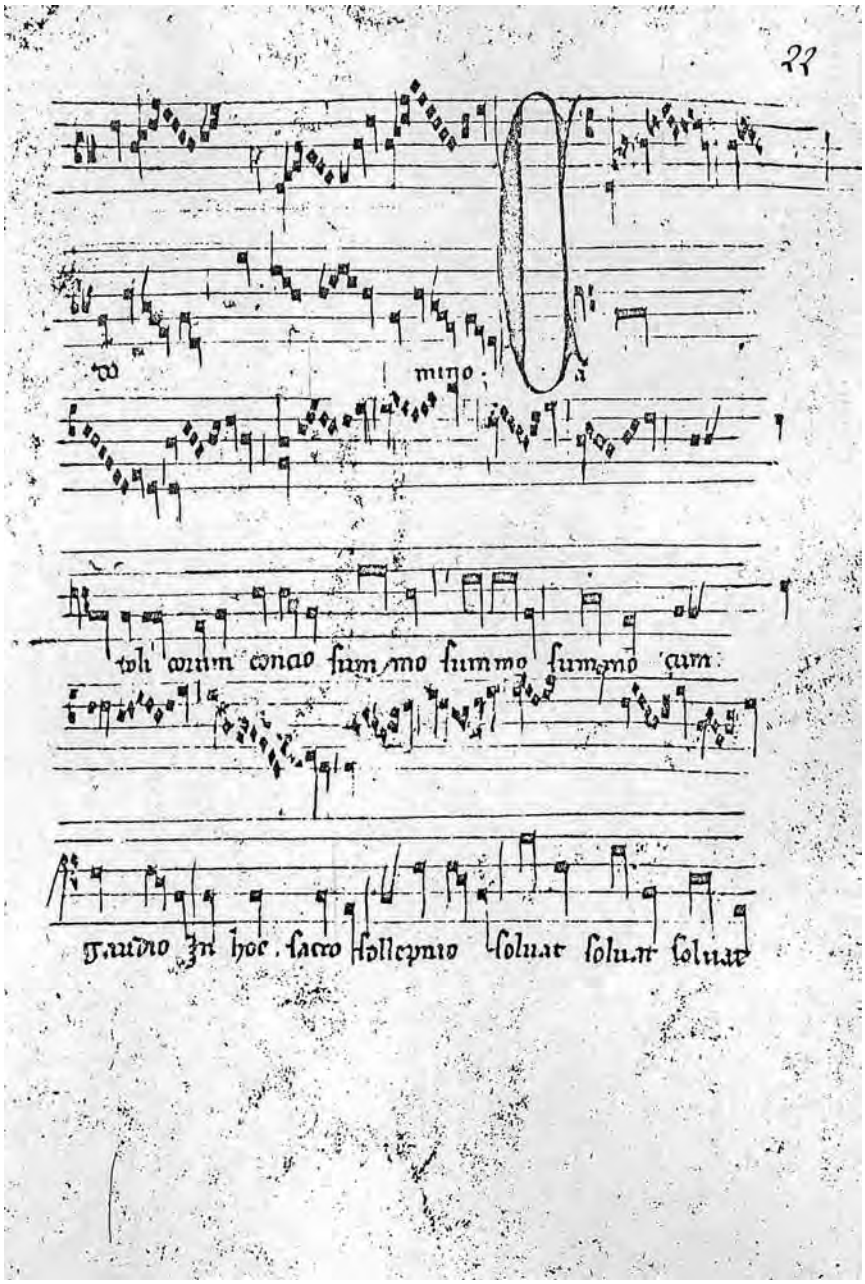


Ejemplo 17



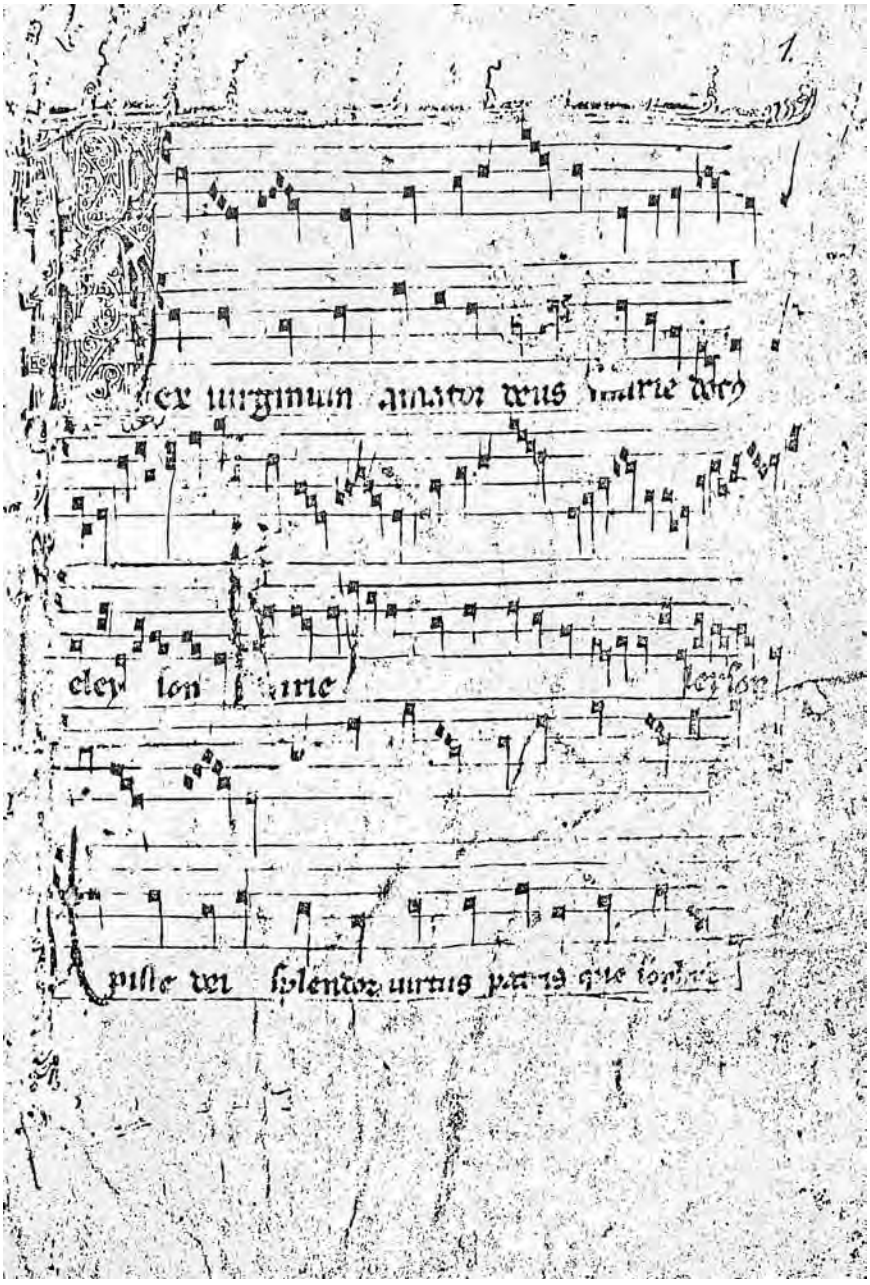
Los ejemplos 16 y 17 presentan el inicio del gradual gregoriano *Viderunt omnes* y el inicio del *organum a 4 voces* de Perotin según se conservan en el Ms. Pluteus 29.1 de Florencia, fol. 1r. Obsérvese que el canto gregoriano está presente en las tres notas que se pueden ver sobre las sílabas *Vi-de-runt*. Las voces superiores, duplum, triplum y quadruplum están escritas en ritmo modal, es decir, tienen duraciones determinadas. Eso no se puede ver en los ejemplos anteriores.

Ejemplo 18



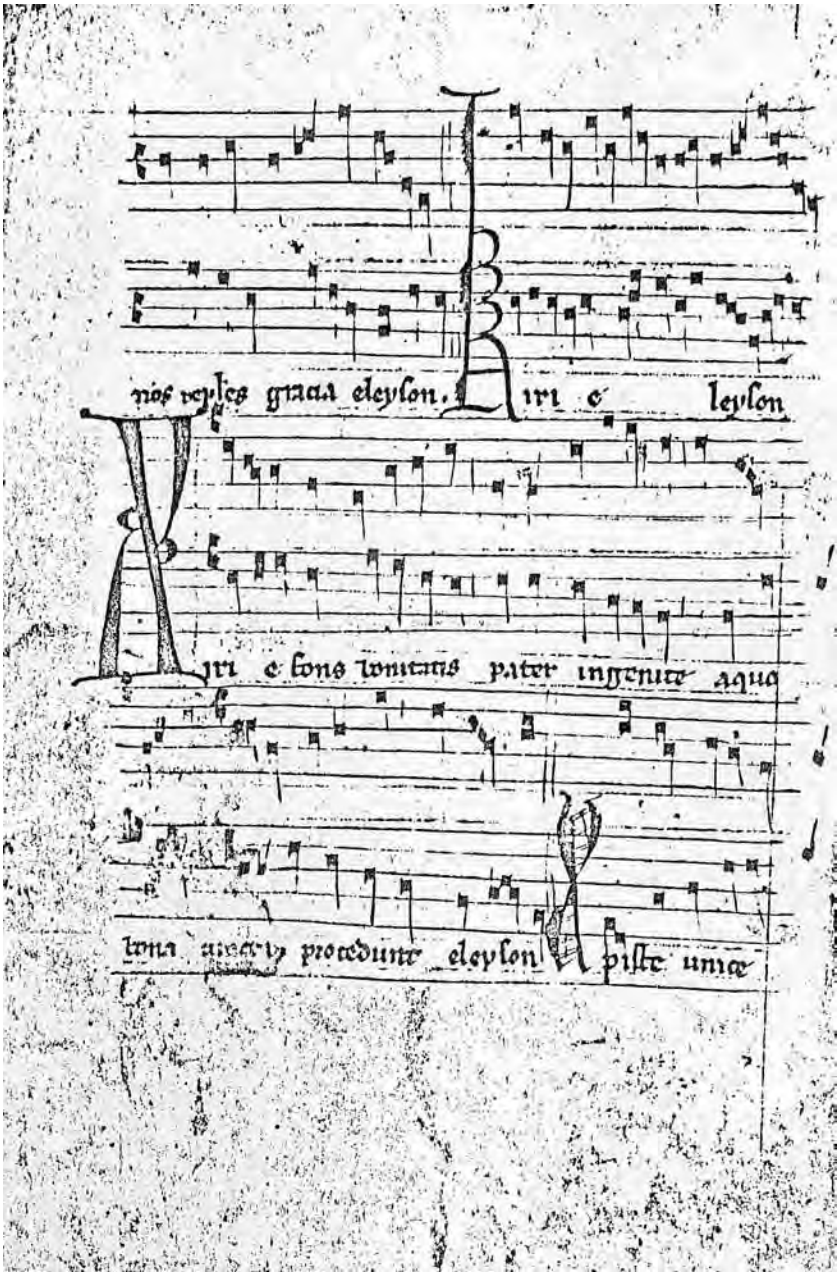
El ejemplo 18 muestra un tropo de *Benedicamus Domino* con un *organum* a dos voces. Véase la melodía gregoriana en la voz inferior y compárese con la de los ejemplos 11 y 12. *Códice de las Huelgas*.

Ejemplo 19



El ejemplo 19 muestra un Kyrie con el tropo *Rex Virginum*. *Códice de las Huelgas*.

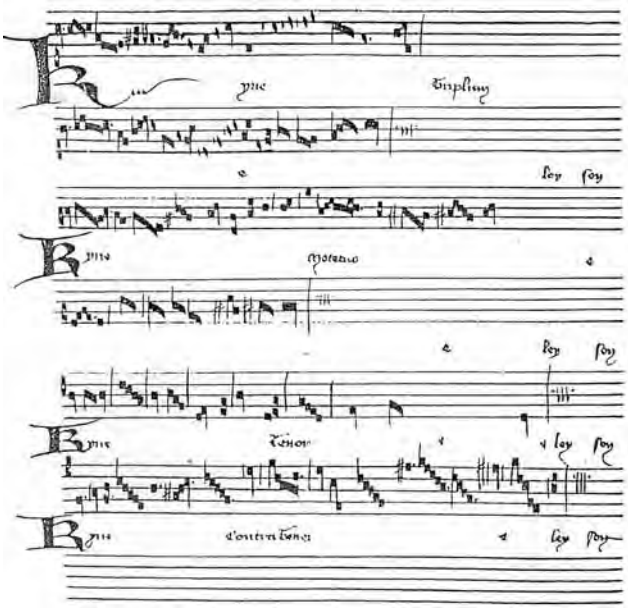
Ejemplo 20



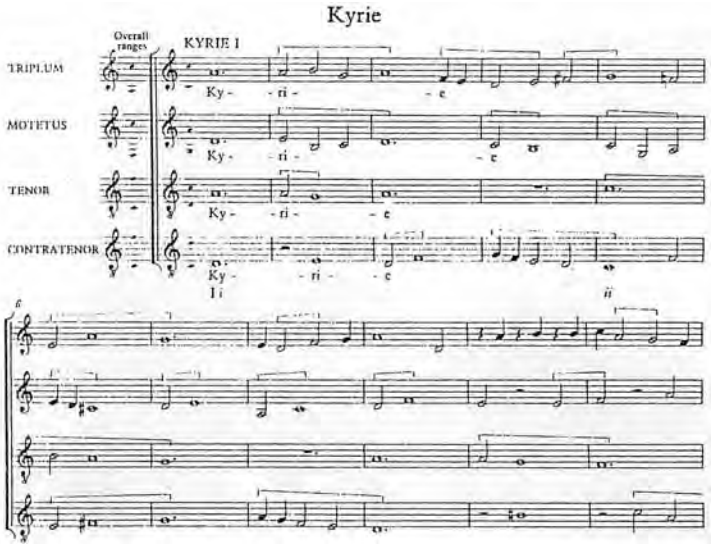
Ejemplo 20. Kyrie tropado. *Fons bonitatis*. Melodía en voz inferior. *Códice de las Huelgas,* fol. 2v.

V. SIGLO XIV. Ars Nova

Ejemplo 21



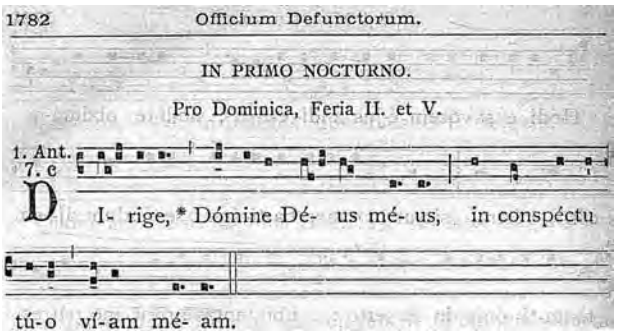
Ejemplo 22



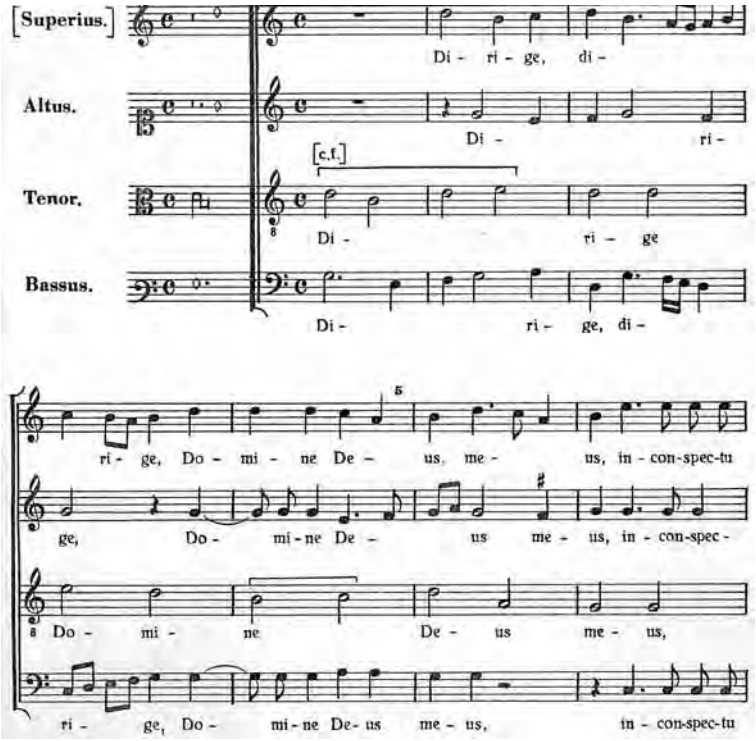
Ejemplos 21 y 22. *Kyrie eleison* de la Misa de *Nostre Dame* de Guillaume Machant (ca.1300-1377). Compárese la melodía gregoriana con la de los ejemplos 19 (siglo XIII, finales) y 25 (siglo XVI, finales).

VI. SIGLO XV-XVI. Polifonía clásica

Ejemplo 23

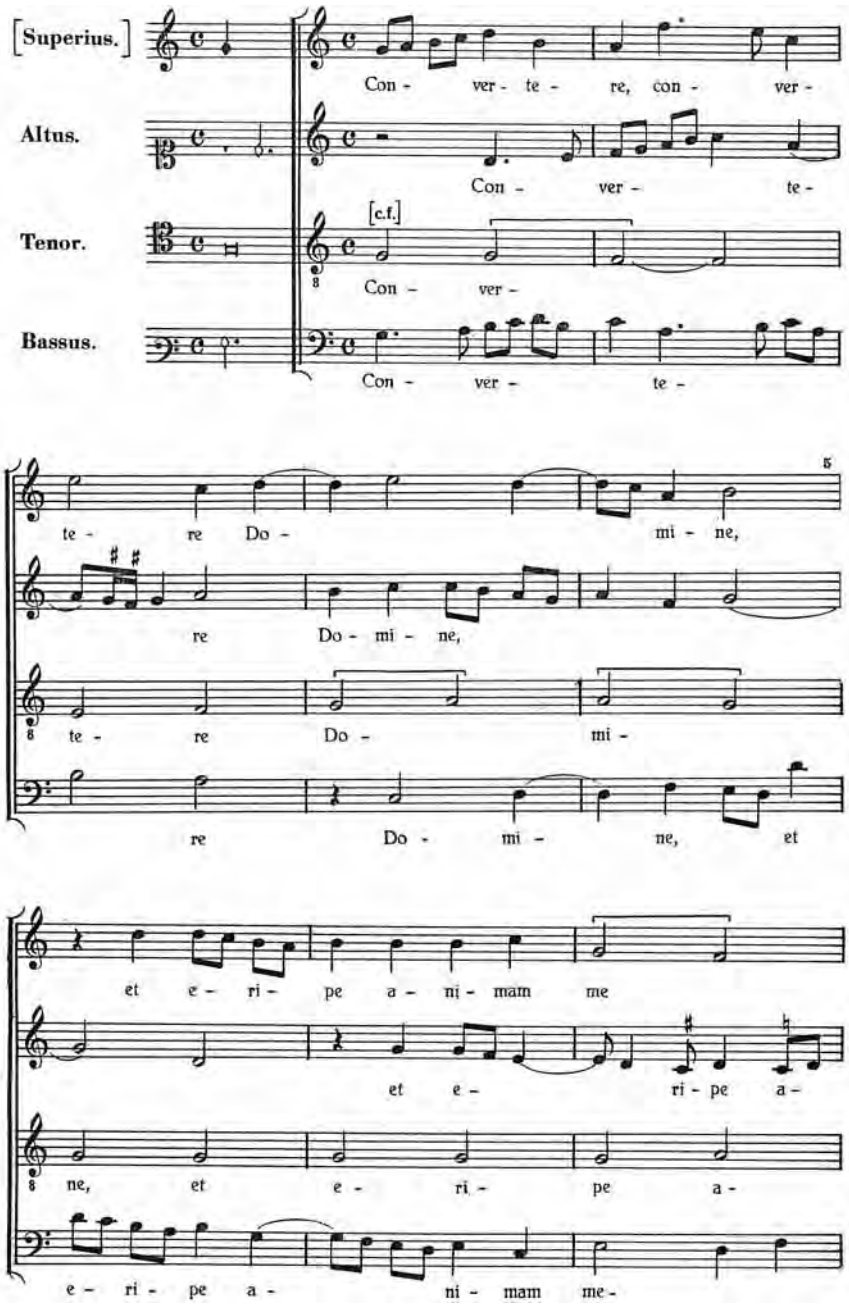


Ejemplo 24



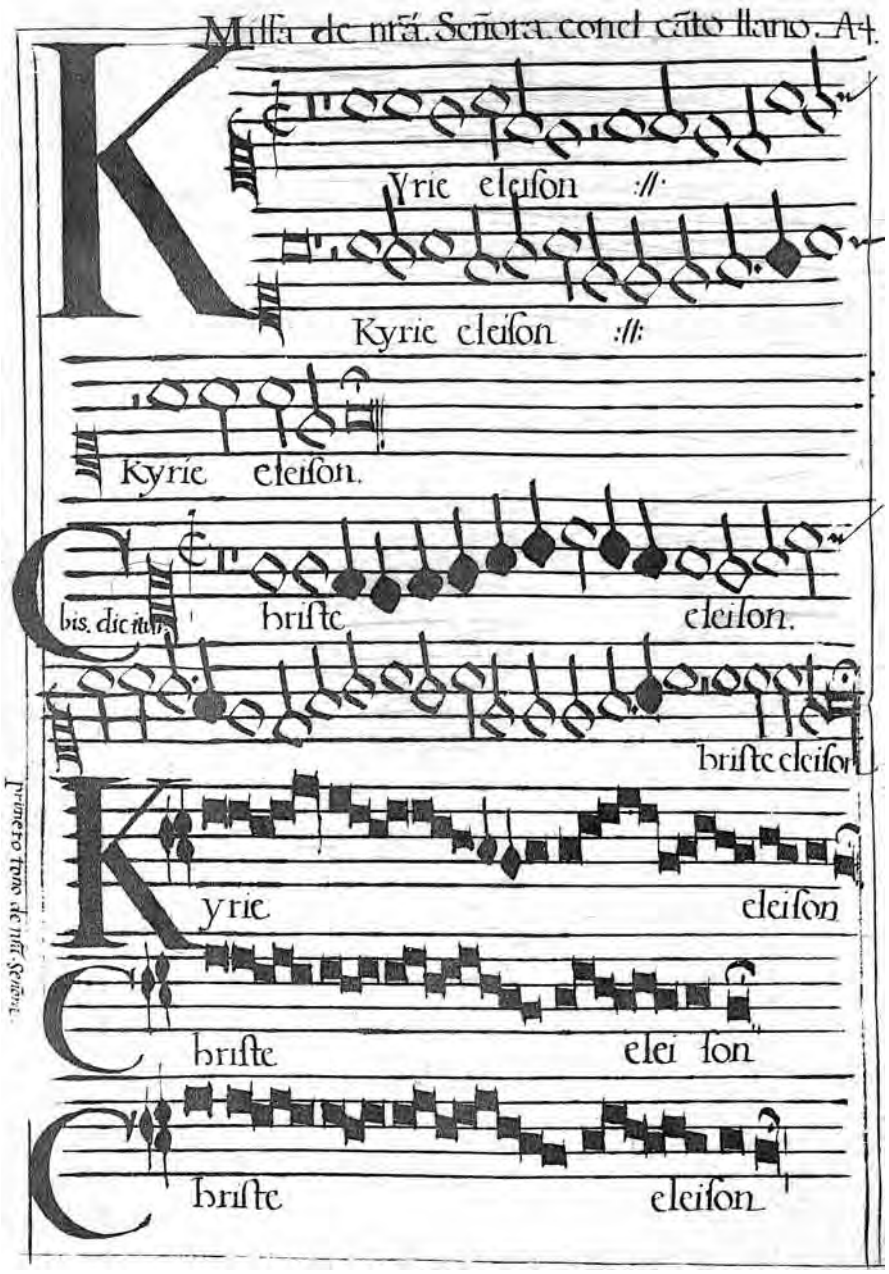
Los ejemplos 23 y 24 muestran, respectivamente, la antífona *Dirige, Domine* en canto llano y en polifonía a 4 voces. Véase en el Tenor literalmente el canto llano. Juan Vázquez, *Agenda defunctorum*, 1556. Samuel Rubio, ed. Real Musical, 1975.

Ejemplo 25

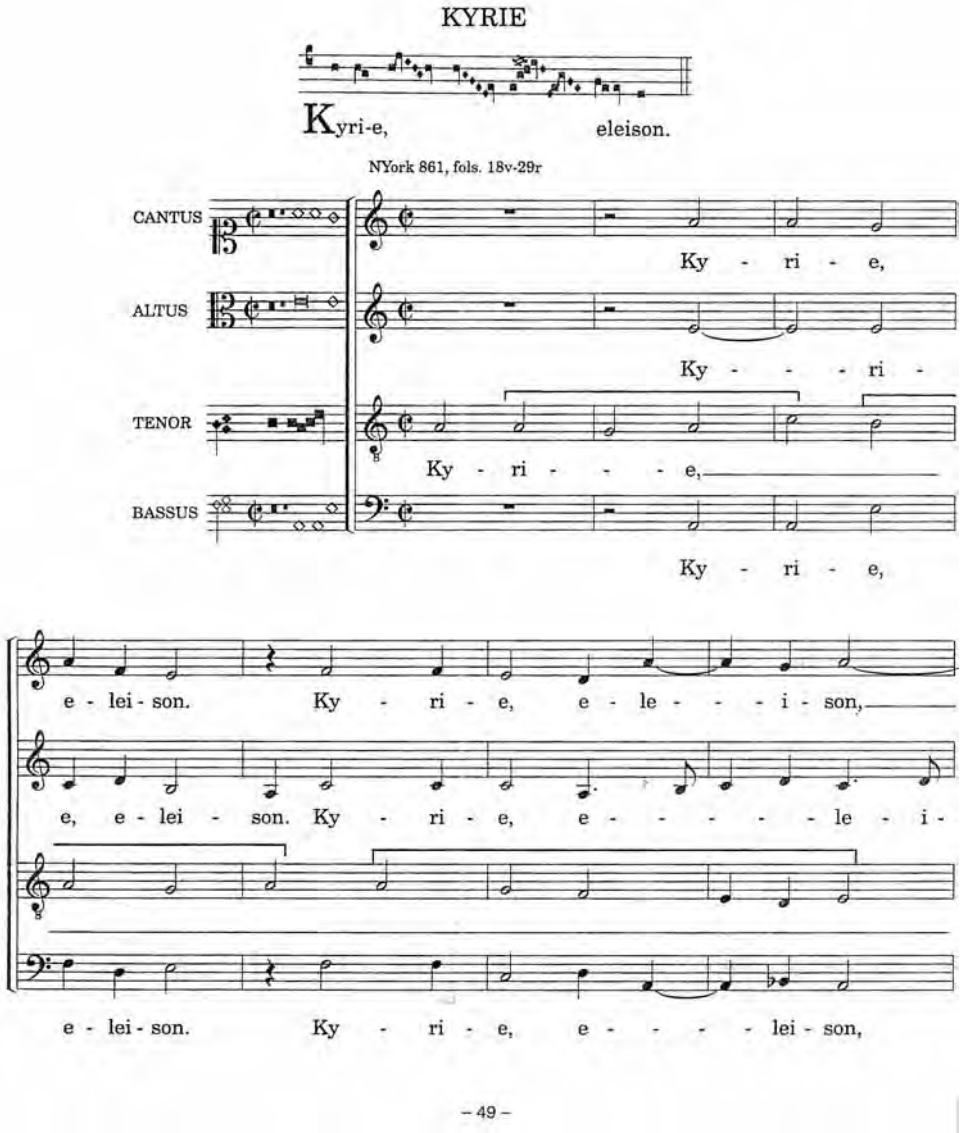


Ejemplo 25. Presenta la antífona *Convertere* en polifonía con el canto gregoriano en el *tenor. Id., Ibid.*, a ejemplo anterior.

Ejemplo 27

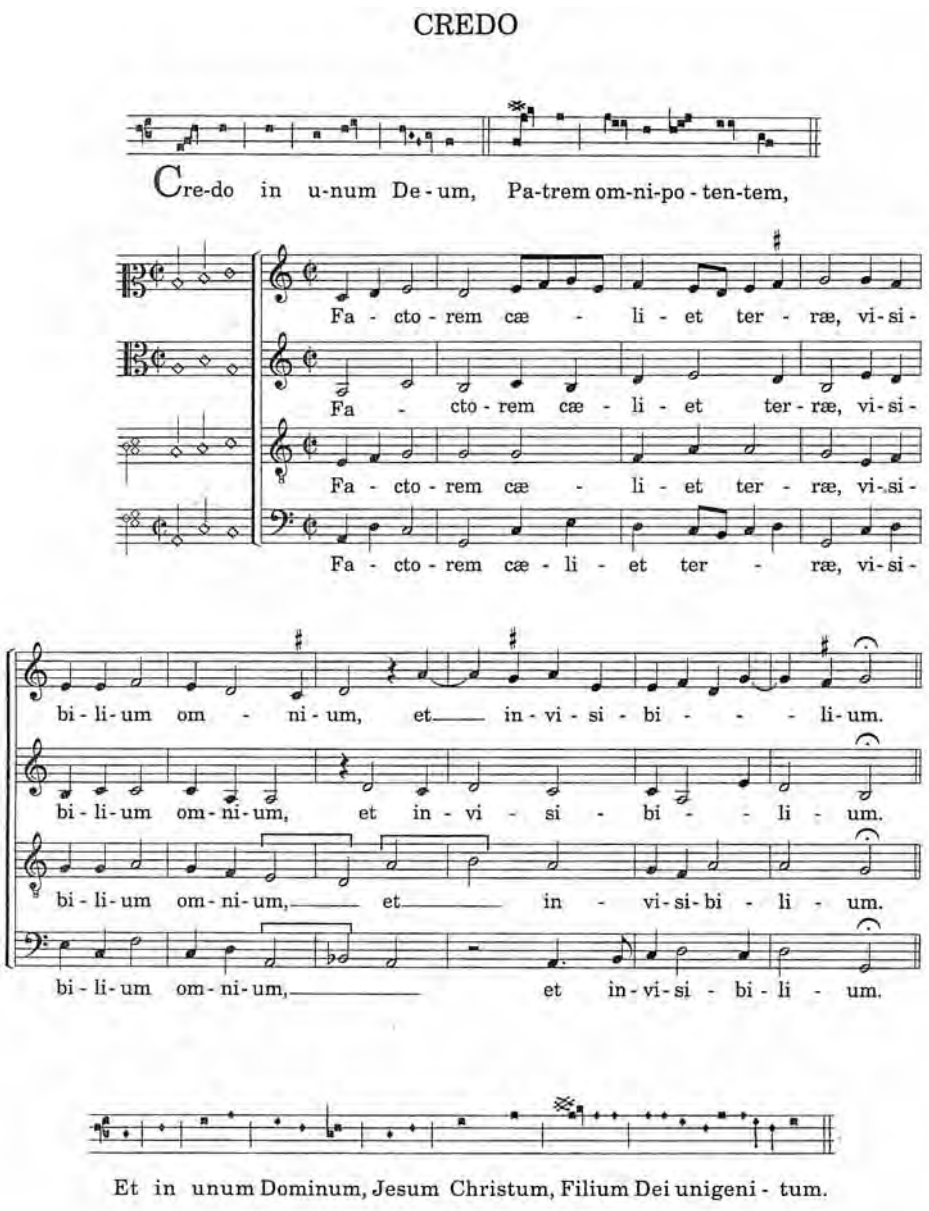

Missa de nrã. Señora. con el cãto llano. A4.
Yrie eleison ://:
Kyrie eleison ://:
Kyrie eleison.
bis. dicitur
hriste eleison.
hriste eleison
yrie eleison
hriste elei son
hriste eleison
primero tono de nrã. Señora.

Ejemplo 28



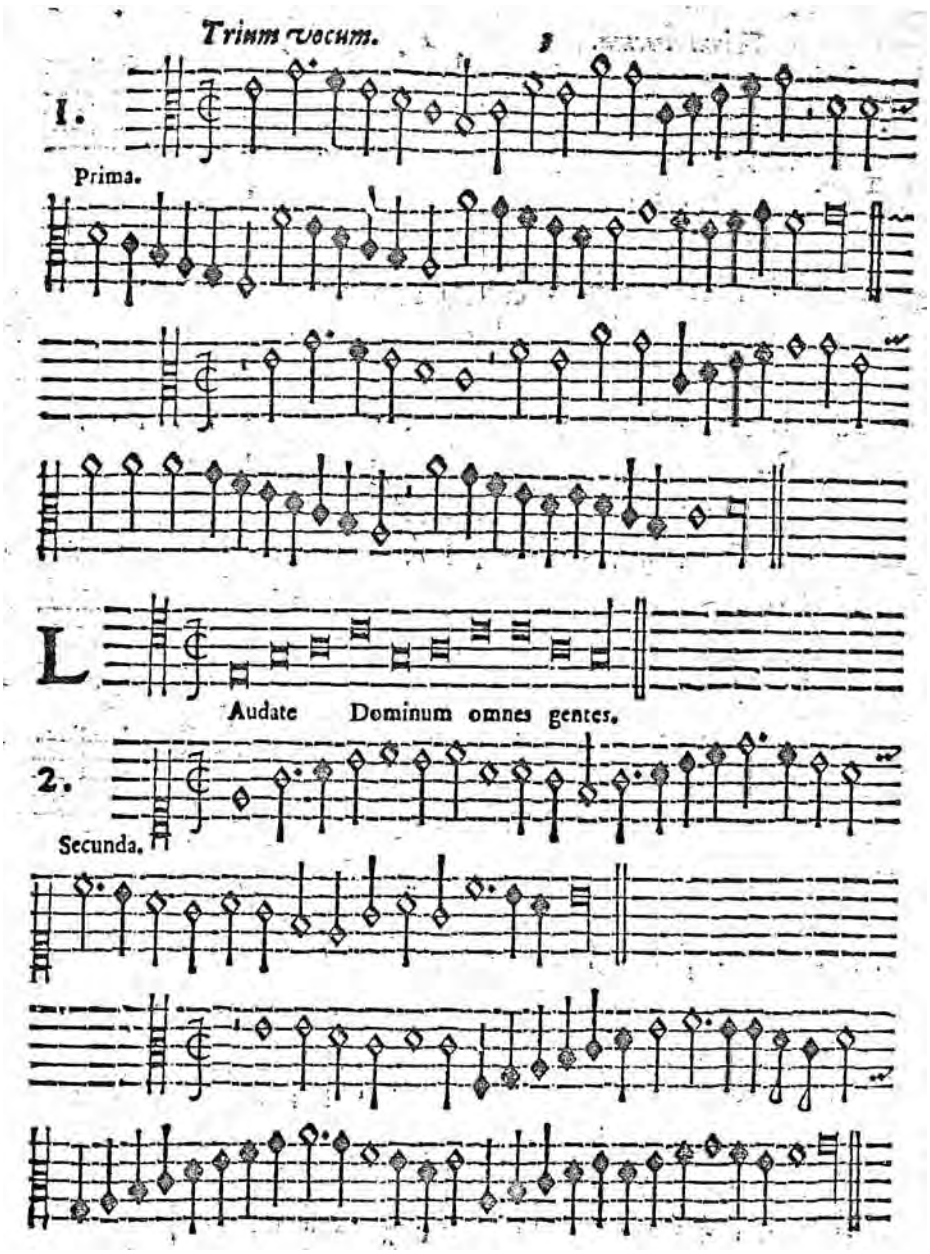
Los ejemplos 27 y 28 contienen original y transcripción del Kyrie de la "Missa de nuestra Señora con el canto llano", de fr. Martín de Villanueva (+ 1605), jerónimo del Escorial. El tenor lleva la melodía. Sierra Pérez, José, *Fr. Martín de Villanueva,* Colección de Maestros de Capilla del Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial, Ed. Edes, 1997.

Ejemplo 28



El ejemplo 28 pertenece a la misma obra de los ejemplos 26 y 27. Véase la melodía gregoriana en el *tenor* y luego, aislada en el *Et in unum Dominum* y nótese que es una melodía medida, con valores distintos. Es una melodía en *canto mixto,* es decir, un canto con melodía gregoriana, pero medida.

Ejemplo 29

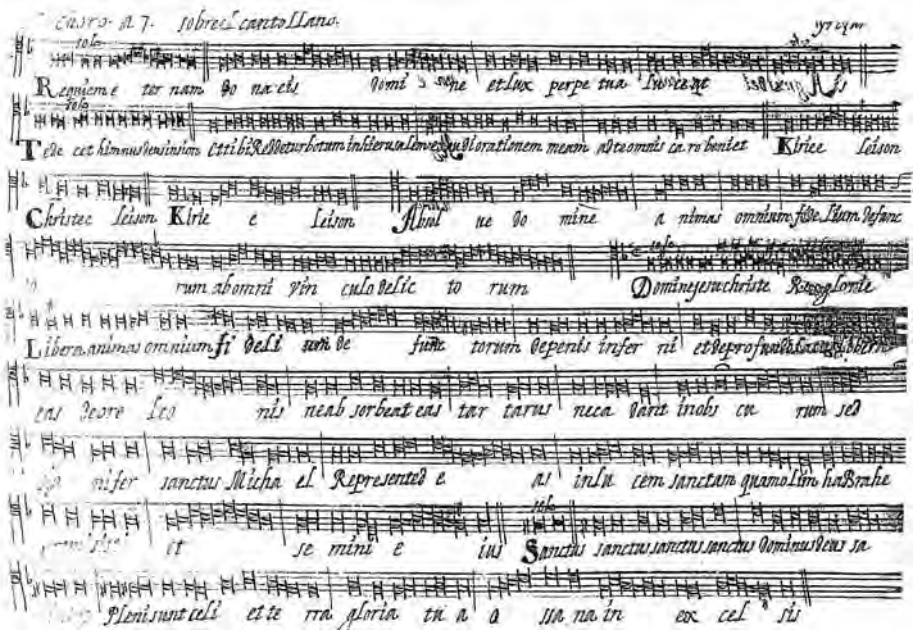


Ejemplo 29. Fernando de los Infantes, *Plura modulationum genera quae vulgo contrapuncta appellantur. Super excelso gregoriano cantu,* Venecia, 1579.

VIII. SIGLO XVII

Ejemplo 30

Ejemplo 31

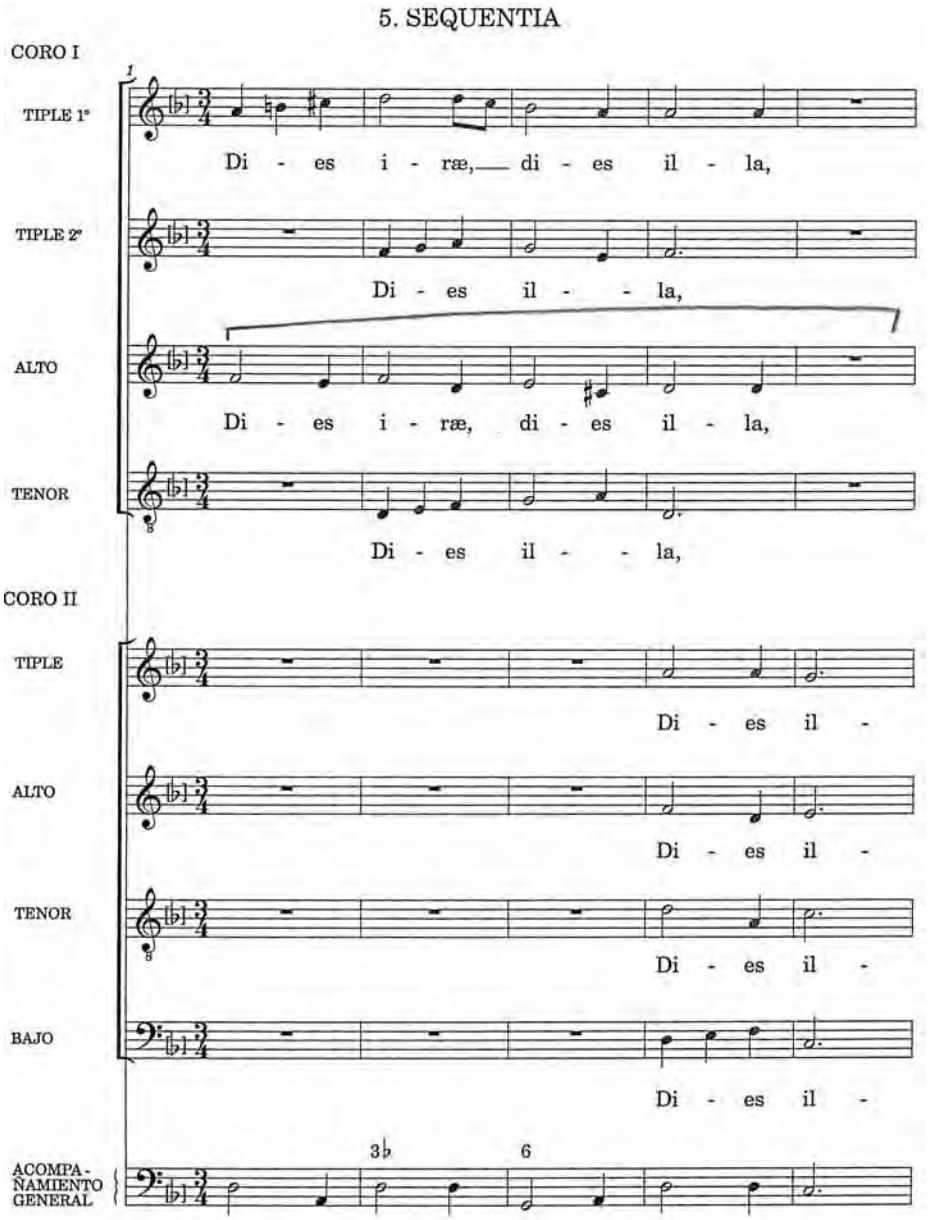


Ejemplo 30. Puede verse el *Discurso sobre los saeculorum*, para órgano, de Aguilera de Heredia en que cada voz va cantando la melodía de un modo salmódico y gregoriano. Se indica entre corchetes.

Ejemplo 31. Misa de difuntos "sobre el canto llano" de Miguel de Irizar, Catedral de Segovia, sig. 13/9. Voz del tenor.

IX. SIGLO XVIII. Antonio Soler (1729-1783)

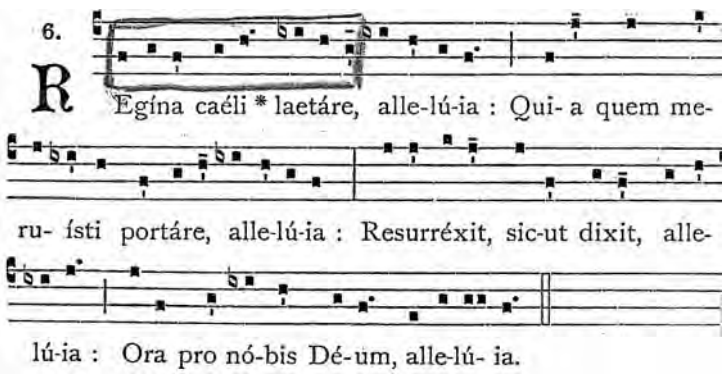
Ejemplo 32



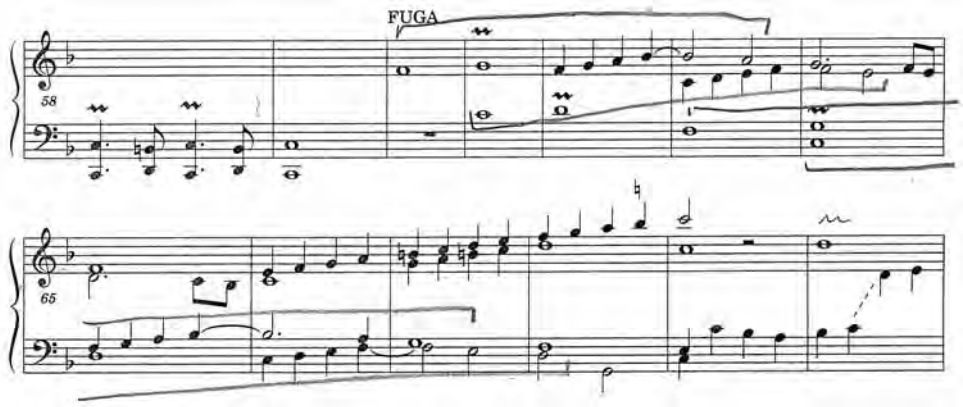
Ejemplo 32. Secuencia de difuntos, año 1753, Monasterio del Escorial. Bullón Pastor, E., *Antonio Soler (1729-1793),* Colección Maestros de Capilla Monasterio San Lorenzo del Escorial, Vol. V, Ed. Edes, 2003.

Véase la melodía del *Dies irae* en la voz del Alto del Coro I.

Ejemplo 33



Ejemplo 33 bis



Los ejemplos 33 y 33 bis muestran la antífona gregoriana *Regina caeli* y el inicio de la *fuga* del primero de los "4 versos de 'Regina caeli'", de Antonio Soler, en que puede verse cómo cada voz canta la melodía gregoriana, aunque con una articulación muy diferente. En Sierra Pérez, José, *Antonio Soler (1729-1783). Música para órgano,* Ediciones Escurialenses, Edes, 1997.

III. DOS REFLEXIONES FINALES SOBRE EL CANTO GREGORIANO Y LA POLIFONÍA

1. Sobre la interpretación

Se ha querido mostrar, aunque de forma muy elemental, la estrecha relación entre el canto gregoriano, el origen de la polifonía, la evolución de la notación mensural y la evolución de la técnica compositiva.

Todas estas realidades caminan juntas conviviendo e interinfluenciándose. Unas veces la notación origina una forma de ser de la música y en otras ocasiones es la música quien incentiva un avance en la notación.

Paralelamente a todas estas técnicas, el canto gregoriano sigue cantándose monódicamente, sin que intervenga la polifonía, de forma llana o medida, según los casos. Existen infinidad de estudios y teorías sobre la interpretación del canto gregoriano. Aquí nos referiremos sólo al canto gregoriano cuando alterna con la polifonía.

Los musicólogos, a la hora de plantearse la interpretación del canto gregoriano o de la polifonía en las distintas épocas –que ese sería el verdadero objetivo de quienes quieren interpretar la música del pasado– acuden a la notación, porque no hay una referencia más directa de lo que es el fenómeno musical. La investigación ha separado casi siempre, de forma tajante –sin que esto tenga una explicación fácil de entender– la interpretación monódica de la polifónica. Es cierto que las notaciones monódicas en su mayor parte –pero no siempre, ni mucho menos– no son mensurales y las polifónicas sí lo son (aunque tampoco siempre), pero esta separación probablemente no sea tan drástica en la práctica.

Aparte de la utilización del canto gregoriano como cimiento de la polifonía, se ha utilizado también al lado de ella, es decir, alternando en una misma pieza cantada parte en canto gregoriano y parte en polifonía. Esta forma de cantar alternando se denomina comúnmente con el adverbio latino *alternatim*. Este hecho, especialmente cuando la melodía completa del canto gregoriano se canta desde el principio hasta el final sin interrupción en la voz del tenor poniendo de cuando en cuando sobre él el resto de las voces (cantus, altus, bassus) sin que por ello el tenor detenga su marcha, ha dado luz para la interpretación del canto gregoriano y de la polifonía[15]. Habitualmente lo que suele hacerse en la actualidad es una mezcla de estéticas que es tremendamente rara. Se mantiene siempre la interpretación de una idéntica forma de cantar el gregoriano independientemente de las distintas épocas a que pertenezca la polifonía a la que acompaña, desde las polifonías primitivas hasta el siglo XX.

Estudios como el citado y otros ponen cada vez más de manifiesto lo irreal que es cantar una polifonía de Perotin, o Palestrina o Antonio Soler, siempre con la misma interpretación gregoriana. Debe intentarse una interpretación del gregoriano confor-

[15] De ello me ocupé en "La interpretación alternatim del canto gregoriano y la polifonía según un libro polifónico del Monasterio de San Lorenzo del Escorial (siglos XVI-XVII)", *Revista de Musicología,* V Congreso de la Sociedad Española de Musicología (Barcelona, 25-28 de octubre de 2000), 621-642.

me a la estética de la época, del mismo modo que se busca la estética de la polifonía en cada época.

Y sobre todo, debe buscarse el compromiso en la interpretación entre monodia y polifonía según las distintas técnicas compositivas que se han descrito. Se llama *alternatim* a la alternancia entre canto gregoriano y polifonía, pero el canto gregoriano en ocasiones se canta igual tanto cuando va solo como cuando va con polifonía y, en el caso del Monasterio del Escorial del que se trata en el artículo antes citado, es medido. Así queda demostrado notacionalmente, que es la forma más fehaciente e indubitable de hacerlo. De ahí surgen más preguntas sobre el tempo de la polifonía y del canto gregoriano. ¿Era medido el canto cuando iba solo, sin esta clase de polifonía? ¿Es medido el canto gregoriano cuando se canta en forma *alternatim* con una polifonía que no lleva de forma continua la melodía gregoriana en el tenor? ¿Cuál es el tempo del canto gregoriano en uno y otro caso? ¿Qué decir de la mayor o menor lentitud del canto gregoriano según la mayor o menor fiesta que se celebra?

Estas y otras muchas preguntas se están estudiando –y a veces respondiendo– desde la polifonía y su interpretación en las distintas épocas. Hay que esperar muy buenos resultados para un futuro y, sobre todo, hay que esperar nuevos intentos de interpretación de la música monódica y polifónica[16]. Estos estudios también darán luz –sin duda– sobre muchas interrogaciones notacionales. Si notación y polifonía han caminado juntos influenciándose, ello debe ponerse de manifiesto en la interpretación y en la comprensión de la escritura.

2. ¿Desaparición de la polifonía?

Se ha aludido a la preocupación que la Iglesia ha tenido siempre de que el texto que ha de cantarse pueda ser correctamente entendido a fin de que sirva, además de para el halago del oído, para la reflexión y la meditación. Se han citado, incluso, las prohibiciones del Papa Juan XXII en las primeras décadas del siglo XIV y luego los intentos del Concilio de Trento con respecto a cómo debe ser la polifonía a fin de salvaguardar esta idea fundamental. No se logró mucho, es cierto, porque es difícil –si no imposible– legislar sobre arte. De modo que los cambios estilísticos se efectúan cuando el estilo llega a su culmen y se opera una inflexión hacia otros derroteros, o hacia lo contrario.

Eso es lo que sucedió con la polifonía a finales del siglo XVI, época en que la polifonía llamada clásica llegó a su mayor desarrollo y esplendor con figuras como Palestrina, Guerrero, Morales, Victoria... o la maravillosa música profana de los madrigalistas.

---

[16] Entre otros muchos trabajos recomendaría sobre este tema los siguientes: John Cadwel, "Plainsong and polyphony 1250-1550", en Thomas Forrest Kelly (Ed.), *Plainsong in the age of polyphony*, Cambridge Unversity Press, 1992, pp. 6-31; M. Jennifer Bloxam, "Sacred polyphony and local traditions of liturgy and plainsong: reflections on music by Jacob Obrecht", *ibid.,* pp. 140-178; Richard Sherr, "The performance of chant in the Renaissance and its interactions with polyphony", pp. 178-208.

En este momento la polifonía comenzó a ser duramente criticada, pero no desde un posicionamiento utilitario sino estético, que es lo único que puede hacer cambiar los estilos.

Entenderemos aquí el fenómeno de la polifonía no sólo como una música que está compuesta a varias voces, sino como una forma especial de estar compuesta. Efectivamente, dentro de la música escrita a varias voces hay que distinguir entre las voces con un comportamiento homofónico o polifónico. En el primer caso las voces se suceden de forma casi paralela, hecho que no impide la comprensión del texto. En el segundo caso, el llamado comportamiento polifónico, sí se impide el entendimiento del texto en buena medida porque hay mucha independencia de voces y cada una, mucho más libremente, canta una melodía que podríamos decir diferente.

En la época barroca que comenzaba a principios del siglo XVII, con su teoría de los afectos, no podía entenderse que una obra musical tuviera diversas melodías. Era algo absolutamente antinatural. ¿Cómo puede emocionar una música que tiene diversos afectos en su canto? Eso es un artificio más que un arte natural.

Este posicionamiento estético fue el que hizo evolucionar la música hacia la monodia acompañada. Y así surgió una música más "natural", que pudiera mover los afectos en una dirección, cuyo arte no fuera la mezcla artificiosa de las voces, sino la expresión de los afectos. Un afecto por cada obra.

De esta idea surgió el "hablar cantando", el recitativo... y, en definitiva, la ópera, cuyas primeras manifestaciones teóricas se encuentran a finales del siglo XVI en la *Camerata* de los Bardi de manos de Vincenzo Galileo con su *Diálogo de la música antigua y de la moderna* (1581). También surgen ahí de forma práctica las primeras manifestaciones de la ópera.

No quiere decirse –ya se ha explicado– que vaya a desaparecer la música a varias voces, sino la música polifónica en el sentido apuntado. Por otra parte, no desapareció totalmente. Y lo que es más curioso, la música polifónica nacida dentro de la Iglesia y luego criticada, se convertirá después del nacimiento de la melodía acompañada en la representante del estilo eclesiástico. El estilo teatral era más sensual. Era preferible en la Iglesia un estilo más abstracto que no tuviera connotaciones con lo teatral. Comenzaba una nueva era en la historia de la música.

Conciertos

XI JORNADAS DE

Canto Gregoriano

2006

DE LA MONODIA A LA POLIFONÍA

De los neumas gregorianos a los atriles de la orquesta

CONCIERTO DE GREGORIANO Y POLIFONÍA

LA EXPRESIÓN POLIFÓNICA DEL CANTO GREGORIANO
EN LOS AUTORES Y ARCHIVOS DE MÚSICA ARAGONESES

Coro «Amigos del Canto Gregoriano»
Director, Pedro CALAHORRA

Coro de Cámara «Melchor Robledo»
Directora, Carmen URBELZ

14 de noviembre de 2006, 19,30 horas
Iglesia Parroquial de San Pablo Zaragoza

CÁTEDRA DE MÚSICA MEDIEVAL ARAGONESA
SECCIÓN DE MÚSICA ANTIGUA
Institución «Fernando el Católico» (C.S.I.C.)
Diputación de Zaragoza

PROGRAMA

Himno gregoriano *Vexilla Regis*, alternado con estrofas polifónicas a 4 v. m. Autor: Anónimo (s. XV), Archivo de la Catedral de La Seo.

Salmo *Dixit Dominus,* de 8º tono gregoriano, alternado con versos polifónicos a 4 y 5 v. m. Autor: Melchor Robledo (s. XVI). Archivo de la catedral de La Seo.

Antífona y Cántico *Benedictus Dominus Deus Israel*, del Oficio de Difuntos en canto gregoriano, alternado con versos polifónicos a 4 v. m. Autor: Juan Vázquez (s. XVI). *Agenda Defunctorum*. Impreso en Sevilla en 1556.

Kalenda de Navidad. Un cantor anuncia la Navidad con un recitado gregoriano, en el que se insertan momentos polifónicos a 5 v. m. Autor: Anónimo (¿=Cristóbal Téllez?) (s. XVII). Archivo de la Catedral de La Seo.

Prosa medieval *Virgo Dei Genitrix,* al estilo gregoriano. Réplica polifónica a 3 y 4 v. m. Autor: Padre Donostia (+1956).

Prosa medieval *Attende Domine*, al estilo gregoriano, alternado con estrofas polifónicas 4 v. m. Autor: Padre Donostia (+ 1956).

Communio gregoriano *Hoc Corpus.* Réplica polifónica a 4 v. m. Autor: Melchor Robledo (s. XVI). Archivo de la Catedral de Tarazona

Cántico *Magnificat,* de 8º tono gregoriano, alternado con versos a 4. v. m. Autor: Melchor Robledo (s. XVI). Archivo de la Catedral de Huesca.

Himno *Sacris solemniis,* al estilo gregoriano según la tradición hispana, alternado con estrofas polifónicas a 4 v. m. Autor: Anónimo (s. XVII). Archivo de la Catedral de Tarazona.

Himno *Pange lingua,* al estilo gregoriano según la tradición hispana, alternado con estrofas polifónicas a 4 v. m. Autor: Anónimo (s. XVII). Archivo de la Catedral de Tarazona.

Prosa medieval *Ecce nomen Domini Emmanuel,* al estilo del canto gregoriano y del canto popular medieval; inserta en el desarrollo polifónico del responsorio *O admirabile commercium,* a 4 v. m. Autor: Juan Hilario (s. XV). Archivo de la Catedral de Tarazona.

Antífona gregoriana *Ave Maria, gratia plena*. Réplica polifónica a 4 v. m. Autor: Tomás Luis de Victoria (s. XVI).

I. **Himno *Vexilla Regis***, a 4 v. m.; gregoriano alternante. Anónimo (s. XV). Texto, Venancio Fortunato (+ 600). Archivo de la Catedral de La Seo.

1. *(P) Vexilla Regis prodeunt:*
fulget Crucis mysterium,
quo carne carnis conditor,
suspensus est patíbulo.

2. *(P) Quo vulneratus insuper*
mucrone diro lanceae,
ut nos lavaret criminal,
manavit unda sanguine.

3. *(G) Beata, cuius brachiis*
saecli pependit pretium;
statera facta est corporis
praedam tulitque tartari.

4. *(P) O Crux, ave, spes unica,*
hoc passionis tempore;
auge piis iustitiam,
reisque dona veniam.

5. *(P) Arbor decora fulgida*
ornata Regis purpura,
electa digno stipite,
tam sacra menbra tangere.

6. *(G) Te, fons salutis, Trinitas,*
collaudet ovnis spiritus;
quos per crucis mysterium
salvas, fove per saecula. Amen.

1. Avanzan los estandartes del Rey
mientras brilla el misterio de la Cruz:
ese patíbulo donde el Creador de la carne
padece en la suya propia.

2. Al ser herido, además,
por el hierro cruel de una lanza,
manó sangre y agua,
para lavar nuestras culpas.

3. Qué Cruz tan dichosa, aquella
de cuyos brazos, como en una balanza,
estuvo colgado el Precio del mundo,
que arrebatara al infierno su presa.

4. ¡Salve!, oh Cruz, esperanza única;
en este tiempo de Pasión
aumenta en los justos la gracia
y borra las culpas de los pecadores.

5. Oh árbol resplandeciente y hermoso,
engalanado con la púrpura del rey,
solo tú fuiste elegido para que tu noble tronco
entrara en contacto con miembros tan santos.

6. Oh Trinidad, fuente de salvación:
que te celebren todas nuestras almas;
y a quienes has salvado por el misterio de la Cruz,
ampáranos por los siglos sin término. Amén.

II. **Salmo *Dixit Dominus***, a 4 y 5 v. m.; gregoriano alternante. Melchor Robledo (s. XVI). Archivo de la catedral de La Seo.

Antifona: Beatam me dicent omnes generationes quia facit mihi magna qui potens est, alleluia.

1. *(G) Dixit Dominus Domino meo: * «Sede a dextris meis»,*
2. *(P) donec ponam inimicos tuos * scabellum pedum tuorum».*
3. *(G) Virgam virtutis tuae emittet Dominus ex Sion: * «Dominare in medio inimicorum tuorum».*
4. *(G) Tecum principium in die virtutis tuae, in splendoribus sanctorum: * ex utero ante luciferum, genui te.*
5. *(P) Juravit Dominus, et non poenitebit eum: * «Tu es sacerdos in aeternum secundum ordinem Melchisedech».*
6. *(G) Dominus a dextris tuis: * confregit in die irae suae reges.*
7. *(G) Judicabit in nationibus; implebit ruinas, * conquassabit capita in terra multorum.*
8. *(P) De torrente in via bibet, * propterea exaltabit caput.*
9. *(G) Gloria Patri, et Filio, * et Spiritui Sancto.*
10. *(G) Sicut erat in principio, et nunc, et semper, * et in saecula saeculorum. Amen*

Antifona: Bienaventurado me llamarán todas las generaciones porque el Poderoso ha hecho obras grandes en mí, aleluya.

1. Oráculo del Señor a mi Señor: * «Siéntate a mi derecha,
2. y haré de tus enemigos estrado de tus pies».
3. Desde Sión extenderá el Señor el poder de tu cetro. * Somete en la batalla a tus enemigos.
4. «Eres príncipe desde el día de tu nacimiento, entre esplendores sagrados; * Yo mismo te engendré, como rocío, antes de la aurora».
5. El Señor lo ha jurado y no se arrepiente: * «Tú eres sacerdote eterno según el rito de Melquisedec».
6. El Señor a tu derecha, * el día de su ira quebrantará a los reyes.
7. Dará sentencia contra los pueblos, amontonará cadáveres, * quebrantará cráneos sobre la ancha tierra.
8. En su camino beberá del torrente, * por eso levantará la cabeza.
9. Gloria al Padre, y al Hijo…
10. Como era en un principio…

III. Canticum *Benedictus Dominus Deus Israel*, a 4 v. m.; gregoriano alternante. Juan Vázquez (s. XVI). *Agenda Defunctorum*. (Sevilla, 1556).

1. [Antífona: entonación] *(G) Ego sum.*	1. *[Inicio de la antífona:]* Yo soy.
2. [Canticum:] *(G) Benedictus Dominus Deus Israel, * quia visitavit, et fecit redemptionem plebis suae.*	2. Bendito sea el Señor Dios de Israel, porque ha visitado y redimido a su pueblo, suscitándonos una fuerza de salvación en la casa de David, su siervo, según lo había predicho desde antiguo por boca de sus santos profetas.
3. *(P) Et erexit cornu salutis nobis, * in domo David pueri sui.*	
4. *(G) Sicut locutus est per os sanctorum, * qui a saeculo sunt prophetarum ejus.*	
5. *(P) Salutem ex inimicis nostris, * et de manu omnium qui oderunt nos.*	Es la salvación que nos libra de nuestros enemigos y de mano de todos los que nos odian;
6. *(G) Ad faciendam misericordiam cum patribus nostris: * et memorari testamenti sui sancti.*	realizando la misericordia que tuvo con nuestros padres, recordando su santa alianza y el juramento que juró a nuestro padre Abraham.
7. *(P) Jusjurandum, quod juravit ad Abraham patrem nostrum, * daturum se nobis.*	
8. *(G) Ut sine timore, da manu inimicorum nostrorum liberati, * serviamus illi.*	Para concedernos que, libres de temor, arrancados de la mano de los enemigos, le sirvamos con santidad y justicia, en su presencia, todos nuestros días.
9. *(P) In sanctitate et justitia coram ipso, omnibus diebus nostris.*	
10. *(G) Et tu puer, propheta Altissimi vocaberis: * praeibis enim ante faciem Domini, parare vias ejus.*	Y a ti, niño, te llamarán profeta del Altísimo, porque irás delante del Señor a preparar sus caminos, * anunciando a su pueblo la salvación, el perdón de sus pecados.
11. *(P) Ad damdam scientiam salutis plebe ejus, * in remissionem peccatorum eorum.*	
12. *(G) Per viscera misericordiae Dei nostril. * in quibus visitavit nos, oriens ex alto.*	Por la entrañable misericordia de nuestro Dios, nos visitará el sol que nace de lo alto, para iluminar a los que viven en tiniebla para guiar nuestros pasos por el camino de la paz.
13. *(P) Illuminare his qui in tenebris et in umbra mortis sdent: * ad dirigendos pedes nostros in viam pacis.*	
14. *(G) Requiem aeternam * dona eis, Domine,*	Dales, Señor, el descanso eterno,
15. *(P) et lux perpetua luceat eis.*	y la luz perpetua los ilumine.
16. *(G: Antífona:) Ego sum resurrectio et vita: qui credit in me, etiam si mortuus fuerit vivet: et ovnis qui vivit et credit in me, non morietur in aeternum.*	*[Responsorio:]* Yo soy la resurrección y la vida; el que cree en mí, aunque haya muerto vivirá; y el que está vivo y cree en mí no morirá para siempre.

IV. Kalenda Nativitatis Domini Nostri Jesu Christi. Recitado gregoriano del sochantre, con elementos polifónicos, a 5 v. m., insertos en el mismo. Anónimo (s. XVII). Archivo de la catedral de La Seo.

1. *Sochantre (G):* Octavo Kalendas januarii, luna…
   Anno a creatione mundi, quando in principio Deus creavit caelum et terram, quinquies millesimo centesimo nonagesimo nono;
   a diluvio autem, anno bis millesimo nongentesimo quinquagesimo septimo;
   a nativitate Abrahae, anno bis millesimo quintodecimo;
   a Moyse et egresu populi Israel de Aegipto, anno millesimo quingentesimo decimo;
   ab unctione David in Regem, anno millesimo trigesimo secundo;
   hebdomada sexagesima quinta, juxta Danielis prophetiam;
   Olympiade centesima nonagesima quarta; ab urbe Roma condita, anno septigentesimo quinquagesimo secundo; anno Imperii Octaviani Augusti quadragesimo secundo, toto orbe in pace composito, sexta mundi aetate,
2. *Coro (P). Iesus Christus, aeternus Deus, aeternique Patris Filius, mundum volens adventu suo piissimo consecrare, de Spiritu Sancto conceptus, novemque post conceptionem decursis mensibus,*
3. *Sochantre (G):* in Bethlehem Iudae nascitur,
4. *Coro (P): In Bethlehem Iudae nascitur ex Maria Virgine,*
5. *Sochantre (G):* factus homo,
6. Coro *(P): factus homo.*

1. *Sochantre:* Octavo día de las Kalendas de enero, luna …
   En el año cinco mil ciento noventa desde la creación del mundo, cuando en el principio Dios creó el cielo y la tierra;
   ciertamente dos mil novecientos cincuenta y siete años, desde el Diluvio;
   dos mil quince años desde el nacimiento de Abraham;
   mil quinientos diez años desde Moisés y el regreso del pueblo de Israel desde Egipto;
   mil treinta y dos años desde la unción de David como Rey;
   en la semana sesenta y cinco, según la profecía de Daniel;
   en la Olimpiada ciento noventa y cuatro;
   en el año setecientos cincuenta y dos de la fundación de la ciudad de Roma; en el año cuarenta y dos del imperio de Octaviano Augusto, cuando todo el orbe estaba en paz, en la sexta edad del mundo,
2. *Coro:* Jesucristo, Dios eterno, y eterno Hijo del padre, deseando consagrar el mundo con su piadosa venida, concebido por el Espíritu Santo, transcurridos los nueve meses desde su concepción
3. *Sochantre:* nace en Belén de Judá,
4. *Coro: en Belén de Judá, de María Virgen*
5. *Sochantre:* hecho hombre,
6. *Coro:* hecho hombre.

V. **Prosa medieval *Virgo Dei Genitrix***, al estilo gregoriano. Réplica polifónica a 3 y 4 v. m. Padre Donostia (s. XX).

Virgo Dei Genitrix, *quem totus non capit orbis,* *in tua se clausit* *viscera factus homo.*	Virgen Madre de Dios, el que el orbe entero no puede abarcar se hizo hombre en tus entrañas.
Vera fides Geniti *purgavit crimina mundi* *et tibi virginitas* *inviolada manet.*	A los que han nacido por la fe limpió los crímenes del mundo. Y para ti tu virginidad permanece intacta.
Te matrem pietatis, *opem te clamitat orbis:* *subvenias famulis,* *o benedicta, tuis.*	A ti, madre piadosa, te suplica el orbe entero que ayudes a tus siervos, oh bienaventurada.
Gloria magna Patri, *compar sit gloria nato,* *Spiritui Sancto, gloria magna Deo. Amen*	Gloria inmensa sea dada al Padre y a la vez al que de ti ha nacido, gloria también al Espíritu Santo. Amen.

VI. Prosa medieval *Attende Domine*, a 4 v. m., alternada con la melodía gregoriana. Padre Donostia (siglo XX).

Antífona (G): *Attende, Domine, et miserere, quia peccavimus tibi.*

Atiende, Señor y ten piedad, porque hemos pecado

1. (G) *Ad te, Rex summe omnium redemptor,* oculos nostros sublevamos flentes: exaudi, Christe, supplicantum preces.
1. A ti, supremo Señor, redentor de todos los hombres: elevamos nuestros llorosos ojos: escucha, Oh Cristo, nuestras súplicas.

2. (G) Dextera Patris, lapis angularis via salutis janua caelestis, ablue nostri maculas delicti
2. Mano derecha del Padre, piedra angular, via de salvación, puerta celestial: borra las manchas de nuestros delitos.

3. (P). Rogamos, Deus, tuam majestatem: auribus sacris gemitas exaudi: crimina nostra placidus indulge.
3. Rogamos, oh Dios, a tu majestad, que con piadosos oídos escuches el gemido y nuestros pecados gratamente perdones.

4. (P) Tibi fatemur crimina admissa: Contrito corde pandimus oculta: Tua, Redemptor, pietas ignoscat.
4. A ti confesamos nuestros conocidos pecados: con corazón contrito te exponemos lo oculto: que tu piedad, oh Redentor, no lo tenga en cuenta.

VII. *Communio gregoriano Hoc Corpus.* Réplica polifónica a v. m. Melchor Robledo (s. XVI). Archivo de la catedral de Tarazona.

Hoc Corpus, quod pro vobis tradetur: hic calix novi testamenti in meo sanguine, dicit Dominus. Hoc facite, quotiescunque sumitis in meam commemorationem.

Este es el Cuerpo que será entregado por vosotros: éste es el cáliz del Nuevo Testamento en mi sangre, dice el Señor. Haced esto, cuantas veces lo sumáis, en mi memoria.

VIII. Canticum *Magnificat*, a 4 v. m., gregoriano alternante. Melchor Robledo (s. XVI). Archivo de la catedral de Huesca.

1. *(G) Magnificat*	1. Magnificat
2. *(P) Anima mea Dominum.*	2. Proclama mi alma la grandeza del Señor,
3. *(G) Et exultavit spiritus meus * in Deo salutari meo,*	3. se alegra mi espíritu en Dios, mi Salvador;
4. *(P) quia respexit humilitatem ancillae suae. Ecce enim ex hoc beatam me dicent omnes generaciones,*	4. porque ha mirado la humillación de su esclava. Desde ahora me felicitarán todas las generaciones, *
5. *(G) quia fecit mihi magna, qui potens est, * et sanctus nomem eius.*	5. porque el Poderoso ha hecho obras grandes por mí; su nombre es santo,
6. *(P) et misericordia eius a progenie in progenies timentibus eum.*	6. y su misericordia llega a sus fieles * de generación en generación.
7. *(P) Fecit potentiam in brachio suo, dispersit superbos mente cordis sui;*	7. Él hace proezas con su brazo: * dispersa a los soberbios de corazón,
8. *(G) deposuit potentes de sede * et exaltavit humiles;*	8. derriba del trono a los poderosos * y enaltece a los humildes,
9. *(P) esurientes implevit bonis, et divites dimisit inanes.*	9. a los hambrientos los colma de bienes * y a los ricos los despide vacíos.
10. *(G) Suscepit Israel puerum suum, * recordatus misericordiae suae*	10. Auxilia a Israel, su siervo, acordándose de la misericordia +
11. *(P) sicut locutus est ad patres nostros, Abraham et semini eius in saecula.*	11. –como lo había prometido a nuestros padres– * en favor de Abraham y su descendencia por siempre.
12. *(G) Gloria Patri, et Filio, * et Spiritui Sancto.*	12. Gloria al Padre …
13. *(P) Sicut erat in principio, et nunc et semper, et in saecula saeculorum. Amen.*	13. Como era en un principio…

IX. ***Himno, con melodía según la costumbre española, Sacris solemniis***, a 4 v. m., gregoriano alternante. Anónimo (s. XVI). Archivo de la catedral de Tarazona.

1. (G) *Sacris solemniis juncta sint gaudia, et ex praecordiis sonent praeconia: recedant vetera, nova sint omnia, corda, voces et opera.*

1. Que el júbilo acompañe la solemnidad sagrada de este día, y resuenen en alabanza todos los corazones: que muriendo cuando sea viejo, todo se renueve: sentimientos palabras y obras.

2. (P) *Noctis recolitur coena novísima, qua Christus creditur agnus et azyma dedisse fratribus, juxta legitima pricis indulta patribus.*

2. Porque hoy celebramos la noche de la Última Cena, durante la cual creemos que Cristo, según prescribía la Ley a los antiguos padres, ofreció a los apóstoles el cordero y los ázimos.

3. (G) Dedit fragilibus corporis ferculum, *Dedit et tribus sanguinis poculum, Dicens: «Accipite quod tradum vasculum;Omnes ex eo bibite»..*

3. A los débiles les dio el alimento de su Cuerpo y a los tristes la bebida de su Sangre, diciendo «Tomad este cáliz que os entrego y bebed todos de él.»

4. (P) *Sic sacrificium istud instituit, cujus officium committi voluit solis presbyteris, quibus sic congruit, ut sumant, et dent ceteris.*

4. Instituyó, así, el Sacrificio, cuyo ministerio quiso confiar a los presbíteros, a quienes incumbe tomarlo para sí y administrarlo a otros.

5. (P) *Panis angelicus fit panis hominum dat panis caelicus figuris terminum: O res mirabilis! Manducat Dominum Pauper, servus et humilis.*

5. El Pan de los ángeles se hace Pan de los hombres y con Él, quedan canceladas todas las antiguas figuras: ¡Oh qué misterio tan admirable: que el pobre, el siervo y el humilde coman a su Señor!

6. (G) *Te, trina Deitas unaque, poscimus, sic nos tu visita, sicut te colimus: per tuas semitas duc nos quo tendimos, ad lucem quam inhabitas.*

6. A ti, Dios Uno y Trino, te pedimos que, al recibir nuestro culto, no quieras dejar de visitarnos, y nos guíes por tus sendas hasta esa luz, en la que Tú mismo hábitas, esa meta hacia la cual nos encaminamos.

X. ***Himno gregoriano Pange lingua, cantado según la tradición española –«more hispano»–*** alternado con estrofas a 4 v. m., de autor Anónimo (s. XVI). Archivo de la catedral de Tarazona.

1. (P) *Pange lingua gloriosi Corporis mysterium, Sanguinisque pretiosi, quem in mundi pretium fructus ventris generosi Rex effudit gentium.*	Que la lengua humana cante este misterio: la preciosa sangre y el precioso cuerpo. Quien nació de Virgen Rey del universo, por salvar al mundo, Dio su sangre en precio.
2. (G) *Nobis datus, nobis natus ex intacta Virgine, et in mundo conversatus, sparso verbi semine, sui moras incolatus miro clausit ordine.*	Se entregó a nosotros, se nos dio naciendo de una casta Virgen; y, acabado el tiempo, tras haber sembrado la palabra al pueblo, coronó su obra con prodigio excelso.
3. (P) *In supremae nocte coenae recumbens cum fratribus, observata lege plene cibis in legalibus, cibum turbae duodenae se dat suis minibus.*	Fue en la última cena –ágape fraterno–, tras comer la Pascua según mandamiento, con sus propias manos repartió su cuerpo, lo entregó a los Doce para su alimento.
4. (G) *Verbum caro, panem verum verbo carnem efficit; fitque sanguis Christi merum; et si sensus déficit, ad firmandum cor sincerum sola fides sufficit.*	La palabra es carne y hace carne y cuerpo con palabra suya lo que fue pan nuestro. Hace sangre el vino, y, aunque no entendemos, basta fe, si existe corazón sincero.
5. (P) *Tantum ergo Sacramentum veneremur cernui: et antiquum documentum novo cedat ritui; praestet fides supplementum sensuum defectui.*	Adorad postrados este sacramento. Cesa el viejo rito; se establece el nuevo. Dudan los sentidos y el entendimiento: que la fe lo supla con asentimiento.
6. (G) *Genitori, Genitoque laus et jubilatio, salus, honor, virtus quoque sit et beneditio: procedenti ab utroque compar sit laudatio.*	Al Padre y al Hijo engendrado, vida, honor, fuerza y bendición les sea dado; y al que procede de ambos sea igualmente alabado.

XI. ***Prosa medieval «Ecce nomen Domini Emmanuel»,*** al estilo del canto gregoriano y del canto popular medieval, inserta en el desarrollo polifónico del responsorio ***O admirabile commercium,*** a 4 v. m. Autor, Juan Hilario (s. XV). Archivo de la catedral de Tarazona.

I. PROSA

Ecce nomen Domini Emmanuel,	He aquí con nosotros al Enmanuel,
quod annuntiatum est per Gabriel!	el nombre, la fuerza del Señor;
Hodie apparuit in Israel:	como fue anunciado por Gabriel.
per Mariam Virginem est natus Rex.	Hoy apareció en Israel:
Eia! Virgo Deum genuit,	el Rey nació de la Virgen María.
ut divina voluit clementia.	¡Mirad! Una Virgen dio a luz a Dios,
In Bethleem natus est,	porque así lo dispuso la bondad divina.
et in Jerusalem visus est,	Nació en Belén, se le conoció en Jerusalén,
et in omnem terram honorificatus est	y en toda la tierra es honrado como Rey de
Rex Israel.	Israel.

II. RESPONSORIO

O admirabile commercium!	¡Qué admirable intercambio!
Creator generis humani,	El Creador del género humano,
animatum corpus sumens,	tomando cuerpo y alma,
de Virgine María dignatus est nasci;	se digno nacer de María Virgen
procedens homo sine semine,	y, hecho hombre sin concurso de varón,
largitus est nobis suam deitatem.	nos da parte en su divinidad.
Hodie apparuit in Israel	Hoy se manifestó en Israel,
per Mariam Virginem et per Joseph.	por medio de María y de José.
Balam sussim orim . . .	*«Balam sussim orim . . .»*
Eia! Virgo Deum genuit,	¡Mirad! La Virgen engendró a Dios,
sicut divina voluit clementia.	porque así lo dispuso la bondad divina.
Gloria quasi Unigeniti a Patre.	Gloria como la del Unigénito del Padre.
Balam sussim orim . . .	*«Balam sussim orim . . .»*
Virgo Deum genuit,	La Virgen engendró a Dios,
sicut divina voluit clementia.	porque así lo dispuso la bondad divina.

XII. ***Antífona gregoriana «Ave Maria, gratia plena».*** Réplica polifónica a 4 v. m. Autor, Tomás Luis de Victoria (s. XVI).

Ave Maria, gratia plena,
Dominus tecum,
benedicta tu in mulieribus,
et benedictus fructus ventris tui, Jesús.
Sancta Maria, Mater Dei,
ora pro nobis peccatoribus,
nunc et in hora mortis nostrae.
Amen.

¡Dios te salve, María! llena eres de gracia;
el Señor es contigo;
bendita tú eres entre todas las mujeres,
y bendito es el fruto de tu vientre, Jesús.
Santa María, Madre Dios,
ruega por nosotros pecadores
ahora y en la hora de nuestra muerte.
Amén.

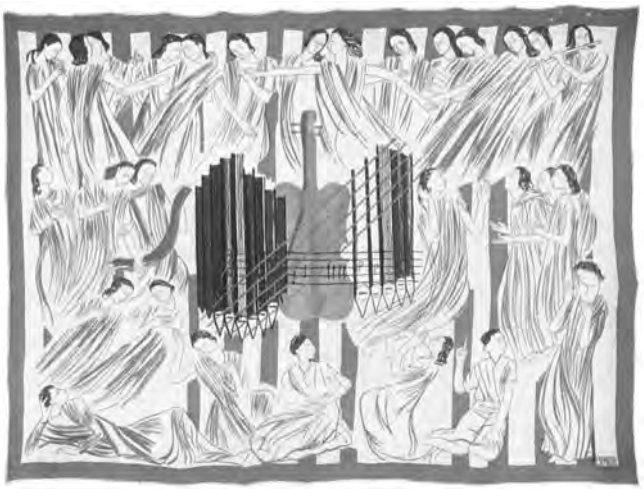
XI JORNADAS DE

Canto Gregoriano

2006

DE LA MONODIA AL CANTO GREGORIANO

De los neumas gregorianos a los atriles de la orquesta



CONCIERTO DE ÓRGANO

EL CANTO GREGORIANO EN EL ÓRGANO DE
JUAN SEBASTIÁN BACH (1685-1750)

Órgano, José Luis González Uriol

Domingo, 19 de noviembre de 2006, 19,30 horas
Real Capilla de Santa Isabel de Portugal. Plaza del Justicia, Zaragoza

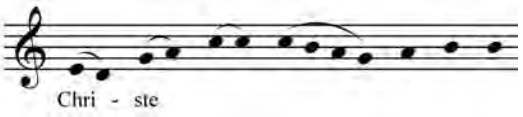
CÁTEDRA DE MÚSICA MEDIEVAL ARAGONESA
SECCIÓN DE MÚSICA ANTIGUA
Institución »Fernando el Católico« (C.S.I.C.)
Diputación de Zaragoza

PROGRAMA

1. FANTASIE G-dur / PIECE DE MUSIQUE [BWV]

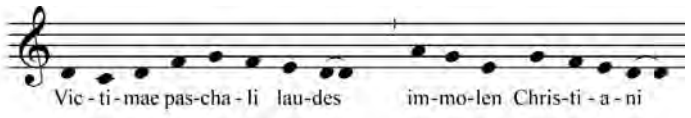
2. KYRIE, GOTT VATER IN EWIGKEIT [BWV 672]
   Sobre el Kyrie 1º de la misa gregoriana *Fons bonitatis.*

3. CHRISTE, ALLER WELT TROST [BWV 673]
   Sobre el Christe de la misa gregoriana *Fons bonitatis.*

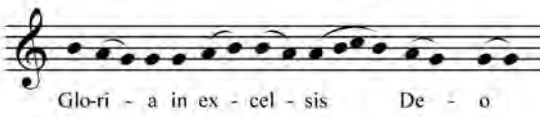


4. KYRIE, GOTT HEILIGER TROST [BWV 674]
   Sobre el ultimo Kyrie de la misa gregoriana *Fons bonitatis.*

5. CHRIST LAG IN TODESBANDEN [BWV 625]
   Sobre la secuencia medieval *Victimae pascali laudes*

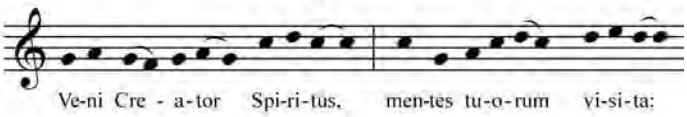


6. ALLEIN GOTT IN DER HÓHE SEI HER [BWV 633]
   Sobre el *Gloria* de la misa gregoriana *Lux et origo.*



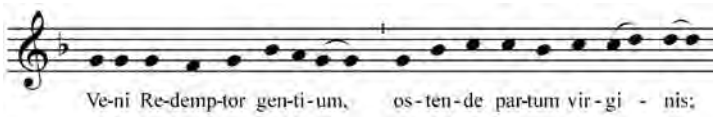
7. KOMM'GOTT SCHöPFER, HEILIGER GEIST [BWV 667]

Sobre el himno gregoriano Veni Creator Spiritus:



8. NUM KOMM' DER HEIDEN HEILAND [BWV 659]

Sobre el himno gregoriano *Veni Redemptor gentium:*

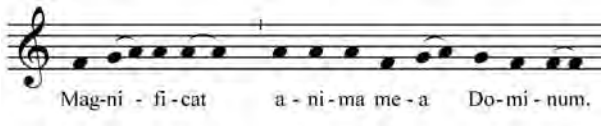


9. ERBARME DICH [BWV 244]

De la Pasión según san Mateo.

10. FUGA SOPRA IL MAGNIFICAT [BWV 733]

Sobre el Magnificat de 6º tono gregoriano



José Luis González Uriol, en el órgano de la iglesia de Santa Isabel (Zaragoza).

Vista general del concierto.

XII Jornadas de Canto Gregoriano

PERVIVENCIA DE LA TRADICIÓN MONÁSTICA EN EL PUEBLO

Cómo el pueblo sintió, cantó y entendió lo que los monjes vivieron, cantaron y platicaron en su monasterio

Coordinadores

LUIS PRENSA | PEDRO CALAHORRA

XII Jornadas de

Canto Gregoriano

PERVIVENCIA DE LA TRADICIÓN MONÁSTICA EN EL PUEBLO

Cómo el pueblo sintió, cantó y entendió lo que los monjes vivieron, cantaron y platicaron en su monasterio

14, 17, 22 Y 28 de NOVIEMBRE 2007

Coordinación: Luis Prensa - Pedro Calahorra

CÁTEDRA DE MÚSICA MEDIEVAL ARAGONESA
SECCIÓN DE MÚSICA ANTIGUA
Institución «Fernando el Católico» (C.S.I.C.)
Diputación de Zaragoza

PROGRAMA

CONFERENCIAS

Día 14, miércoles, 19:30 h.

Aspectos mágicos del mundo monacal medieval: leyendas, exvotos y reliquias
Agustín Ubieto

Día 22, jueves, 19:30 h.

Ecos del Canto Gregoriano en la música litúrgica de tradición oral
Miguel Manzano

Día 28, miércoles, 19:30 h.

De cómo la vida monástica impregnó el lenguaje del pueblo con formas de hablar y expresiones que todavía perduran en nuestro idioma
José Luis García Remiro

Salón de Actos de la CAI. Independencia, 10. Zaragoza.

CONCIERTO

Luz entre tinieblas.
Pervivencia de la tradición gregoriana en la España del siglo XIX.
Canto Gregoriano y Órgano alternante
Schola Gregoriana Domus Aurea
Director, Luis Prensa Villegas
Órgano, Jesús Gonzalo López

Sábado, día 17, 20:00 h.
Real Capilla de Santa Isabel de Portugal. Plaza del Justicia. Zaragoza

Conferencias

ASPECTOS MÁGICOS DEL MUNDO MONACAL: LEYENDAS, EXVOTOS Y RELIQUIAS

AGUSTÍN UBIETO ARTETA

El canto gregoriano, tal como describen el título y el subtítulo de estas XII Jornadas, constituye una pervivencia de la tradición monástica en el pueblo, de modo que hoy, en una sociedad oficialmente laica, es fácil ver salas de audición e iglesias llenas para asistir a una audición, a la vez que muchas personas que viajan para ver un monasterio vivo procuran hacer coincidir su visita con uno de los momentos en los que la congregación canta en común escuchando con recogimiento lo que para monjas y monjes son rezos. En realidad, es difícil sustraerse a nuestras raíces judeorromanas y cristianas que nos envuelven constantemente, tal vez sin quererlo ni saberlo, en forma de ritos, romerías, procesiones, carnavales, nombres de pila, manifestaciones artísticas de todo tipo, léxico, etc.

El mundo de los monjes –del que vamos a hablar con carácter meramente introductorio a las conferencias y al concierto que configuran el programa de esta duodécima edición de las Jornadas– es, sin duda, un mundo atractivo, lleno de misterio, evocador. En la vida diaria, aunque de manera inconsciente muchas veces, todos hacemos constantes referencias al mismo, como lo demuestran las siguientes palabras escritas para otra ocasión:

«Travesía de las Monjas, calle de Predicadores, plazuela de Santa Clara. Simples placas de cerámica o hierro, aviso de caminantes. Lugares recoletos, en general. Son restos de un pasado; nombres sin sentido para los más, de nostalgia para los menos.»

Pueblos enteros delatan también procedencias similares: «El portero de mi casa es de Sasa del Abadiado»; «estuve en las fiestas de La Almunia de San Juan»; «cuando fui a Gallocanta, pasé por Torralba de los Frailes»; «¡buen vino el de Lanaja y Cartuja de Monegros!»; «La Cartuja Baja se está convirtiendo en dormitorio de Zaragoza». Otros muchos recuerdan orígenes semejantes.

Además de calles, plazas y pueblos, hasta comarcas enteras indican la presencia de hábitos talares y cilicios: el Priorato es catalán; el Campo de Calatrava, manchego; el Maestrazgo, aragonés. Viene de 'maestre', superior de una orden religioso-militar con varios monasterios en su organización.

¿A quién no le gustan los 'suspiros de monja', todo mimo, huevo y horno?, ¿quién no desea enclaustrarse alguna vez ahíto, saturado, lleno de ruidos, prisas y trajines? Aquel hombre nos decepcionó, y es que «el hábito no hace al monje», pero habrá que tomárselo con «paciencia benedictina».

Calles, plazas, pueblos, comarcas, dulces, aforismos y frases comunes como los anteriores son sólo ya restos que se ven y se oyen. Pero detrás hay más, hubo más. El mundo de los monjes influyó, y mucho, en el mundo de los aragoneses sin hábito. ¿De qué manera y hasta qué punto?, ¿quiénes eran y dónde estaban? ¿Por qué les envuelve un halo de misterio?". Para saber de quiénes estamos hablando, veamos en pocas palabras su evolución entre nosotros.

Al anacoretismo imperante en el mundo hispanogodo –es decir al recogimiento en solitario en parajes desérticos y agrestes para llevar una vida de ayunos, penitencias y oraciones– le sucedió el eremitismo, la vida monástica o cenobítica de mujeres y hombres que hacían vida en común. Surgieron así monjes y monasterios y a esta manera de organizarse, que ha llegado hasta nuestros días, se le llamó 'monaquismo', y sus primeras noticias nos remontan a la época visigoda, destacando, los monasterios de Asán, cerca de Huesca, y de Santa Engracia, en las afueras de Zaragoza. Estos monasterios primeros se regulaban por una gran variedad de normas de convivencia hasta que, en el siglo VI, san Benito de Nursia redactó una regla que, basada en el trabajo y la oración –«ora et labora» era su lema–, se impuso poco a poco por todo Occidente, de modo que la vida monacal quedó perfectamente ordenada: obediencia, silencio y humildad serán las claves de la norma benedictina que, con lentitud, se fue afianzando en los monasterios del territorio que luego sería Aragón, de entre los que destacaron los de San Pedro de Siresa, San Juan de la Peña o San Victorián. Con el tiempo, la orden benedictina ha sufrido reformas a lo largo de su dilatada vida, pues llega hasta hoy, reformas de las que nos interesan dos: la cluniacense y la cisterciense.

En primer lugar, la acumulación de riquezas y el intervencionismo laico y episcopal en sus monasterios durante la época feudal, entre otras causas, motivaron la primera gran modificación de la orden benedictina en un monasterio francés, el de Cluny, en el primer tercio del siglo X. Estos benedictinos reformados, ahora llamados cluniacenses, que pasaron a depender directamente del Papa, vieron suprimir el trabajo manual –recuérdese el «ora et labora» inicial– en favor del oficio divino que ocupará toda su jornada. Su introducción en Aragón, a lo largo del siglo XI, supuso la llegada de aires renovados a nuestros monasterios que se europeizaron, con todo lo que esto implica. Casi un siglo después de haber comenzado la reforma al otro lado de los Pirineos, San Juan de la Peña pasaría a convertirse en el cenobio cluniacense de referencia, aunque no fue el único.

En segundo lugar, por causas de muy diversa índole, también a los benedictinos cluniacenses –los monjes negros– les llegó su turno, y de nuevo la orden benedictina se vio reformada, surgiendo, desde el siglo XII, varias ramificaciones, destacando, sin duda alguna, la cisterciense –los monjes blancos–, cuya regla fue fijada por san Bernardo. El Cister –de Citeaux– puso el acento en la vida ascética, en la pobreza absoluta, en la oración y en el trabajo otra vez. Sus monasterios se ubicaron, generalmente, en tierras sin cultivar, yermos que serán roturados por los propios monjes dando origen a auténticas granjas-monasterio. La austeridad de los templos de estos conocidos como 'monjes roturadores' chocó con el barroquismo del románico cluniacense. Veruela, Rueda, Piedra y, algo más tarde, Santa Fe, en los aledaños de Zaragoza, serían los principales monasterios aragoneses cistercienses masculinos, mientras que entre los femeninos destacarían los de Cambrón, cercano a Sádaba, y Casbas, en el somontano oscense, que acaba de cerrar sus puertas.

En tercer lugar, si la crisis de los monjes cluniacenses evolucionó hacia la solución benedictina cisterciense, como acabamos de ver, la renovación monacal tomó, asimismo, otros derroteros aunque fuera del benedictismo, buscando soluciones distintas a los problemas nuevos, surgiendo así los canónigos regulares de San Agustín, los premostratenses y los cartujos. Los primeros más que monjes propiamente dichos eran curas regulares, es decir, curas sometidos a una regla monacal, la de San Agustín: hacían vida en común, como monjes, pero ejercían el ministerio sacerdotal generalmente en iglesias urbanas, llamadas colegiales, destacando por su actividad intelectual, siendo la abadía del castillo de Loarre y el monasterio-castillo de Montearagón los ejemplos aragoneses más conocidos, pero no los únicos. Por otra parte, mientras los premostratenses apenas arraigaron en Aragón, sí lo hicieron los cartujos, cuya regla combinaba la vida en comunidad y la vida en soledad, si bien endureciendo las exigencias benedictinas, siendo de destacar el silencio absoluto, la abstinencia completa de carne y el reparto del tiempo entre la oración y el trabajo en la propia celda. La Cartuja de las Fuentes, en los Monegros, junto a Lanaja; la Cartuja Baja, en los aledaños de Zaragoza, y la Cartuja de Aula Dei, levantada en 1563 y aún hoy floreciente, son los ejemplos aragoneses más singulares.

En cuarto lugar, a las anteriores órdenes monásticas se sumaron los cenobios dependientes de las Órdenes Militares, tan importantes en Aragón, cuyos miembros participaban de la doble condición de monjes y de soldados: como monjes vivían bajo una regla común y a los tres votos de obediencia, de pobreza y de castidad añadían un cuarto voto, el de consagrarse a la 'guerra santa' contra los infieles. Hospitalario o sanjuanista será el monasterio dúplice de Sigena, es decir, con dos comunidades de monjas y frailes, bajo la dirección de la priora; comunidad templaria relevante será la congregada en el castillo-convento de Monzón, mientras que la Orden del Santo Sepulcro tuvo el centro de gravedad en su monasterio de Calatayud, surgiendo luego otros varios, como el de las Canonesas regulares del Santo Sepulcro, en Zaragoza, todavía en pie.

Por último, vemos cómo casi todas las órdenes hasta ahora aparecidas estaban enraizadas en el medio rural cuando ya el resurgimiento de la vida urbana era un hecho incuestionable. Estas renacidas ciudades fueron terreno abonado para la herejía y, por lo tanto, propicio para la evangelización, pero ello precisaba de órdenes monásticas nuevas, cuyos frailes salieran a la calle a combatir con palabras e ideas. Para luchar, pues, en la ciudad, para cercenar las herejías, vieron la luz en el siglo XIII las llamadas Órdenes Mendicantes, entre las que destacarán los predicadores (o dominicos) y los hermanos menores (o franciscanos). Dominicos y dominicas, con su hábito blanco, se expandieron por todo Aragón llegando hasta Alcañiz y Albarracín; los franciscanos también se multiplicaron en tierras aragonesas y dos de sus monjes, discípulos del propio san Francisco, con su hábito castaño, llegarían a Teruel: eran Juan de Perugia y Pedro de Saxoferrato que, muertos como mártires en Valencia en 1228, son hoy patronos de los turolenses. A esta hornada mendicante pertenecen también las pobres damas (o clarisas) como ramificación franciscana, de las que aún sigue en pie, por ejemplo, el monasterio oscense de Santa Clara. Carmelitas, agustinos, servitas (o siervas de María) y mercedarios, especializados estos últimos en el rescate de cautivos, serán otros ejemplos de Órdenes Mendicantes. De todos existen todavía monasterios abiertos.

El monacato aragonés es, pues, de herencia medieval. Alguien echará de menos a congregaciones religiosas tan conocidas como jesuitas, escolapios, redentoristas, teresianas o salesianos, entre otras. No obstante, por razones diversas consideramos que todas ellas quedan desgajadas del monaquismo. Son órdenes religiosas, no monásticas. Sus casas reciben el nombre genérico de conventos, no de monasterios. Y sus raíces y funciones son otras.

En estos cenobios, faltaría más, se ora y se medita mucho en solitario y en común, incluso en horas que para el resto de los mortales son prohibitivas. Son rezos y meditaciones marcados por la horas canónicas, que incluso nos han dejado relojes de sol especiales para ellas, como se puede ver en San Miguel de Foces, otro monasterio; se siguen ceremoniales estrictos recogidos en sus reglas y ordenaciones y voluminosos libros de pergamino, apoyados en enormes facistoles, tienen escritos los textos de cada día y de cada momento, textos que son entonados con melodías importadas por los cluniacenses desde el otro lado de los Pirineos, melodías que constituyen el canto gregoriano –ya ha aparecido nuestro canto gregoriano– denominación que tiene que ver con el papa Gregorio VII, empeñado en sustituir el rito mozárabe hispano por el romano en toda la Península en el siglo XI.

En los hospitales de estos cenobios, donde se canta gregoriano, se acoge a los viandantes y a los peregrinos, se alimenta al pobre. Por otra parte, la Iglesia logró, desde el siglo XI, que caballeros feudales y el pueblo, en general, respetaran determinados lugares, territorios y personas (iglesias, monasterios, clérigos, pobres, viu-

das, comerciantes y peregrinos), con lo que había nacido la 'paz de Dios'. De ahí que los monasterios se convirtieran en lugares seguros para guardar los documentos importantes, tanto propios como ajenos, incluidos los del Reino. San Juan de la Peña, Montearagón o Veruela tendrán *valiosos archivos*, aunque quizás debamos destacar el de Sigena, el más señalado antes de la organización del Archivo de la Corona de Aragón en Barcelona en el siglo XIV. Gracias al cuidado de los monjes podemos estudiar hoy su propia historia y la nuestra a través de los documentos publicados sobre San Pedro de Siresa, San Juan de la Peña, Santa María de Santa Cruz de la Serós, San Victorian de Sobrarbe, San Úrbez de Serrablo, Santa María de Alquézar, Santa Cristina de Somport, Santa María de la O y San Pedro de Alaón, Santa María de Obarra, San Andrés de Fanlo, San Pedro el Viejo de Huesca, Jesús Nazareno y San Victorián de Montearagón, Santa María de Sigena, Santa María de Casbas, Santa María de Cambrón, Santa María de Grisén, Santa María de Veruela, Santa María de Rueda, Cartuja de la Inmaculada Concepción y Santa Clara de Huesca, entre otros.

Por otra parte, los monasterios, enclavados en el mundo rural, hicieron posible durante siglos que el campesinado tuviera *caminos para acceder a la salvación* sin tener que cambiar de orden, es decir, como simples seglares mediante la adhesión a la vida monástica bien como 'donados' bien como 'legos', procedimientos de los que se conservan multitud de ejemplos escritos. Los donados se entregaban a un monasterio –viviendo incluso en comunidad y hasta con su propia familia y bienes– por la sola garantía del sustento; los legos –muy frecuentes entre los cluniacenses, cistercienses, sanjuanistas y cartujos– ingresaban en un cenobio para ayudar a las tareas materiales de la comunidad y, si bien estaban excluidos de la liturgia, del coro y de la enseñanza, eran quienes aseguraban el funcionamiento de la cocina, la panadería, la zapatería, las granjas y las explotaciones agrícolas. La ciudad, por su parte, disponía de otras vías, como la de las cofradías religiosas, tan importantes durante siglos.

Acerca de la *importancia cultural* de estos cenobios nos hablan sus 'scriptoria' y sus bibliotecas, de los que disponemos de datos suficientes para poder afirmarlo. Sobre sus bibliotecas, bien pudieran servir de ejemplo las de Santa María de Sigena y San Pedro de Siresa, pues si del primero se ha podido reconstruir buena parte del catálogo de sus fondos en el siglo XIII, del segundo tenemos un testimonio de primera mano, el del monje cordobés san Eulogio que lo visitó en 848, donde hizo acopio y se llevó de regreso a tierras andaluzas obras de Avieno, Virgilio, Juvenal, Horacio y San Agustín, entre otras, cuando en el resto del occidente europeo habían sido olvidadas casi por completo. Como ejemplo de 'scriptorium', el de San Juan de la Peña es sin duda el más importante de los aragoneses. En él se escribieron decisivas historias sobre nuestra tierra y aledañas, desde unos viejos «Anales» hasta la copia de la obra titulada «Ad obitu Adefonsi regis»; allí se documentó en gran parte, en el siglo XIV, la llamada «Crónica de San Juan de la Peña», escrita en latín y traducida luego al aragonés y al catalán; entre los siglos XII al XV se redactó un "Libro Gótico" con abundantes noticias; y, por último, en 1620, el abad pinatense Briz

Martínez editó la "Historia" del monasterio; allí, en fin, se cultivó la traducción de textos y la métrica latina, e incluso se minió una ejemplar de la Biblia.

Por otro lado, los monasterios al estar relacionados con Europa sirvieron de puerta de entrada de nuevas ideas actuando de *avanzadilla,* en muchas ocasiones con gran resistencia por parte de los partidarios de lo autóctono. Por ejemplo, la introducción de la reforma cluniacense a través de los monasterios pirenaicos fue un revulsivo para el mundo cristiano hispano, pero generó importantes controversias entre los defensores del rito mozárabe. Aragón se europeizó: nueva liturgia; favorecimiento de las peregrinaciones, vías de riqueza de todo tipo; se desarrolló la enseñanza en las escuelas monacales, se practicó de manera regular la hospitalidad. Proliferó una nueva manera de concebir y edificar las iglesias, con un nuevo estilo artístico, el románico, la mayor parte del cual sigue en pie todavía. Los monasterios propician el arte: en San Juan de la Peña existe todo un libro, el Nuevo Testamento, escrito en la piedra de los capiteles de su claustro recoleto; Sigena destacará por la perfección de sus pinturas murales actualmente en la diáspora catalana; en Montearagón, el alabastro se hará filigrana en manos de Damián Forment. En los monasterios se cultiva la música, de la que es ejemplo singular el canto gregoriano… Se introdujo, en fin, hasta un nuevo tipo de letra, la llamada carolina, en detrimento de la anterior, la visigótica, de difícil lectura. Pensemos que nuestra letra actual es, por ejemplo, hija de esta reforma propiciada desde los monasterios.

Desde nuestro punto de vista actual, en el haber de los monasterios existen, pues, elementos muy positivos, lo que nos hace preguntar por qué finalizaron casi todos de manera traumática en el siglo XIX. Sabemos cuáles son las órdenes monásticas enraizadas en Aragón y dónde estuvieron o están sus principales monasterios, pero ¿basta con eso? Ser monje, ¿consistía sólo en ser monje?, ¿su acción fue sólo espiritual?, ¿qué hacían sus abades acompañando por doquier a los reyes?, ¿por qué era más apetecible ser abad de Montearagón que obispo de Huesca? Sin duda alguna debió existir algo más.

En efecto, hay algo más, porque los monasterios actuaron, asimismo, en aspectos menos espirituales en calidad de *ordenadores y administradores* de parte del territorio. Como los condados pirenaicos, primero, y el primitivo Reino, después, carecieron inicialmente de un aparato burocrático suficiente para garantizar su administración tal como la entendemos hoy, hasta la aparición de los 'tenentes' en el siglo XI los monasterios actuaron en solitario como ordenadores socioeconómicos de sus áreas de influencia. Prácticamente cada valle pirenaico contó con su monasterio, alguno de ellos de carácter privado, y pusieron en explotación sus tierras con ayuda de sus moradores. El abad o el prior de los monjes cluniacenses se convirtió también en señor temporal de laicos.

En el norte pirenaico, que quedará fuera del centro de gravedad del Reino una vez sobrepasadas las sierras exteriores de los Pirineos, monasterios como San Juan de la Peña, San Victorián de Sobrarbe, Santa Cruz de la Serós, Obarra o Alaón, por

sólo citar unos pocos, han configurado enormes señoríos. La nómina de sus villas de señorío es tan extensa que tenemos que renunciar a enumerarlas. Al sur de las sierras exteriores, los grandes vacíos originados por el avance reconquistador del siglo XII en la zona llana, con escasa aportación de brazos nuevos para trabajar la tierra, motivaron que órdenes nuevas, tanto los cistercienses como las órdenes militares, acometieran una enorme tarea de *repoblación* del territorio. Sigena será, por ejemplo, el ordenador de la vida económica, social y religiosa de los Monegros, sobre unos 820 Km2 de tierra, con buen número de villas de señorío a su cargo (Aguas, Paúles, Lanaja, Villanueva de Sigena, Sena, Cajal, Ontiñena, Peñalba, Urgellet, Bujaraloz, Ontiñena, Candasnos) en las que establecerá mercados semanales que han llegado al umbral de nuestros días y repartirá lotes de tierras yermas a cambio de tributos. Veruela actuará en las faldas del Moncayo, sobre unos 150 Km2, en competencia con Trasobares y Grisén, estableciendo todo un sistema nuevo de riegos en torno a sus villas de señorío de Santa Cruz de Moncayo, Vera, Alcalá, Litago, Purujosa, Bulbuente, Pozuelo, Maleján o Ainzón. El monasterio cisterciense femenino de Casbas, en disputa con el viejo, pero cada vez más influyente Montearagón, se dedicará al Somontano oscense. Rueda (que incluye en su señorío poblaciones como Jaulín, Lagunas, Seña, Codo, Romana, Alborge, Valimaña, Escatrón, Lagata o Samper de Salz) limitará con el Bajo Aragón, todo él en manos de las Órdenes Militares, que tendrán en el Alcañiz calatravo su principal bastión. Más de 7.000 Km2 serán controlados en el Reino por los monjes-guerreros. En todos los casos, el rey pagó esta ayuda con tierras y poder jurisdiccional, como hiciera con los señores laicos.

La tierra, fundamento de la riqueza hasta bien entrado el siglo XX, dio poder económico a los monasterios, pero también *poder social y político,* amén de otro tipo de dádivas, exenciones y privilegios. No es de extrañar, por lo tanto, que los abades de los grandes monasterios formaran parte habitual del séquito real itinerante. La propia Corona engrandeció tanto a algunos de estos cenobios nacidos para la oración, que los reyes los elegirán para su reposo definitivo. Surgió así el monasterio-panteón: San Pedro el Viejo de Huesca; transitoriamente Montearagón; Sigena y, sobre todos, San Juan de la Peña, éste desde el albor mismo del Reino, serán morada última de reyes e infantes aragoneses, hasta que la aparición de Poblet les hurte tal privilegio. Pero además de asegurarse las oraciones para el más allá de los abades principales sobre sus tumbas monásticas, también tuvieron su consejo en vida, de ahí que los veamos sentados en la Corte y en las *Cortes,* a las que solían ser convocados por el brazo eclesiástico, junto a los obispos aragoneses. Allí estarán los abades de San Juan de la Peña, Montearagón, San Victorián, Veruela, Piedra, Rueda y, en menor escala, los de Santa Cristina de Somport, Fuenclara y Santa Fe.

En pugna constante con sus súbditos, que pretendían emanciparse del yugo señorial, y tras sucesivas reformas entre los siglos XV y XVII, las Órdenes monásticas, y las religiosas también, llegaron al XVIII pujantes, formando parte del sistema señorial. Pero el siglo XIX fue amargo para la mayor parte. Su existencia, a causa de sus

excesivas posesiones territoriales acumuladas, significaba un gran problema para la intensificación agraria del país, aunque no debemos olvidar los grandes señoríos y latifundios nobiliarios laicos y aun comunales. Este clima enrarecido desembocó en varios procesos de desamortización. Luego, la última Guerra Civil y la crisis vocacional, debida a causas diversas, acabaron por vaciar sus claustros.

Dejando aparte una vez más a las comunidades de las órdenes religiosas, las cenobíticas, las que acabamos de ver, apenas sí sobreviven hoy. La mayor parte de los monasterios han cerrado sus puertas cuando no se hallan en estado ruinoso. Joyas arquitectónicas del románico, del gótico o del barroco se tambalean con cada trueno nuevo: el monasterio cisterciense de Santa Fe, junto a Zaragoza, es un ejemplo; otras sirven de aprisco, como el magnífico recinto murado de la Cartuja de Fuentes. Comunidades hay que quizá desaparezcan con la última de sus monjas actuales, como es el caso de Santa Clara de Huesca, o como le ha sucedido recientemente al monasterio cisterciense femenino de Casbas; otras sobreviven a base de préstamos humanos, como Sigena. Las únicas que perduran, aparte los cartujos de Aula Dei, son aquellas órdenes que, surgidas monásticas en el renaciente mundo urbano medieval, se adaptaron plenamente a la ciudad, dominicos y franciscanos entre ellas.

La realidad es que todos los monasterios desempeñaron no sólo un papel sino varios papeles entre el pueblo; todos tienen su debe y su haber. Pero lo que tienen todos, asimismo, es un halo de misterio a poco que se intente rellenar de vida imaginaria las dependencias hoy vacías haciendo un ejercicio de empatía con los que estuvieron dentro y fuera del cenobio, con sus desamores y sus quereres. San Juan de la Peña y Santa María de Sigena, por ejemplo, no son sólo las piedras de su continente, sino también el abad Briz Martínez y la priora Ozenda, los donados y sus familias que recogían leña del monte para calentar estancias en las que rezar y escribir; hicieron monasterio el noble Lope Ferrench, el conde de Aranda y el rey Pedro II que se hicieron enterrar entre sus muros para ganar la eternidad; son, asimismo, monasterio las gentes de Santa Cilia de Jaca y de Candasnos que labraron las tierras de ambos cenobios con sudor propio; son monasterio los trigos monegrinos de Sigena y las vides que en el Tricio riojano daban caldo para San Juan de la Peña; monasterio son los pobres y los peregrinos que reponían fuerzas en sus hospitales; monasterio son los picapedreros que moldearon los sillares de la iglesia y el escultor y el pintor que dieron forma a retablos y capiteles. San Juan de la Peña y Sigena, como todos los demás monasterios, son a la vez una y mil cosas y por eso interesan tanto a los arqueólogos como a los filólogos, a los historiadores de las mentalidades, de la Iglesia, de los señoríos, de la cultura, de las instituciones, del arte… Interesan a los etnólogos y etnógrafos, a los geógrafos y paleógrafos, a los políticos… Interesan al simple ciudadano con un mínimo interés por sus raíces seculares.

Los monasterios son tan inasequibles a los ojos del hoy como lo fueron a las gentes de ayer, cuando claustros, salas capitulares, refectorios, celdas, iglesias, coros y dormitorios comunes se llenaban de hábitos negros, blancos o castaños que caminaban con pasos quedos y lentos. Cuando el clavero o la clavera cerraban la puerta última para proporcionar más intimidad al recogimiento, el misterio invadía al lego, fuera campesino o herrero, que quedaba fuera. Era la hora de la imaginación, el momento de dar forma al misterio, el instante de tratar de explicar lo inexplicable. Comenzaba el tiempo del rumor sordo, de la anécdota elevada a verdad, de la leyenda justificativa.

Para empezar, convendrá decir que pocos son los monasterios que no hayan anidado relatos fantásticos e incluso los hay que justifican en una leyenda su nacimiento. Recorramos el territorio aragonés de norte a sur para repasar historias legendarias de nuestros monasterios. Comencemos por la fundación de cenobio de San Martín de Cercito:

> "Cuando falleció el conde Aznar, el mítico héroe de los jacetanos, le sucedió su hijo Galindo, quien dedicó su vida entera a la reconquista frente a los moros y a la repoblación del pequeño territorio aragonés. Para llevar a cabo esta segunda e importante tarea, se apoyó en los pequeños y dispersos monasterios existentes para la reorganización de la vida en los pequeños valles en los que se asentaban.
>
> Hombre de profundo sentido religioso, aparte de amparar al ya célebre monasterio de San Pedro de Siresa, él levantaría su propia obra, que no fue otra que la del monasterio ubicado en Cercito, a orillas del río Aurín, que puso bajo la advocación de san Martín. Muy aficionado a la caza, el conde Galindo recorría con los suyos una mañana las frondosas riberas del río Aurín tras un escurridizo y atemorizado jabalí, animal dueño y señor de estas tierras quebradas. Para poder andar, tenía que ir cortando con su propia espada el ramaje que casi le impedía el paso y no le dejaba ver. De pronto, con gran sorpresa y admiración suya y de quienes le acompañaban, encontró, oculta entre aquellas espesuras, una pequeña capilla dedicada a san Martín, el gran santo francés, al que tanto habían admirado sus antepasados.
>
> Ante aquel inesperado hallazgo, don Galindo se olvidó por completo del animal al que iba persiguiendo y decidió recorrer con detenimiento todo el valle, acampando incluso en él varios días. Quería estudiar bien el terreno y ver la posibilidad de convertir aquella pequeña capilla en un monasterio capaz de albergar a una comunidad numerosa de frailes, pensando en edificar para ello unas nuevas y más amplias dependencias. Satisfecho de las observaciones realizadas y viendo viable el proyecto, decidió consultar con el rey en la primera ocasión que se le presentó, de manera que recibió la autorización real para fundar el cenobio, que muy pronto sería habitado por monjes benedictinos".

Todavía se recordaba en Sopeira, pequeña localidad donde se levanta el monasterio románico de Alaón, que se lanzaban piedras a un pozo aledaño al mismo a mediados del siglo XX, costumbre derivada de una leyenda.

"En cierta ocasión, viajó el rey aragonés a Alaón, atravesando con dificultad no sólo el 'Paso de Escalas' sino todos los caminos que llevaban al cenobio. Descansó en él el monarca y, antes de marchar, entregó al abad, fray Benito Larrás, cierta cantidad de dinero para adecentar las vías de acceso. No obstante, el abad, ante la epidemia que en aquellos momentos azotaba la comarca, prefirió destinar el dinero en socorrer a los enfermos en lugar de reparar los caminos, necesidad que a su juicio podía esperar. El desacato llegó a los oídos del rey que, ante la denuncia que se le formulaba, no tuvo más remedio que actuar, aunque ello implicaba ajusticiar al abad. En efecto, el fraile fue condenado a morir ahorcado. Acató fray Benito la condena, pero solicitó un último deseo al que el rey accedió: cuando se cumplieran treinta años de su muerte, debían desenterrar su cuerpo, pincharle el brazo izquierdo y volverle a enterrar, pero entonces en el monasterio, en un lugar que diesen los rayos del sol y sobre el que todos cuantos fuesen a Sopeira tuvieran que pasar por encima. Con gran pena por parte de los vecinos, la justicia real se cumplió y se le dio sepultura en un lugar apartado.

Lo cierto es que el tiempo pasó y nadie se acordaba de lo sucedido. Pero cuando se cumplieron los treinta años del ajusticiamiento, un monje observó cómo de la tumba del antiguo abad salía una mano que asía un pergamino. Ante lo insólito del caso, se le comunicó al rey, que recordó su promesa, ordenando desenterrar el cuerpo de fray Benito, que no sólo apareció tan natural como el día en que fuera ajusticiado, sino que al pincharle el brazo brotó sangre caliente. Emocionado por el hecho, ordenó también que se le llevara al monasterio, se le depositara en la cripta y se abriera una mirilla orientada al camino que fue objeto de su trágico fin. Además, los caminantes podían pasar casi por encima de su tumba, tal cual había sido su deseo. Desde entonces, todos cuantos pasaban por allí, conocedores del motivo humanitario por el que murió fray Benito Larrás, cogían una piedrecilla y tras besarla la arrojaban a la cripta, como si del rezo de una oración se tratara".

Por otra parte, lo mismo que Covadonga presume de ser el primer núcleo de resistencia de los cristianos norteños, en Aragón este honor se lo atribuye, según la leyenda claro, el monasterio de San Pedro de Tabernas, actualmente en ruinas:

"Cuando llegaron a Zaragoza las noticias de la cercanía de las tropas musulmanas, su obispo Bencio reunió todas las reliquias y las jocalías de las iglesias de su diócesis y se trasladó con una comitiva a Ribagorza. Una vez allí, de acuerdo con el conde Armentario, viendo la imposibilidad de poder defenderse de tan avasallador empuje, decidieron refugiarse todos en el monasterio de San Pedro de Tabernas, donde les dio asilo su abad Donato. Con el obispo zaragozano, acabaron refugiándose allí otros siete prelados más, de modo que esta reunión episcopal prácticamente pudiera considerarse como el primer concilio o sínodo regional.

En torno al cenobio, amparado por las dificultades que presentaba el terreno, se organizó el primer núcleo conocido de resistencia cristiana, bajo la autoridad del último conde gótico, Armentario, y donde el propio obispo zaragozano Bencio, por ser representante y cabeza de la más importante diócesis abandonada a los moros, fue considerado como obispo de Ribagorza. El propio Bencio encabezó la embajada enviada al otro lado de los Pirineos para demandar socorros a Carlos, rey de los francos, que prometió su ayuda a los

ribagorzanos, de manera que, sin duda, se puede considerar éste como el primer movimiento reconquistador no sólo de Aragón, sino de toda la Península. La situación se agravaría poco después, cuando las tropas musulmanas ocuparon sistemáticamente buena parte de la Ribagorza, llegando incluso hasta este reducto que se creía seguro, donde dieron muerte al propio obispo Bencio. Todo parecía venirse abajo, pero para entonces el germen reconquistador y de resistencia estaba sembrado y pronto fructificaría".

Pero el monasterio más prolífico en leyendas, no sólo del norte pirenaico sino de todo el Reino fue, sin duda alguna, San Juan de la Peña. Muchas de esas leyendas pasaron durante siglos como certezas incuestionables a las páginas de la historia del cenobio y de Aragón.

En palabras propias, que aprovecho para esta ocasión,

"si hemos de dar crédito a estas narraciones legendarias habremos de acordar que las raíces de Aragón como pueblo y como realidad histórica se hallan en el monasterio de San Juan de la Peña. No cabe ninguna duda acerca de ello cuando en las inmediaciones del monasterio, según los relatos legendarios, cristaliza la primera resistencia de los cristianos aragoneses frente al poderío musulmán, levantando incluso toda una ciudad nueva, la de Pano, aunque pronto sería arrasada. Todo esto no es de extrañar cuando se nos dice además que los santos Voto y Félix predicaron en favor de la rebelión que dio origen a la reconquista, convirtiéndose en los principales cabecillas del movimiento, llevando incluso personalmente la noticia del comienzo de la lucha armada a Zaragoza.

Por otra parte, la fábula nos dice que por consejo de san Voto y san Félix, su hermano, es en el monasterio pinatense donde los cristianos aragoneses se deciden a organizarse en una monarquía, proclamándose allí el primer rey, el cual, en agradecimiento por la primera victoria contra los moros en Aínsa, fundó San Juan de la Peña. Mas si esto fuera poco, los santos Benedicto y Marcelo, discípulos de Voto y Félix, consiguieron que por su consejo naciera el justicia de Aragón como juez mediador entre el rey y sus súbditos, entre los cuales destacarían los 'seniores' o 'ricos-hombres de natura', nacidos también a instigación suya.

Asimismo, con la donación que el rey hiciera a San Juan de la Peña del monte Abetito, se está fraguando el nacimiento de un señorío, con lo cual se dio origen a todo un nuevo sistema social, económico y político que llegaría hasta la caída del Antiguo Régimen en el siglo XIX. Este señorío se fortalecería tanto por la cohesión que proporcionó el 'Voto de San Indalecio', cuyos restos mortales habían ido a parar a San Juan en el siglo XI, como por la creación de una Órden de Caballería propia.

La leyenda, asimismo, nos dice cómo al cenobio pinantense van a orar ante la imagen de Nuestra Señora de San Juan los reyes y sus capitanes antes de emprender cualquier acción bélica, cual es el caso concreto de Alfonso I el Batallador, llegado desde Juslibol poco antes de cruzar el Ebro para asediar y tomar Zaragoza.

Por otra parte, la importancia adquirida por el monasterio alcanza a ser tal que los obispos mozárabes de Huesca, ante el temor a Almanzor y a su hijo Abdelmelec, deciden tras-

ladar la sede oscense a San Juan de la Peña, donde recibirían el título de obispos de Aragón. Por su parte, Ramiro I, aprovechando su amistad con el rey moro de Sarakosta, restablecerá el episcopado de esta ciudad en la persona de un abad de San Juan de la Peña, lo cual se convertirá en costumbre. Por último, tras el concilio celebrado en el propio monasterio sanjuanista, con el consentimiento del rey, se acordó que los obispos de la recién instaurada sede de Jaca fueran nombrados siempre de entre los monjes de San Juan de la Peña. La influencia de éstos dentro de la Iglesia aragonesa era, pues, enorme, lo único cierto de cuanto llevamos dicho.

Ante la sucesión de acontecimientos legendarios como los que acabamos de ver, a nadie debería extrañar que en San Juan de la Peña tuvieran lugar hechos portentosos, como el que las lámparas que iluminaban la imagen de Nuestra Señora de San Juan no produjeran humo jamás; las curaciones inexplicables acaecidas en torno a las tumbas de Voto y Félix; la curación del caballero gotoso por intercesión de san Indalecio; el agradecimiento de Nuestra Señora de San Juan ante las predicaciones del abad Briz; el caso de la vieja cocina en la que nunca se produjo ceniza alguna; o el hecho de que las piedras caídas de la roca que cubre el monasterio jamás hayan lesionado a persona alguna, aunque sí a aves y animales.

San Juan de la Peña es, por un lado, una realidad tangible y medible, pero a su vez, por otro, forma parte de un mundo mítico y legendario en el que se ven envueltos tantos pueblos que tienen historia propia como es el aragonés".

En el somontano pirenaico son varios los cenobios tocados por el aura de la leyenda, aunque sólo recordaremos alguno de ellos. Por estar vivo todavía, traeremos aquí al monasterio de Nuestra Señora del Pueyo, hoy centro espiritual del somontano barbastrense, ligado a uno de los muchos santos aragoneses, san Balandrán, elegido heraldo de la Virgen:

"Balandrán, natural de Morilla de Ilche, un muchacho nacido en el seno de una familia bastante humilde, ayudaba con su trabajo de pastor al sostenimiento de la misma. Entre los lugares preferidos por sus ovejas para pastar, pocos como el montículo del Pueyo, en las cercanías de la ciudad de Barbastro. Allí se hallaba un día cuando, tras recoger el rebaño en un redil, se disponía a tomar un bocado y a pasar la noche en una pequeña cueva que él mismo había acondicionado y le servía de amparo. Tras comer el pan y las magras de rigor, se dispuso a rezar para arrebujarse en la manta. Le acompañaba su perro. De pronto, en el silencio del monte, oyó que alguien le llamaba por su nombre. Temeroso y desconfiado, se acercó al almendro de donde parecía proceder la voz misteriosa y, atónito por lo que veía, hincó sus rodillas en tierra. Tenía ante sí a la Virgen, apoyada en una de las ramas del árbol. Dialogó como pudo con ella, que le solicitaba que fuera a Barbastro a contar lo sucedido y, sobre todo, a manifestar a los barbastrenses su deseo de que se le construyera en el Pueyo un santuario donde mejor acomodarse. Para que no le tomaran por necio o que pudieran no creerle, le grabó una señal indeleble en la frente. Los habitantes de Barbastro, con el clero y las autoridades a la cabeza, fueron en procesión hasta el Pueyo al día siguiente. En el almendro, mientras las ovejas pastaban solas por la ladera, la imagen sonriente de la Virgen, llamada del Pueyo desde ese instante, convenció a todos. Pocos meses después, en la cima misma del pueyo o montículo, había nacido un hermoso santuario, lugar habitual de peregrinación de todos los pueblos de la comarca que

se domina desde lo alto. Balandrán, aun sin dejar de apacentar a sus ovejas, decidió dedicarse al servicio de Nuestra Señora, a la que pronto honraría una comunidad entera de frailes".

En los Monegros, con el apoyo de la monarquía, nacería el monasterio de Santa María de Sigena para acoger a las damas nobles del reino. A fines del siglo XII, las órdenes militares del Hospital (o de San Juan de Jerusalén) y del Temple estaban de moda en Aragón, tanto por la importancia adquirida tras el testamento de Alfonso I el Batallador como por la fama ganada en la defensa de los Santos Lugares y en varias acciones reconquistadoras en tierras del Ebro. Entre ambas, el espíritu femenino eligió aquella que mejor parecía satisfacer sus anhelos, ya que les brindaba la oportunidad de dedicarse a las funciones caritativas para con los enfermos de su sexo. Así es que cuando la reina doña Sancha, esposa de Alfonso II de Aragón, decide fundar el monasterio de Sigena para recogimiento de damas de la nobleza como monjas hospitalarias el fermento es enorme. El cenobio sigenense, que fue una realidad, también nace envuelto por la leyenda:

"Existía ya una congregación masculina hospitalaria en Sigena y allí tuvo lugar un hecho extraordinario que fue decisivo para elegir el enclave actual. La zona era pantanosa y propicia para el pastoreo, de modo que, durante varios días, un toro venía separándose sistemáticamente de la manada. El pastor, extrañado por el hecho tantas veces repetido, decidió seguirle una tarde hallándole en total quietud observando una imagen de la Virgen en medio de uno de los islotes. Con gran fervor por parte de los habitantes de la comarca, se llevó la imagen a la iglesia del pueblo, pero una y otra vez desaparecía para volver a la pequeña isla. Llegó a la corte la noticia del prodigio y la reina doña Sancha, que andaba buscando entonces un lugar adecuado donde erigir su cenobio hospitalario, no lo dudó, puesto que estaba claro que la Virgen deseaba permanecer en el lugar elegido por ella, por lo que había que acondicionarle un abrigo decoroso, levantarle un altar, una iglesia, un monasterio entero".

Menos conocida es la leyenda anidada en un pequeño monasterio, hoy simple ermita, en la cresta de la Sierra de Alcubierre, el de San Caprasio. Es históricamente cierto que, a partir del año 711, los musulmanes emprendieron la conquista de toda la Hispania goda, tarea que, excepto en las montañas astures, habían concluido ocho años más tarde, hacia 719. A partir de entonces, atravesaron incluso los Pirineos y recorrieron las Galias por dos rutas distintas. Por el Este, su permanencia fue más dilatada y llegaron a apoderarse de Perpignan, Narbona, Carcasona o Nimes, hasta que las liberó Pipino el Breve (756); por el Oeste, Abderrahmán al-Gafequí se presentaba ante Poitiers, donde era derrotado en 732 por Carlos Martel. Parece ser que en la ruta del Este, la del Mediterráneo, los moros destruyeron en 732 el monasterio levantado en la isla de Lerins, frente a la costa de Cannes, cenobio que, fundado por el mismo san Caprasio, era célebre por su escuela de teología y ciencias. Y aquí comienza la leyenda, que bien pudiera ser cierta.

"Los monjes del cenobio francés, perseguidos, se vieron obligados a huir de manera precipitada y algunos de ellos, según la leyenda, lograron llegar hasta la sierra de Alcubierre donde encontraron el acomodo y sosiego que buscaban. Allí, a más de ochocientos metros de altitud y a salvo de los avatares guerreros de la época, se constituyó una nueva y pequeña comunidad religiosa, tolerada por los moros, bajo el patrocinio de san Caprasio, que muy pronto se hizo famosa por sus pócimas y brebajes medicinales, albor de la alquimia en nuestra tierra, y que los frailes recetaban a cuantas personas se acercaban a ellos en busca de consuelo y alivio para sus cuerpos y almas. Aquel pequeño y solitario cenobio, del que hoy no queda más que una minúscula ermita todavía dedicada al santo patrón, era famoso por sus recetas para combatir diversas dolencias, pero sobre todo la migraña, el reumatismo y el mal de amores. Sus fórmulas se fundamentaban tanto en las muchas y variadas hierbas medicinales existentes en la sierra y alrededores como en la ciencia frailuna para combinarlas y aplicarlas de manera adecuada para cada caso concreto".

Si nos trasladamos a las tierras quebradas del Sistema Ibérico, los monasterios y las leyendas se multiplican, cual es el caso de Trasobares, adornado con dos leyendas relacionadas entre si:

Estamos en Jaca, capital del reino. Sancho Ramírez, rey de los aragoneses, estima que debe coordinar sus esfuerzos con los cristianos de Castilla para oponer un frente común a los musulmanes que dominan el valle del Ebro. Prepara, pues, un viaje a tierras castellanas, que debe hacerse con toda discreción para no levantar sospechas.

"Acompañado solamente por un criado, emprendió el viaje disfrazado de arriero y, tras cabalgar día y noche, ambos se perdieron en el camino. Estaban en tierra de moros y, por lo tanto, temerosos de caer en sus manos. De repente, el canto de un gallo al alborear el nuevo día les indicó que se hallaban cerca de un poblado. Decidieron hacer un alto y redoblaron la vigilancia para no verse sorprendidos por los vigías moros. El criado, con sumo cuidado, se adentró en la desconocida población y, dirigiéndose a una de las casas de su barrio mozárabe, le proporcionaron las vituallas necesarias para proseguir el viaje y le informaron que el poblado se llamaba Trasobares. Luego, durante el retorno junto a don Sancho que le estaba esperando ansioso, en medio de una intensa y casi cegadora luz, vio una imagen de la Virgen. Se sintió emocionado y sorprendido, y corrió cuanto pudo para contarle al rey lo que acababa de sucederle. A pesar del peligro que suponía, los dos fueron al lugar de la aparición. Entonces, el rey, con sumo cuidado, tomó y envolvió la imagen entre paños y, tras acomodarla en la silla de su montura, decidió suspender el viaje a Castilla y regresar a Jaca sin dilación para, una vez allí, depositar la imagen en el monasterio de San Pedro de Siresa".

Cuenta la tradición que la imagen de la Virgen que los mozárabes de Trasobares habían perdido en el siglo XI les fue devuelta en cuanto Alfonso I el Batallador reconquistó el castillo de este pueblo, pues es sabido por medio de la leyenda cómo el propio rey Sancho Ramírez la había llevado personalmente al monasterio de San Pedro de Siresa para ponerla a salvo de los moros. El retorno de la talla de madera

a Trasobares constituyó un verdadero acontecimiento en el pueblo y en la comarca, pues sus habitantes recuperaban parte de sus raíces, pero el hecho hubiera pasado más o menos desapercibido de no ser por los hechos que se sucedieron poco después, durante la minoría de edad de doña Petronila, la hija de Ramiro II el Monje.

> "En efecto, doña Toda Ramírez –una importante e influyente dama que pertenecía a la nobleza castellana y estaba emparentada con la casa real de Aragón– se presentó en la corte aragonesa con la pretensión de solicitar ayuda para fundar un monasterio dedicado exclusivamente a albergar mujeres pertenecientes a la nobleza, cenobio que tenía pensado someter a la regla del Cister. Antes de convencer a la reina y al conde de Barcelona, viajó a Francia para entrevistarse personalmente en París con el mismo san Bernardo, que escuchó a la dama castellana, aceptó complacido la idea y concedió gustoso su placet, así es que con la aprobación en la mano doña Toda Ramírez regresó a Aragón. En la corte aragonesa, fue oída por la joven reina Petronila a la que convenció no sólo para que diera su asentimiento, sino también para que donara el terreno y dotara al nuevo cenobio de algunos bienes para su mantenimiento. A la hora de buscar el lugar idóneo para levantar el monasterio, el hecho de estar como estaban todavía frescos los acontecimientos de la devolución de la Virgen a los vecinos de Trasobares favoreció la elección de un paraje recogido a la vera del río Isuela que surge del Moncayo, aprovechando la existencia de la ermita de la Virgen, que pronto pasó a presidir la sala capitular del nuevo monasterio, de donde le vendría el nombre de Nuestra Señora del Capítulo".

El monasterio de Veruela tiene también raíces legendarias, relacionadas con Pedro de Atarés (o Pedro Taresa, como le denominan algunos documentos), uno de los seniores o tenentes más importantes del momento, noble aragonés emparentado con la monarquía, que a punto estuvo de convertirse en rey tras la muerte de Alfonso I el Batallador, ante la crisis dinástica que entonces tuvo lugar. Tenía don Pedro el centro principal de su señorío en Borja y sus tierras aledañas.

> "Era don Pedro un hombre de acción, por lo que también era frecuente verle recorrer sus dominios, interesándose por todo cuanto en ellos acontecía. No es extraño, pues, que, en cierta ocasión, una auténtica tempestad le sorprendiera en las inmediaciones del Moncayo, donde de paso pretendía cazar. Se perdió el noble en plena montaña y a punto estuvo de despeñarse con su cabalgadura. La cortina de agua era intensa; varios rayos cayeron a su alrededor segando de raíz inmensos árboles; las torrenteras se habían convertido en auténticas cataratas; y el viento huracanado apenas dejaba avanzar a su caballo que, enloquecido por el espectáculo, acabó por derribar al jinete, que se encontraba perdido y solo. Quizás por la gran devoción que le profesaba, en momento tan trágico para el noble se le apareció la Virgen a don Pedro. Venía a consolarle y a infundirle ánimos para seguir luchando contra los elementos adversos, como así sucedió. A la vez, invitó al señor de Borja a que levantara en aquellos parajes un monasterio en su honor, para que se convirtiera en centro espiritual de la comarca y en refugio de los caminantes como él. Pocos días después de acaecido este suceso, don Pedro de Atarés preparó los documentos pertinentes, dotó de dinero el proyecto que le diseñó su propio arquitecto y comenzó a levantar, con obreros llegados de todas las latitudes, el que se conocería como monasterio de Santa María de Veruela y que encomendó a una congregación de monjes cistercienses,

orden religiosa que hizo del cenobio un centro de enorme importancia repobladora y cultural para el desarrollo ulterior del Reino".

Cerca de Estercuel, en el sur turolense, se levanta todavía y está vivo un monasterio de mercedarios, dotado actualmente de residencia para las gentes que necesitan vivir días de sosiego. Su fundación, de mediados del siglo XIII, también es legendaria:

"Don Gil de Atrosillo era señor del castillo de Estercuel, entre cuyos muros se había recluido en busca de sosiego, tras haber participado en las campañas de Mallorca, Valencia y Morella, entre otras. Una tarde recibió a un forastero que decía llamarse Pedro Novés, oriundo de las montañas jaquesas y experto en la conducción y cuidado de ganados. Tras la conversación, lo tomó a su servicio como mayoral, poniéndole al frente de sus múltiples pastores y numerosos rebaños. Pedro Novés se ganó pronto el respeto de todos, desde el señor hasta el último pastor. Por eso no daban crédito a la repentina locura de tan cabal persona cuando les quiso hacer creer que se le había aparecido la Virgen en persona. En efecto, ocurrió que una noche estando durmiendo en el monte de la Redonda, donde habían llevado el ganado en busca de pastos, se desveló cuando al otro lado del río vio brotar una intensa luz y oyó hermosos cánticos. Despertó a los pastores y les hizo observar el extraño fenómeno, pero al poco rato, creyendo que podrían ser algunos muchachos del pueblo, volvieron a dormirse. Pedro Novés no se contentó y, cuando todos dormían, fue a inspeccionar la zona. Quedó anonadado: sobre el tronco de un olivo, estaba una imagen de la Virgen, aparición que se repitió durante las dos noches siguientes. Pedro no sabía qué hacer. Fue Nuestra Señora la que le dijo que se lo comunicara a don Gil y así lo hizo, pero el señor de Estercuel, a pesar de la estima en que tenía a Pedro Novés, le creyó un iluso y un visionario, rogándole que olvidara todo aquello. Volvió el mayoral al lugar de la aparición y refirió a la Virgen lo sucedido: no le creían. Entonces tomó la mano de Pedro, la puso en su mejilla y le rogó que regresara a Estercuel. Nadie podría separar la mano de su cara y entonces le creerían, como así fue. Llevaron la imagen solemnemente a la iglesia parroquial, pero en tres ocasiones desapareció, apareciendo siempre sobre el mismo tronco de olivo sin que nadie la transportara. La intención estaba clara y así es como Estercuel levantó el monasterio de Nuestra Señora del Olivar".

El monasterio cisterciense de Santa Fe, cercano a la ciudad de Zaragoza, sigue en pie todavía rodeado de su añeja muralla, pero forma parte de un poblado puesto que sus dependencias fueron adquiridas por una familia en época de la Desamortización del siglo XIX. Sus orígenes son también legendarios:

"Los monjes del monasterio de Fuenclara –cenobio que cierta tradición sitúa en las proximidades del río Cinca, en la diócesis de Lérida– estaban siendo molestados constantemente por los hombres de los condes de Urgell, así como permanentemente por los bandoleros que tenían atemorizada la comarca. Ante una situación tan difícil como aquella y tras mucho meditarlo, decidieron aceptar la propuesta que les hizo Miguel Pérez Zapata, señor de Cuarte, Cadrete y Purroy y, a la sazón, gobernador de Aragón: les ofrecía que se trasladaran a una pequeña ermita levantada en Santa Fe, junto a Zaragoza, en el lugar que llegaría a ser importante monasterio cisterciense. La comunidad de Fuenclara –ante los rei-

terados ataques que padecía y deseando vivir en paz para dedicarse por completo a la oración– encomendó a dos de sus más jóvenes monjes para que viajaran a inspeccionar el lugar que se les brindaba. Nada más salir del convento para emprender el viaje, fueron perseguidos y hostigados por los hombres del conde de Urgell hasta acorralarlos en la orilla de un río Cinca desbordado por las recientes lluvias torrenciales y, por lo tanto, imposible de vadear. Cuando estaban a punto de ser alcanzados por sus perseguidores, y ante la admiración y el asombro de aquellos desalmados, ambos monjes lograron atravesar el río tendidos sobre las cogullas de sus hábitos, que hicieron de embarcación segura. Una vez solventado el peligro prosiguieron viaje hacia Zaragoza y de allí a Santa Fe, donde inspeccionaron el terreno. Estaba situado en la huerta que riega la Huerva y el paraje era rico y feraz, capaz de proporcionar el alimento necesario a la comunidad, así es que fue de su agrado. Regresaron los dos monjes emisarios a su convento de Fuenclara y relataron a sus compañeros la excelencia del paraje que se les ofrecía, de modo que la comunidad entera decidió trasladarse a Santa Fe, donde crearon el monasterio que sería nuevo reducto de sus rezos".

También el monasterio cisterciense de Rueda atesora varias leyendas de las que señalaremos una por la creencia que muchas gentes de Escatrón tienen de que pudiera ser cierta, aunque hasta ahora nunca se haya encontrado el pasadizo subterráneo al que hace referencia:

"Sin saber por qué, Juan, que estaba pescando tranquilamente a la orilla del río Ebro, se vio rodeado por sorpresa por varios soldados y, sin recibir ninguna explicación, fue a parar con sus huesos al calabozo. No sabía qué delito se le imputaba ni de qué tenía que defenderse. Lo que sí supo es que estaba encerrado en una sala de la iglesia-fortaleza de San Javier de Escatrón. Cuando se hizo de noche, en la calma y en la soledad de su celda, creyó oír un ruido de pasos en la calle y se acercó a la ventana para observar lo que sucedía. Así es como pudo contemplar una larga fila de monjes que caminaban raudos y en silencio absoluto, hecho al que en aquel instante no dio ninguna importancia. Al día siguiente, aunque sin recibir tampoco explicación alguna, fue puesto en libertad, al parecer por haber sido detenido el culpable de no se sabe qué delito. Fue a casa a tranquilizar a los suyos, pero en el camino recordó la procesión de monjes y cayó en la cuenta de que en la iglesia de San Javier no había más allá de cuatro o cinco. ¿Quiénes eran los demás? ¿Qué hacían allí? Cuando llegó la noche siguiente, intrigado por saber a qué podía deberse la presencia de tanto monje junto, se apostó en una iglesia cercana. A las doce en punto, un nutrido grupo de frailes entró en San Javier. Decidió esperar cuanto hiciera falta, hasta que, al despuntar el alba, los frailes abandonaron la iglesia con gran sigilo. Naturalmente les siguió. Tras recorrer algunas calles, la comitiva frailuna entró en una casa. El hecho se repitió día tras día: a la media noche, los frailes iban a San Javier; al amanecer, regresaban a la casa en la que permanecían hasta la media noche. No entendía nada, hasta que entre los religiosos reconoció a un fraile del monasterio de Rueda. Entonces supo lo que ocurría. Los monjes pasaban al monasterio, por debajo del río Ebro, a través de un túnel que salía de la casa".

También los cartujos atesoran varias leyendas entre las paredes de sus conventos silenciosos, entre las que seleccionamos aquella que tiene que ver con el origen de la Cartuja de las Fuentes, hoy de propiedad particular.

"En un árido lugar de los Monegros, aunque salpicado de abundantes fuentes, hubo en tiempos una posada para caminantes situada a unas tres leguas de Sariñena, en donde un día se encontró una imagen de la Virgen que, por tal circunstancia, se veneró desde entonces en aquel paraje con el nombre de Nuestra Señora de las Fuentes. La nueva ermita levantada alcanzó cierta fama y no eran pocos los peregrinos y caminantes que se acercaban a descansar allí y a solicitar favores a la Virgen. Entre otros asiduos visitantes, se encontraban el noble caballero Blasco de Alagón y su esposa, Beatriz de Luna, condes de Sástago, quienes tuvieron la idea de crear allí una cartuja para lo que dispusieron una buena parte de su fortuna. Qué motivos movieron a don Blasco y a doña Beatriz a llevar a cabo esa fundación no se sabe a ciencia cierta, pero dos parecen ser las explicaciones más plausibles. Unos cuentan que, en una ocasión, el joven Artal, hijo de los condes, se había citado en la ermita con unos caballeros, pero no pudo acudir al encuentro por haber caído gravemente enfermo. Cuando murió como consecuencia de aquel mal, los padres decidieron enterrarlo junto a la Virgen para guardar el honor de la palabra dada acudiendo al lugar aunque muerto. Otros dicen que la cartuja nació como consecuencia del cariño que el conde tomó a los habitantes de la ermita cuando, herido de cierta consideración en el transcurso de una cacería, fue acogido afectuosamente por aquéllos, decidiendo incluso, cuando muriera, ser enterrado allí, como así fue. Lo cierto es el matrimonio quiso dignificar más la primitiva y menguada ermita de Nuestra Señora de las Fuentes y convertirla en una cartuja, aunque sólo puso el convento en pie doña Beatriz quien, una vez fallecido el conde, logró del rey Fernando II el permiso correspondiente".

La leyenda, como acabamos de ver, forma parte consustancial de nuestros monasterios ayudando a crear el clima misterioso que siempre les ha rodeado, y en el que el canto de monjas y frailes, el gregoriano, también forma parte.

En esta envoltura mágica deberían estar los *exvotos,* tan prolíficos en las ermitas de nuestros pueblos durante siglos, pero, sin embargo, no aparecen. En efecto, en casi todas las religiones, entre ellas la cristiana, existe la costumbre de entregar ofrendas a la divinidad bien para agradecer un beneficio recibido bien para tratar de merecerlo, hábito que está generalizado tanto en el occidente europeo como en Hispanoamérica. La Virgen, en primer lugar, pero también múltiples advocaciones de santos han recibido y reciben las más variadas ofrendas, distintas con el paso del tiempo. Hasta mediados del siglo XX, eran corrientes reproducciones de cera, plata u oro de la parte enferma, milagrosamente salvada (ojos, pechos, pies, piernas, brazos, etc.), además de muletas, pelucas, mortajas o velos de novia, el traje o el capote de paseo de un torero que salvó la vida cuando aún no existían los antibióticos, entre otras muchas cosas. En época más reciente, hasta que se dejan de ofrecer, fue la fotografía la reina.

Destacan por su gran valor etnográfico –aunque no tanto artístico puesto que fueron hechos por simples pintores locales– las tablillas o pequeños cuadros pictóricos que representan el 'milagro' efectuado por curación de enfermedades y dolencias, terminación de epidemias, protección de accidentes laborales, salvamento de animales de labor o de carga, protección en guerras o protección en naufragios. Vemos, así, la caballería despeñada por el terraplén que resulta indemne, la curación de un

leproso, o el puerto de La Habana de donde volvió salvo y sano el mozo del pueblo después de sortear peligros innumerables, etc.

Aparte de la curiosidad que implica verlos colgados en las paredes de ermitas e iglesias, con los exvotos se pueden hacer estudios sociológicos, sobre medicina, culturales, religiosos, etc. del espacio geográfico donde se hallan. La enfermedad y el ansia de salud, la desesperación y la esperanza existen y los exvotos son testimonio de ello, si bien cada día desaparecen algunos o son arrinconados de manera vergonzante en habitaciones recónditas de nuestros santuarios.

Quedan aún en Aragón ermitas con exvotos si bien cada día son menos: los había en Adahuesca (Nuestra Señora de Treviño), Acered (Nuestra Señora de Semón), Cuevas Labradas (Virgen de Cilleruelos), Estadilla (Virgen de la Carrodilla), Blancas (Virgen de la Carrasca), Alcañiz (Nuestra Señora de los Pueyos), Épila (Nuestra Señora de Rodanas) o Aniés (Nuestra Señora de la Peña), entre otras ermitas. En los monasterios, en los que el acceso de los fieles está mucho más restringido, los exvotos faltan.

Para finalizar con este recorrido por los entresijos del sugestivo mundo de los monjes y los monasterios que, no olvidemos, forman parte del mundo sacralizado medieval hispano y aragonés, es obligado referirse a las *reliquias*, que originaron un curioso movimiento, de grandes alcances, en todo el mundo cristiano, en el que rivalizaron entre si iglesias, ermitas, monasterios, reyes y nobles.

Desde el momento mismo del nacimiento de la religión predicada por Jesús, los cristianos comenzaron a venerar los objetos y lugares relacionados con éste y con su Pasión, haciendo pronto extensiva tal devoción a los restos de los santos, a sus pertenencias y a los objetos que estuvieron en contacto con ellos. Fue tal la fiebre desatada por las reliquias durante la Edad Media que su tráfico se convirtió en un verdadero problema, teniendo que intervenir Roma para tratar de evitar abusos de todo tipo, incluidas naturalmente las falsificaciones.

Estas reliquias (manos, brazos, piernas, cabezas, canillas, objetos diversos, fragmentos de la Cruz, gotas de leche de la Virgen, piedras del pesebre de Belén, etc.), guardadas en cofres, cajas, dedos, brazos, bustos –los llamados 'relicarios'– eran expuestas a los fieles e imploradas frente a desgracias personales o catástrofes naturales (eran sacadas en procesión con ocasión de tormentas, los 'nublados malignos'), se utilizaban para exorcizar a los poseídos, o se acudía a ellas para protegerse de epidemias, hambrunas o sequías pertinaces. Poco a poco fue declinando su importancia, de manera que hoy constituyen meros vestigios de la religiosidad popular de antaño, aunque al menos por su valor patrimonial debieran desenterrarse. No obstante, algunas reliquias aún atraen la atención de fieles y curiosos. El prestigio de una institución religiosa llegó a medirse por el número de reliquias que atesoraba. Los monasterios y las iglesias –e incluso muchos particulares para guardarlos en sus propios oratorios privados– rivalizaron entre sí de las maneras más diversas e inverosímiles por adquirir y conservar en hermosos relicarios, que a veces eran auténticas obras de arte orfebre, aquellos verdaderos tesoros propiciados por la fe.

En iglesias parroquiales y ermitas es bastante corriente hallar reliquias de todo tipo. Además de los corporales, todavía venerados en Aguaviva, Daroca y Aniñón, con importantes celebraciones anuales, existen aún tantas reliquias y relicarios que su simple enumeración es imposible. Ejemplo bajoaragonés (donde existen varios relicarios) puede ser el de Torrecilla de Alcañiz, del que Faci escribió "que es el Relicario más admirable que después de los Innumerables Mártires de Zaragoza se venera en Aragón", que fue creciendo hasta el siglo XIX. Reliquias famosas y todavía veneradas en su arqueta de plata de la iglesia de San Miguel son las de Castiello de Jaca, tan relacionadas con el Camino de Santiago. Muchas vicisitudes han pasado las reliquias y relicario de los santos mártires y patrones de Teruel, Juan de Perugia y Pedro de Saxoferrato. Loarre conserva todavía dos relicarios del siglo XII, conteniendo uno de ellos restos de san Demetrio; en Ayerbe, aparte de un busto-relicario, dos relicarios de plata de los siglos XVI (santa Leticia) y XVII (san Esteban y san Sebastián) son buena muestra de esta tradición cristiana; varios son los relicarios que enseña el Museo de la colegiata de Borja. En Gelsa es muy apreciado el relicario de la Santa Espina, obra artística del siglo XVII, en el que la tradición dice guardar una espina de la corona de Cristo, venerada en procesión solemne todos los años. En Ambel, las 'Santas Reliquias' han logrado la categoría de patronas del pueblo y han originado un dance singular. Por último, también Liesa celebra la 'Fiesta de las Reliquias' en Pentecostés, con asistencia de los pueblos cercanos.

Mención especial requieren las reliquias guardadas en unos relicarios especiales, pues se trata de bustos, a veces con parte del torso y brazos, en cuyo interior se introducía un huesecillo de la cabeza de la santa o santo representados. Tales bustos-relicario dieron lugar a una auténtica especialización artística, pues la mayoría, realizados en plata –aunque los hay de cobre, bronce, madera o terracota– fueron objeto de delicados trabajos de los talleres de los orfebres más afamados, que incrustaban piedras preciosas. Una vez extendida la moda, se labraron algunos sin reliquia alguna dentro. Abarcan de los siglos XIV al XVIII y en Aragón sobrepasan el medio centenar. No obstante, en esta lista faltan los monasterios.

Tenemos, asimismo, abundantes noticias –unas legendarias, otras reales– del pasado remoto, como cuando el obispo Bencio de Zaragoza huyó hacia el Pirineo poco antes de tomar los moros la ciudad transportando los tesoros y las reliquias de la sede cesaraugustana para ponerlos a salvo; sabemos, asimismo, cómo Alfonso I logró vencer a los musulmanes gracias a las reliquias que siempre le acompañaban en una arqueta; conocemos, por otra parte, que Jaime I el Conquistador hizo entrega del preciado relicario que siempre llevaba consigo a la Virgen de la Huerta de Magallón en reconocimiento a la ayuda que ésta le prestara en la guerra y donó una espina de la corona de Cristo al monasterio de Samper, tal como nos narra la siguiente leyenda, que tiene un prólogo que pudiera ser cierto, dado que el propio abad Guillermo, cuando llegó hasta aquí dispuesto a fundarlo, dice haber entregado al tesoro monástico una espina de la corona que ciñera la cabeza de Cristo, versión rectificada por la tradición popular y la leyenda:

"La tradición popular muy extendida por la comarca cuenta que la sagrada reliquia –un verdadero tesoro de acuerdo con la escala valorativa de los relicarios– fue una donación personal del rey Jaime I el Conquistador a los monjes bernardos para que la depositaran en el monasterio de Samper, lo cual nada tendría de extraño conociendo la afición e inclinación que el conquistador de Valencia tenía, aparte de por la virgen María, por las reliquias de todo tipo, y él, en su calidad de rey, estaba en condiciones de lograr para los suyos reliquias importantes, como la que hizo depositar en el monasterio cisterciense de Samper".

Ciñéndonos al mundo monacal, noticias tenemos de cómo el rey Sancho Garcés sólo logró sanar de la grave enfermedad que padecía ante el brazo del apóstol san Pedro custodiado en el monasterio de San Pedro de Siresa, el más francés de los monasterios pirenaicos, levantado al pie de la calzada romana que atravesaba los Pirineos por el puerto de Palo, y que sería el primer tramo acondicionado del primitivo Camino de Santiago, donde estuvo durante algún tiempo el Santo Grial, que vio engrandecer su patrimonio espiritual con la llegada del brazo de san Pedro, según la leyenda que narra los hechos así:

"El rey Sancho Garcés estuvo a punto de morir a causa de una larga y penosa enfermedad, a pesar de haber puesto en práctica todos los medios curativos que los físicos tenían entonces a su alcance. Como no encontraba remedio a sus males, decidió acudir a la protección del apóstol san Pedro, cuyo brazo se veneraba en el monasterio de Siresa. El resultado fue milagroso, pues don Sancho sanó y pudo regresar a palacio. Mientras convalecía en el cenobio, su abad contó al rey cómo había ido a parar allí reliquia tan preciada. Según palabras del abad, san Leandro, obispo de Sevilla, quiso que Hispania tuviera una reliquia del apóstol san Pedro, y envió a Roma una comisión que encabezó Ciriaco, a la sazón obispo de Zaragoza y amigo del entonces pontífice san Gregorio.

En principio, el Papa negó el beneficio, pero la tozuda insistencia de Ciriaco hizo que aquél lo consultase con Dios por medio de un ayuno de tres días, aunque no fue necesario esperar a que el plazo se cumpliera, puesto que tras el primer día de ayuno el propio san Pedro se le apareció al pontífice y le dijo que fuese a su sepulcro, en el que hallaría, separada de las demás, la reliquia que debería entregar al obispo zaragozano. Así fue como le entregó uno de los brazos del Apóstol, que fue colocado cuidadosamente en un precioso relicario de oro y traído a Hispania. Tras largo viaje, Ciriaco regresó a su sede con tan preciado tesoro y conoció la noticia de la muerte de san Leandro, por lo que resolvió dejar la reliquia en Zaragoza. Falleció también Ciriaco y el brazo del apóstol san Pedro, un auténtico tesoro, continuó en la ciudad del Ebro hasta días antes de la invasión musulmana, a comienzos del siglo VIII, cuando los cristianos zaragozanos acordaron poner a salvo todas las reliquias y ornamentos, muchos de los cuales fueron a parar al monasterio de San Pedro de Siresa. Sancho Garcés, antes de abandonar Siresa, agradecido por la curación de que había sido objeto, hizo donación de la villa de Usón al cenobio, cuando corría el año 923".

Recordemos, asimismo, cómo el monasterio de Montearagón pudo vanagloriarse de custodiar pan de la Última Cena, que se salvó milagrosamente de un pavoroso incendio según la leyenda.

> "El real monasterio de Montearagón, ubicado en las cercanías de la ciudad de Huesca, como correspondía a uno de los más importantes centros espirituales y de poder socioeconómico de todo el reino de Aragón, atesoraba importantes reliquias, tanto de santos diversos como de objetos que habían tenido alguna relación con los primeros momentos de la aparición del cristianismo. Igual que sucedía en la lejana Constantinopla, una de las joyas más preciadas del cenobio oscense lo constituía un pequeño fragmento de pan de la Cena del Señor, aquella en la que Jesús instituyó el sacramento de la Eucaristía en torno a los doce Apóstoles, es decir, auténtico pan de Jerusalén. Durante siglos, ha sido duda si el pan conservado en Montearagón es un fragmento del consagrado directamente por Jesús, pero de lo que la tradición tiene toda la certeza es que se trata de pan que estuvo sobre la mesa en la que tuvo lugar la última Cena.
>
> Pues bien, con ser extraordinario que reliquia tan importante fuera a parar al real monasterio, más portentoso es todavía que este fragmento de materia tan perecedera y frágil se salvara del incendio que asoló el convento en el año 1477. El convento había padecido para entonces varios incendios parciales, pero éste fue bastante voraz, cebándose fundamentalmente en la iglesia conventual, cuyo altar mayor fue pasto de las llamas por completo, sin que los esfuerzos de los propios monjes, de los donados y de los vecinos de la cercana población de Quicena pudieran sofocarlo con prontitud. Como protegido por una fuerza invisible –junto a otras muchas y singulares reliquias– el fragmento de pan apareció intacto entre los escombros y las cenizas, lo que dio origen a que llegaran a Montearagón fieles de todas las latitudes para admirar aquel testimonio único".

Basta acercarse a los documentos publicados del monasterio de San Andrés de Fanlo –importante antaño, ahora simple pardina derruida junto a Ipiés– para hallar en el documento 'inventario del tesoro, libros, ropas de altar y cama, herramientas y ganado', de fines del siglo XI, y ver cómo se custodiaban allí "in primis: uno reliquiario de fuste, et habet intus in illo reliquiario VI alios reliquiarios petitos de fuste sigillatos cum reliquiis".

Conocidas y veneradas son las reliquias de los Innumerables Mártires conservados en el monasterio de Santa Engracia de Zaragoza, actualmente convertido en parroquia. Pero tenemos más noticias. Por ejemplo, sabemos que en 1590 se realizaba un relicario nuevo en el monasterio sigenense, en el que se conservaban, según lista conocida, un 'lignum crucis' que donó la fundadora, la reina Sancha; un clavo de la cruz, una pequeña parte de la túnica de Cristo, varios cabellos de la Virgen y leche de la misma; la cabeza de san Hermenegildo, que se entregó a Felipe II para que la llevara a El Escorial, aunque las monjas se quedaron una pequeña parte; un hueso de san Juan Bautista; la cabeza de santa Úrsula, una cabeza de una de las Once Mil Vírgenes, la cabeza de santa Constanza, traída de Hungría; parte del cráneo de san Esteban; y otras reliquias de menor importancia relacionadas con san Ramón, obispo de Roda, san Valero, obispo de Zaragoza, santa Eufemia y santa Elena, san Palmacio y compañeros mártires, san Blas obispo, santa Waldesca (una costilla), etc., aparte de una arquilla de taracea con innumerables reliquias menores. No es de extrañar que los romeros a Santiago, viandantes por alguno de los caminos que atravesaban Aragón, se desviaran hasta Sigena.

Conocido y admirado es el tríptico-relicario del monasterio cisterciense de Santa María de Piedra para custodiar, entre otras reliquias, los Corporales de Cimballa, y que, labrado en 1390, fue regalado por el monarca Martín I, si bien pasó a la Real Academia de la Historia de Madrid en 1851, por lo que si hizo una reproducción.

Pero si el prestigio de una institución religiosa se llegó a medir por el número y calidad de las reliquias que atesoraba, los rectores del monasterio convirtieron a San Juan de la Peña en uno de los centros más importantes de la cristiandad. Así lo atestiguan los siete cuerpos santos que llegaron a reunirse allí: san Juan de Atarés; los hermanos fundadores del monasterio san Voto y san Félix; los discípulos de éstos, san Benedicto y san Marcelo; san Indalecio –discípulo y compañero del propio apóstol de Santiago en su predicación y conversión de Hispania– y Santiago, discípulo de san Indalecio. Mas, aparte de estos cuerpos completos, el monasterio pinatense atesoraba huesos sueltos de otros muchos santos importantes: en un arca de plata se sabe que había una canilla entera de un brazo de san Lorenzo, "toda la canilla con el ñudo de la rodilla del apóstol san Pablo", una costilla del apóstol san Bartolomé, un hueso del espinazo de san Mateo apóstol y evangelista, el cuello de santa Águeda, un diente de san Nicolás obispo, dos huesos de san Teodoro mártir y de san Albino obispo; y un hueso de san Nazario, santa Eulalia Emeritense, san Victorián y san Gaudioso. Dentro de un brazo de plata de san Indalecio se reunían un dedo de san Benito, huesos de san Plácido, san Jorge, san Cosme y san Damián, de los apóstoles san Simón y Judas, y de san Acisclo. Pero, además, San Juan de la Peña llegó a juntar en relicarios distintos dos astillas del Lignum Crucis, un fragmento de la túnica de Cristo, dos vasitos con leche pura de los pechos de la Virgen, unos pedacitos del vestido de la Virgen, tres piedras (una del Santo Sepulcro y dos del pesebre de Belén), y, por último, el cáliz en el que Cristo consagró la noche de la Última Cena. De todas estas reliquias, aparte de la canilla del brazo de san Lorenzo, las más preciadas eran el cáliz (conocido por Grial o Graal) y el cuerpo de san Indalecio (que daría origen al "voto de san Indalecio", tan importante para el monasterio).

Por ejemplo, nos ha llegado noticia legendaria del traslado de los restos de san Indalecio al monasterio de San Juan de la Peña:

> "Cuando comenzó su gobierno Sancho Ramírez, era senior del valle de Tena García Aznárez, querido tanto en la corte como en sus dominios. Pero, por causas desconocidas, un día cometió un homicidio, matando nada menos que a Céntulo de Béarn, personaje francés vinculado al rey. Temiendo la justicia regia, huyó a tierra de moros y ofreció sus servicios al rey de Sevilla al–Motamid. Mientras esto ocurría, un viaje del abad pinatense don Sancho a Roma motivó que el papa Gregorio VII le pusiera en antecedentes acerca de la tradición existente sobre san Indalecio y los Varones Apostólicos, cuyo paradero se ignoraba, aunque se presumía que los restos de san Indalecio estaban en Urci, cerca de Almería, animándole a que hiciera algo por recuperarlos. Naturalmente, la empresa no era nada fácil, aunque las circunstancias la hicieron posible.

En efecto, pasaban los años y crecía el prestigio de García Aznárez al frente de sus huestes moras, pero también aumentaba cada vez más su nostalgia por la patria perdida. Por fin quiso expiar sus pecados acudiendo como peregrino penitente a San Juan de la Peña, cuyo abad, don Sancho, que era pariente suyo, y éste le encargó la misión de regresar a Andalucía y traer al cenobio pinatense los restos de San Indalecio, que se hallaban en Urci. El proscrito y arrepentido caballero García Aznárez recibió la ayuda de dos monjes pinatenses, Evancio y García, que le acompañaron en la larga expedición de más de seis meses, que se vio dificultada por el hecho de que los reyes de Sevilla y Almería estaban entonces en guerra. Lo cierto es que sólo pudieron dar con los restos del santo cuando un ángel se apareció una noche a Evancio y le reveló el lugar exacto del osario de san Indalecio.

Tras un largo y penoso camino de regreso, un Jueves Santo del año 1084 llegaban los despojos de san Indalecio a San Juan de la Peña, siendo recibidos fervorosamente por la comunidad, por el rey Sancho Ramírez y su hijo, el infante Pedro, así como por una muchedumbre de devotos que allí se congregaron. El proscrito García Aznárez se hacía acreedor al perdón real y el monasterio pinatense ganaba un inmenso tesoro que, cien años más tarde daría origen al "voto de san Indalecio" al que se adhirieron 238 pueblos de las montañas de Jaca".

Pero la reliquia por excelencia del cenobio pinatense fue, sin duda alguna, el Santo Grial, del que dos leyendas nos dan algunas claves para entender su importancia:

"Entre las reliquias más preciadas para los cristianos está, no podía ser menos, la copa en la que bebió Jesús en el transcurso de la última cena, tan preciada que son varias las poblaciones de Oriente y de Europa que se disputan el privilegio de poseerla y como tal la veneran y la muestran.

La legendaria tradición, en cuanto a Aragón se refiere, nos habla de cómo fue a parar la copa a manos de José de Arimatea, quien recogió en ella algunas gotas de sangre de las heridas abiertas a Jesús cuando agonizaba en la cruz. Poco después, ese cáliz fue a parar a Roma, sin duda llevado por el propio san Pedro cuando fundó la primera sede episcopal del cristianismo, y en Roma estaba en el siglo III.

Cuando tuvo lugar una de las más crueles persecuciones contra los cristianos, la ordenada por Valeriano, éste pretendió incautarse de los bienes de la Iglesia, de los que estaba encargado por el papa san Sixto el diácono oscense Lorenzo, quien pagó con su vida la osadía de entregar como bienes reales a varios pobres, lisiados y desvalidos, enviando secretamente el sagrado cáliz a Huesca, donde se hallaba cuando llegaron los moros.

Con la llegada de los musulmanes, al decir de la leyenda, comienza toda una peregrinación del cáliz por el Pirineo (San Pedro de Tabernas, Borau, Yebra de Basa, Bailo, Jaca, Siresa y, finalmente, San Juan de la Peña), aunque también lo reivindique fuera de las montañas pirenaicas el pueblo de Calcena (Cáliz de la Cena = Calcena), situado en las faldas del Moncayo, en cuyo blasón puede verse un cáliz en uno de sus cuarteles.

En San Juan de la Peña, monasterio que se vanagloriaba de poseer importantes reliquias, el Grial –el Santo Cáliz– era la más importante, puesto que había pertenecido al pro-

pio Jesús, aunque este no era el único cáliz precioso que atesoraba el cenobio pinatense, alguno de los cuales sirvieron de moneda de cambio con los reyes aragoneses. No es de extrañar, pues, que el rey Martín I el Humano pidiera el Cáliz a los monjes pinatenses que se lo hicieron llegar a la Aljafería zaragozana. A partir de aquí, hechos históricamente ciertos nos muestran este cáliz en Barcelona, primero, y en Valencia, después, donde fue entregado por Alfonso V y donde todavía se conserva".

Relacionada con la anterior existe otra leyenda que, en definitiva, dio origen en Europa a toda una serie de leyendas muchas de las cuales han cristalizado en obras teatrales, literarias o musicales de fama universal, como los dramas de Wagner *Parsifal* o *Lohengrín*.

"Casi todo el mundo admite que, una vez en Roma, fue san Lorenzo quien lo envió hacia Huesca y que luego –cuando llegaron los moros– peregrinó por el Pirineo hasta ir a parar a San Juan de la Peña, o sea, a Monsalvat para buena parte de los europeos, hasta donde llega, venido desde la corte del rey Arturo, el joven Parsifal, tras pasar por Huesca y Siresa en busca del Graal. Ya en Monsalvat, Parsifal estuvo a punto de ver el cáliz –aquel que quien lo veía no podía morir en una semana al menos–, pero el abad pinatense le obligó a que antes hiciera méritos para ello pues, de lo contrario, podría ocurrirle lo que a su tío Anfortas, hijo de Titurel, que por ser indigno cayó fulminado ante al Graal.

Así es que Parsifal marchó de Monsalvat y se enroló con los cruzados, si bien pronto torció su camino al hacer caso a los malos consejos de la bruja Kundrie. Difícilmente hubiera podido ser digno de ver el Graal si un viejo ermitaño no le hubiera aconsejado volver al buen camino por la práctica del amor y de la caridad a su prójimo. Cuando consideró haber acumulado méritos suficientes y, una vez nombrado "rey del Graal" por el rey Arturo, no sólo consiguió salvar a su tío Anfortas sino que, acompañado por los caballeros que le seguían, logró llevar el vaso sagrado desde Monsalvat a Oriente, donde permanecerá oculto hasta el día del Juicio Final".

Los monasterios atravesaron la época medieval y la moderna con sus señoríos prácticamente intactos, aunque tuvieron que sofocar no pocas protestas –verdaderas revueltas en muchos casos– de los habitantes de sus villas, en buena parte campesinos que araban el terruño a treudo. En los señoríos de los nobles laicos sucedía otro tanto, pero no servía de consuelo. El mundo estaba cambiando y a finales del siglo XVIII, con las ideas revolucionarias llegadas poco a poco del otro lado de los Pirineos, la mecha comenzó a arder. Era cuestión de tiempo. El escenario mágico de los monasterios se tambaleaba, confundiéndose el canto gregoriano de los coros en quietud intranquila con el estruendo organizado que llegaba de las eras y campos, de las calles y plazas. De nada servían ya las plegarias gregorianas ni las raíces legendarias; tampoco el amparo de las reliquias santas que fueron las primeras en intranquilizarse.

Las reformas liberales –que acabaron por concretarse en leyes y decretos desamortizadores– afectaron a la 'jurisdicción', al 'sistema fiscal' y al 'patrimonio terri-

torial' de monasterios e iglesias, pero también al número de religiosos, sobre todo a los sometidos a regla, al clero regular, a monjes y monjas.

Tomaron la iniciativa los franceses, dueños en precario de casi toda España, comenzando por la reducción a un tercio de los conventos y frailes, hasta que en 1809 se suprimieron todas las órdenes religiosas. Y aunque los franceses se tuvieron que marchar, los parlamentarios de Cádiz adoptaron medidas semejantes, aunque algo más tímidas en principio para endurecerse durante el 'Trienio Liberal' (1820-1823). Tras el paréntesis que supuso la segunda etapa absolutista de Fernando VII desde 1823 hasta 1833, el retorno al poder de los liberales reavivó el problema y, aparte de reponer las disposiciones derogadas por el rey, se aprobaron nuevos decretos para restringir la población de religiosos, prohibiendo nuevas ordenaciones (1835) y suprimiendo los monasterios y conventos masculinos (1836), aunque los de mujeres profesas fueron autorizados (1837). En la calle, el clima había empeorado tanto como para llegar a la quema de varios monasterios.

No varió mucho el número de sacerdotes seculares, los conocidos curas, pero de las treinta y siete órdenes regulares vigentes en 1834 sólo quedaron ocho masculinas, además de la mayor parte de las femeninas. De lo que podía verse al recorrer las villas y las ciudades aragonesas, tenemos testimonios escritos casi fotográficos, entre otros los del propio ministro Madoz, uno de los actores principales del proceso desamortizador, de modo que en el 'Diccionario Geográfico-Estadístico-Histórico' que él dirigiera entre 1845-1850, podemos leer frases como estas al describir el estado de los monasterios y conventos: "el edificio se halla inutilizado"; "están sin culto ni altares, algunas de sus iglesias sirven para almacenes"; el "edificio carece de destino, aunque el ayuntamiento lo tiene pedido para escuelas"; "todo lo cual fue vendido también como bienes nacionales, lo mismo que el edificio, que era de buena construcción y actualmente se halla en su mayor parte derruido"; "hay un hospital en esta villa, establecido en el exconvento de los Capuchinos"; "cuyo edificio se había solicitado para cuarteles y que há poco se enagenó"; "cuyo edificio se halla destinado a cárceles públicas"; "suprimido este convento en 1835, fue vendido posteriormente como finca nacional, siendo una lástima que no se haya utilizado su iglesia para el culto público, la cual sirve de almacén de leñas y utensilios para las tropas"; "suprimido en 1835, ha servido de cuartel, en el cual se halla hoy la artillería montada"; "en el día está habitada esta casa, y la iglesia sirve de almacén para granos y otros efectos comerciales", etc. Por todo eso se comprenderá que hoy, en el siglo XXI, el monasterio cisterciense de Santa Fe albergue viviendas, que en el recinto la cartuja de la Inmaculada se haya construido todo un pueblo o que la cartuja de las Fuentes sirva de redil a las ovejas.

Pasado un siglo y medio largo, sigue habiendo cartujos y dominicos, benedictinos y mercedarios, clarisas y servitas, cistercienses y franciscanos… Subsisten los cánticos gregorianos en reductos buscados por los legos y nos conmueven las leyendas de antaño, llenas de candor; siguen guardándose de manera recoleta muchas reliquias y menos exvotos.

"Travesía de las Monjas, calle de Predicadores, plazuela de Santa Clara. Simples placas de cerámica o hierro, aviso de caminantes. Lugares recoletos, en general. Son restos de un pasado; nombres sin sentido para los más, de nostalgia para los menos.

Pueblos enteros delatan también procedencias similares: «El portero de mi casa es de Sasa del Abadiado»; «estuve en las fiestas de La Almunia de San Juan»; «cuando fui a Gallocanta, pasé por Torralba de los Frailes»; «¡buen vino el de Lanaja y Cartuja de Monegros!»; «La Cartuja Baja se está convirtiendo en dormitorio de Zaragoza». Otros muchos recuerdan orígenes semejantes.

Además de calles, plazas y pueblos, hasta comarcas enteras indican la presencia de hábitos talares y cilicios: el Priorato es catalán; el Campo de Calatrava, manchego; el Maestrazgo, aragonés. Viene de 'maestre', superior de una orden religioso-militar con varios monasterios en su organización.

¿A quién no le gustan los 'suspiros de monja', todo mimo, huevo y horno?, ¿quién no desea enclaustrarse alguna vez ahíto, saturado, lleno de ruidos, prisas y trajines? Aquel hombre nos decepcionó, y es que «el hábito no hace al monje», pero habrá que tomárselo con «paciencia benedictina».

ECOS DEL CANTO GREGORIANO EN LAS MÚSICAS LITÚRGICAS DE TRADICIÓN ORAL

MIGUEL MANZANO ALONSO
Compositor y etnomusicólogo

La brevedad del tiempo de que dispongo no me permite trazar con detalle, ni siquiera a grandes pasos, el largo itinerario histórico que sería necesario recorrer para responder a la cuestión que plantea el título de mi lección de esta tarde. Para ello habría que hacer un estudio detallado de los documentos históricos que demuestran la práctica milenaria del canto del pueblo en las celebraciones litúrgicas de la Iglesia cristiana, y un análisis comparativo de los repertorios gregoriano y popular tradicional. Así quedaría claro y demostrado, por una parte el tipo de parentesco que pudo haber entre ambos en los inicios del repertorio gregoriano, por otra cuáles serían los elementos musicales del canto gregoriano que podrían haber condicionado la formación del repertorio popular tradicional, tanto religioso como no religioso, y finalmente lo que del propio repertorio gregoriano haya sobrevivido en el cancionero popular tradicional. Por ello tengo que limitarme en primer lugar a comenzar enunciando, a modo de principios que pueden resumir siglos enteros de práctica musical, unas cuantas afirmaciones que hoy ya nadie discute, al haber sido probadas y comprobadas por estudiosos que han dedicado su tiempo a aclararlas y avalarlas documentalmente. Sólo después de esta exposición sumaria puedo explicar con algún detalle lo que hoy (o mejor dicho ayer, es decir, a mediados del siglo pasado) ha quedado en la práctica popular, de una época en que la participación del pueblo en los cantos litúrgicos, aun siendo escasa, por las razones que iremos viendo a lo largo de esta exposición, siempre retuvo algunas muestras, que hoy ya se han venido a extinguir casi completamente.

Para mayor claridad y concisión voy a exponer sumariamente en sucesivos epígrafes algunas afirmaciones básicas que van a acotar el terreno de nuestro objeto de estudio: la supervivencia de las músicas litúrgicas en latín en el repertorio popular de las músicas tradicionales de la península Ibérica.

LA CREATIVIDAD EN EL REPERTORIO GREGORIANO, CONDICIONADA POR LAS TRADICIONES CANTORAS DEL ENTORNO EN QUE TUVO LUGAR

El primero de los hechos bien probados que quiero enumerar se puede formular afirmando que el repertorio gregoriano que se había venido cantando hasta el

Concilio Vaticano II en los actos litúrgicos de la Iglesia Católica no ha sido fruto de una inventiva libre, ni de aportaciones debidas a la fantasía, sino que nació y creció a partir de unos módulos creativos que, originados en el seno de las tradiciones vivas musicales, tanto de las sinagogas judías como de los usos cantores de cada uno de los pueblos donde la Iglesia se fue estableciendo en los primeros siglos, cristalizaron en una serie de arquetipos y tipos musicales que rigieron la creación de las músicas litúrgicas.

Por lo que se refiere a las sinagogas, el supuesto de que en las primeras comunidades cristianas debieron de sonar las músicas de alabanza, acción de gracias y súplica que desde siglos antes cantaban los judíos, es más que una hipótesis, pues lo demuestran algunos hechos musicales que han sobrevivido hasta hoy. En primer lugar, porque el *Libro de los Salmos* (cuya denominación hace referencia explícita al salterio como instrumento acompañante de la voz del cantor o cantores) ha sido para la liturgia cristiana el principal fondo del que se han extraído la mayor parte de los textos de la liturgia cristiana. Qué puede haber pervivido en el canto cristiano en las diferentes formas de cantar los textos salmódicos, es algo todavía no resuelto, ni siquiera investigado a fondo, pues supone un estudio comparativo en profundidad entre los elementos más arcaicos del repertorio gregoriano y lo que haya pervivido en el culto de las sinagogas durante cerca de 2.000 años. Tarea por nadie emprendida con detalle, aunque sí sugerida e iniciada en algunos trabajos especializados.[1] En segundo lugar, lo prueban también ciertos hechos como la supervivencia de algunas aclamaciones de origen judaico *(Alleluia, Hosanna, Amén)* de las que están plagados los cantos litúrgicos, las diferentes formas de cantar los salmos *(antifonal, responsorial y alternada)*, de las que nos da testimonio el propio texto de muchos de ellos, y muy probablemente las sonoridades modales de algunas fórmulas de entonación de los salmos, así como la forma de recitado libre y protomelódico de las lecturas y otros textos largos denominada *cantilación*.

En cuanto a lo que el repertorio litúrgico gregoriano haya podido recibir de las tradiciones cantoras de cada uno de los lugares donde las comunidades cristianas fueron naciendo y creciendo durante los primeros siglos de la Iglesia, tenemos el mismo problema: la relación de origen es indudable y está avalada por muchas referencias documentales, pero no se podrá comprobar con certeza en los elementos musicales mientras no se disponga de recopilaciones y transcripciones de las músicas antiguas de los pueblos por los que se propagó el cristianismo en el primer milenio de la era cristiana. Pero esta prestación es indudable, porque para todo lo que en la liturgia no son textos bíblicos, sean del *Libro de los Salmos* o de cualquier otra fuente, como son principalmente los himnos y secuencias que integraron e integran una parte importantísima de la plegaria litúrgica cantada, el recurso a los cantos de

[1] Para una aproximación a este tema de estudio es imprescindible conocer la obra *L'Èglise à la conquête de sa musique*, de Solange CORBIN, editorial Gallimard. Paris, 1960.

la sinagoga no pudo ser suficiente, pues en la liturgia hebrea no aparece el género hímnico. Ahora bien, este tipo de cantos estróficos sobre un texto poético que se canta sobre una misma fórmula siempre repetida está avalado por testimonios de inventores de melodías en los primeros siglos de la era cristiana, no sólo del área latina, como San Ambrosio de Milán y Prudencio, y antes Bardesano, sino también, y anteriormente, de las iglesias de Oriente, como San Efrén. Pero además, y sobre todo, porque la Iglesia se implanta en unos grupos humanos en los que el canto siempre debió de estar presente en los actos rituales y en los usos y costumbres de divertimento y de trabajo, y seguramente en una forma semejante a la que ha conservado hasta hoy en los pueblos a los que se suele denominar primitivos. Y una cosa es el hecho de que tales prácticas fueran prohibidas para los cristianos, y otra muy diferente, y muy poco probable, que las estructuras musicales que poblaban la memoria y condicionaban la inventiva hayan sido excluidas totalmente a la hora de crear músicas para el culto cristiano.[2]

Un aspecto muy especial relacionado con lo que vengo diciendo es la cuestión de la relación entre los modos y tonos del repertorio gregoriano y la música griega. Como condición previa para enfocar este estudio con una visión científica hay que tener en cuenta que de la música griega conocemos al detalle la teoría, pero ignoramos cuál era en la práctica el comportamiento de las melodías, que no han sobrevivido documentalmente, salvo breves fragmentos cuya transcripción siempre ofrece grandes dudas en cuanto uno trata de encontrarles sentido musical. Así que afirmar que el sistema modal gregoriano tiene relación fontal respecto de la música griega y que ha sobrevivido en ella carece de fundamento sólido.[3]

---

[2] De que el conocimiento de las músicas populares de tradición oral tiene una gran importancia para aclarar el origen y la formación del repertorio gregoriano en su primera etapa se están dando cuenta hoy los estudiosos del mismo, que tratan de ahondar en el conocimiento de las fuentes y la práctica del canto a partir del estudio de las músicas de tradición oral. En este sentido apuntan el estudio de Peter JEFFERY, *Ethnomusicology in the Study of Gregorian Chant,* The University of Chicago Press, 1992, y el reciente artículo de Marie-Noël COLETTE, 'Des modes archaïques dans les musiques de tradition orale', publicado en *Ëtudes Grégoriennes, XXVII*, Abbaye de Sait-Pierre de Solesmes, 1999. Por otra parte, las investigaciones del reconocido estudioso e intérprete Marcel PÉRÈS acerca de la práctica viva del canto gregoriano que se esconde bajo los signos de los códices escritos se apoyan también sobre el conocimiento de las tradiciones vocales de canto tal como se han conservado hasta hoy en el área mediterránea donde el gregoriano nació y se formó. El concepto de *composición oral* como sustitutivo del término *improvisación* para referirse a la práctica del tratamiento de una melodía conocida por parte de los cantores que mantienen esta práctica en la música de tradición oral es muy esclarecedor a este respecto. (Puede leerse un breve estudio de PÉRÈS sobre esta práctica, con abundantes ejemplos musicales, en el artículo 'La notation des musiques poliphoniques aux XIe et XIIe siècles', en *Cahiers de civilisation médiévale,* XXXI année, n° 2, avril-juin 1988, Université de Poitiers.)

[3] Por ello es incongruente aplicar la nomenclatura de los modos y tonos gregorianos, tomada de las denominaciones del sistema griego, para clasificar las melodías del repertorio popular tradicional, Por una parte porque la relación entre ambos repertorios, aunque es cierta en algunos casos muy puntuales, a los que me voy a referir más adelante, es más bien muy escasa. Y por otra parte por la confusión que engendró la nomenclatura de Boecio, en la que el modo de Mi, primero del sistema griego y denominado *dórico*, o mejor *dorio*, se traslada al modo primero gregoriano, que no es el de Mi, sino el de Re, y se extiende a todos los demás en sentido ascendente, a pesar de que en el sistema griego el orden es descenden-

Mucho más probable es que una parte importante de los sistemas sonoros sobre los que se organizó el repertorio litúrgico de las iglesias de Oriente pasara a formar parte de los ritos en latín, a partir del siglo III, pero es indudable que, aparte de las grandes diferencias entre las liturgias oriental y latina, una lengua diferente exige melodías también diferentes, tanto en razón del ritmo y la métrica como del fraseo, que tienen que ser en gran parte de nueva creación.

EL REPERTORIO GREGORIANO, PRODUCTO DE UN TRABAJO CREATIVO REALIZADO POR 'ESPECIALISTAS', Y EXPANDIDO POR TODO EL OCCIDENTE

El trabajo creativo que consistió en inventar músicas para los textos de la liturgia que iba creciendo en ritos, ceremonias y cultos, hasta llenar todas las horas del día y de la noche y todos los días del año, tuvo que ser realizado por músicos con talento creativo formados a partir de la práctica y designados por las nuevas comunidades de cristianos para esta tarea. Esta afirmación también es indiscutible y demostrable, tanto por los documentos escritos como por los hechos musicales. Una lectura analítica y comparativa del repertorio gregoriano permite sacar la conclusión de que tiene que haber sido hecho (compuesto, dando a esta palabra un sentido mucho más amplio del que hoy tiene) por verdaderos músicos que llegaron a ser especialistas y profesionales. La creación de los rituales de culto, la organización de las ceremonias y los cánticos que forman parte de todos estos ritos tuvieron que ser realizados por ellos, bajo la tutela y el mandato de quienes presidían cada comunidad. Está documentado que en los templos de Roma había siempre un grupo de 'liberados' que entregaban todo su tiempo al servicio y organización de estas tareas, y que estos grupos de cantores-creadores, inmersos en la tradición y en la práctica, vivían en común una especie de 'monacato urbano' más abierto que el eremítico. Por lo que se refiere a la creación, interpretación y transmisión del repertorio musical, es indudable que además de ser necesarias unas dotes naturales especiales, las personas dedicadas a esta tarea tuvieron que estar dotadas de sabiduría, memoria musical, capacidad pedagógica y, por lo tanto, debieron de disponer de tiempo libre para dedicarse a las tareas de crear, interpretar, difundir y organizar.

El trabajo de estos creadores y maestros de canto tuvo que ser muy intenso durante los siglos en que la Iglesia se expandió por el Occidente latino. Durante el pontificado del Papa Cornelio (251- 253) ya hay en Roma cincuenta presbíteros que presiden otras tantas comunidades, cada una con su templo. Y desde ese momento hasta la época de San Gregorio Magno (590-604) la creatividad necesaria para organizar el

te (Mi, Re, Do, Si), mientras que en la clasificación que procede de las teorías de Boecio el orden es ascendente Re. Mi. Fa. Sol). Como consecuencia de lo cual el modo *lidio* gregoriano es el de Mi, mientras que el modo *dorio* griego es el de Mi, y no el de Re. En esta confusión y embrollo se siguen metiendo los etnomusicólogos que, a excepción de M. García Matos, que entendió y aplicó correctamente el sistema griego (aunque sea muy discutible la pervivencia de la práctica musical griega en nuestra música tradicional), califican las melodías según el sistema gregoriano.

culto y crear las músicas es incesante. Es durante ese período de tiempo cuando se pasa del griego (del cual quedan restos en el esquema de la misa) al latín, se desarrolla el rito de la misa en su esquema básico, se organiza el oficio divino y se crean los dos ciclos de los ritos litúrgicos: el de las fiestas del ciclo anual de las dos Pascuas y el del ciclo de los Santos que se interfiere y mezcla con él. Y es al final de ese período cuando el Papa San Gregorio acomete la empresa de organizar en una forma articulada y en un rito común todo lo que hasta entonces habían venido siendo iniciativas de cada comunidad, en las cuales había mucha dispersión de detalles, aunque todas coincidieran en los aspectos básicos. Por lo que se refiere al canto, es de esa época de la que procede la fijación de los textos del propio de la misa, que quedaron en forma de súplicas *(Kyrie eleison, Sanctus, Agnus Dei)* himnos *(Gloria in excelsis)*, aclamaciones breves *(Amen, Alleluia, Hosanna)* y respuestas de la asamblea al que preside la celebración *(Et cum spiritu tuo, Habemus ad Dominum, Dignum et iustum est*, etc.). Y también es la época en que los cantos del propio de la misa *(Introitus, Tractus, Graduale, Alleluia, Offertorium* y *Communio)* se van incorporando a este esquema de celebración organizada y recibiendo ampliaciones en el desarrollo melódico, que fueron pasando desde el estilo silábico o neumático sencillo hasta las oleadas de melismas que los cantores fueron desarrollando progresivamente, dentro de la misma tradición cantora en la que estaban inmersos.

El período siguiente a la reforma organizativa de San Gregorio es, según los investigadores, el de la edad de oro del florecimiento y perfeccionamiento del canto litúrgico, denominado por ello canto gregoriano. El oficio de cantor y el grupo de cantores cercanos a él se van configurando como los músicos creativos que en un período de tiempo relativamente corto, poco más de dos siglos, llevan el repertorio gregoriano a su época de mayor crecimiento. De aquí a la unificación de la liturgia en todo el occidente hubo que dar otros pasos decisivos: la expansión de la misma a partir de misioneros enviados desde Roma a toda Europa, que fueron imponiendo un repertorio aceptado sobre todo en Galia con fines de unificación política del imperio carolingio, y con un apoyo del Papado que también afirmó su poder en esta unidad. Por otra parte, y como consecuencia de lo anterior, sobrevino la eliminación de los repertorios y formas de organización litúrgica y musical preexistentes en España, Galia, Milán, sur de Italia y hasta en la propia Roma. Y, ya desde el comienzo de la expansión, la aparición de los signos gráficos que al principio servían para ayudar a la memoria y terminaron por representar los sonidos del canto, fijando su evolución natural de una vez para siempre, y dándole un valor como absoluto.

Sé que con este apresurado excursus histórico resumo y condenso en pocas líneas nada menos que diez siglos de práctica musical que comienzan en la Sinagoga judía, continúan en la liturgia cristiana centrada en el Domingo como día pascual, en la semana entera y las horas del día como ritmo de oración, que se van estableciendo y fijando durante varios siglos, y en la fijación de los tres ciclos litúrgicos (de Pascua de Resurrección, de Pascua de Navidad y de los Santos) como triple marco de los ritos y de los cantos litúrgicos que van anejos a ellos.

Pero no he olvidado el tema de mi lección, al que vuelvo ya, y que se entenderá mejor a la luz de este prolegómeno, con el que he intentado recordar que el canto gregoriano no fue un invento caído del cielo o inspirado por la paloma del Espíritu Santo cantándole al oído a San Gregorio, sino que en sus orígenes estuvo muy relacionado con los cantos de la sinagoga, con las costumbres cantoras de los pueblos donde se fue implantando el cristianismo y con el talento musical y dotes creativas de los cantores que lo fueron desarrollando a lo largo del tiempo.

LAS DIFICULTADES DE LA MÚSICA EN EL TEMPLO CRISTIANO: LA OTRA CARA DE LA MONEDA

Expuesto sumariamente el camino que siguió la música dentro del culto y de los templos cristianos durante el primer milenio hasta que el repertorio gregoriano llegó a su apogeo y plenitud en los siglos VII-VIII aproximadamente, veamos ahora la otra cara de la moneda: las dificultades que, casi desde los comienzos, tuvieron las nuevas comunidades cristianas que se fueron estableciendo por todo el Occidente, primero para que las nuevas creaciones musicales formaran parte integrante de las celebraciones, y después para que los cánticos no fueran solamente un repertorio entonado sólo por los cantores por decirlo así 'profesionales', sino que también la asamblea de los fieles asistentes, cada vez más numerosa, tomase parte en los cánticos.

Lo primero que hay que recordar es que la aceptación de la música como parte integrante de la liturgia no tuvo un camino fácil y rápido, sino tortuoso, difícil y largo. De cualquiera que conozca sumariamente la historia de la música en la antigüedad y en la Edad Media es bien conocida la dificultad que tuvo la música para entrar en el templo, ya desde los primeros siglos de la era cristiana. Uno de los más renombrados especialistas en este tema, el profesor y compositor J. Gelineau, afirma lo siguiente:

> "En el mundo mediterráneo en que se desarrolló el culto cristiano la música iba casi siempre acompañando a los cantos idolátricos y a la civilización pagana. [...] No es extraño, pues, que la mayor parte de los textos primitivos que conciernen al arte musical contengan severas prohibiciones contra la música [...] La mayor parte de las canciones en boga provenían de los histriones y tenían textos licenciosos, cuya melodía recordaba las palabras."[4]

Las citas de disposiciones canónicas sobre la inmoralidad de la música que acompañaba las diversiones, que los fieles no debían frecuentar, son innumerables y demuestran que esas músicas formaban parte integrante de la vida y de las costumbres de la gente y tenían gran poder de atracción. Pero además, como ya hemos dejado dicho, el canto dentro del templo se reducía en los primeros siglos del cristianismo a muy poca cosa: recitativos para las lecturas y salmodias, apenas unas respues-

[4] J. GELINEAU: *Chant et musique dans le culte chrétien*. Paris: Fleurus, 1962, p. Traducción de M. MANZANO.

tas breves de la asamblea, de las que han pervivido algunas muestras, y algunos estribillos de respuesta a los himnos y a las letanías. Esta era la única música que se permitía durante la celebración del culto, aparte de los cantos de los solistas que dominaban las fórmulas de entonación y las vocalizaciones de las piezas de estilo adornado o melismático, que eran escuchadas en silencio por la asamblea.

Pero además, incluso en este repertorio escaso algunas personas de mentalidad escrupulosa veían un peligro de frivolización, de profanación de los lugares sagrados. Todavía en los albores del siglo V se debatía San Agustín entre las dudas de aceptar o rechazar dentro del templo la música aplicada al texto de los cantos sagrados, a causa del goce estético que le producían las melodías. Sus palabras, tan frecuentemente citadas, son bien claras a este respecto, y demuestran el reconocimiento de la fuerza del arte musical para producir emociones estéticas:

> "Me siento indeciso entre el peligro que comporta el placer y la constatación de sus efectos saludables, inclinándome más bien, a pesar de no emitir una sentencia irrevocable, a aprobar el uso del canto dentro de la iglesia, pues yo soy de la opinión de que el espíritu con una fe endeble accederá de mejor manera al sentimiento de devoción religiosa a través del deleite que sienta en sus oídos. Esto no obsta para que, cuando comprenda que me ha emocionado más el canto que las palabras que se cantan, confiese que he cometido un pecado que habré de expiar, prefiriendo entonces no oír nada."[5]

Hay también otro texto del Pseudo-Silvano que los estudiosos citan frecuentemente y que es muy demostrativo de la mentalidad de la Iglesia antigua respecto de la música y los cantores. Dice así:

> "Decir los salmos con música –cantarlos– demuestra en primer lugar orgullo, porque tú estás cantando, mientras que el otro no canta –tú tienes buen oído y él no–. Segundo, endurece el corazón. Piensa en los Santos Padres: eran tan simples y sencillos, que no sabían ni los tonos ni los troparios. Y sin embargo brillaron como astros en el cielo. En cuanto al canto, ha llevado a más de uno al fondo de la tierra –al infierno-, y no sólo a los mundanos, sino también a muchos sacerdotes que por cantar se han afeminado y han caído en la lujuria y en otras pasiones vergonzosas. Por lo tanto, el canto es cosa de mundanos."[6]

Frente a esta teoría y práctica tan restrictivas para la música en los actos litúrgicos que se celebraban en el templo, abundantes fuentes escritas e iconográficas que sería larguísimo citar atestiguan la vigencia y la práctica de los cantos y músicas profanas en la vida diaria de la gente. Dicha práctica queda atestiguada por el hecho de que la Iglesia prohibe constantemente a sus fieles, que representaban durante varios siglos una porción más bien pequeña de la sociedad, la asistencia a los actos paganos en que se tocan instrumentos y los *joculatores* divierten al público con músicas,

---

[5] SAN AGUSTÍN DE HIPONA: *Las confesiones*, LIBRO ix, 6-7. Texto citado por E. FUBINI en *La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid: Alianza Música, p. 91.

[6] Texto citado por J. GELINEAU, o. c., traducción de Miguel MANZANO.

danzas y espectáculos de diversión. Las actividades principales del hombre antiguo y medieval eran, como se sabe, el trabajo (agotador para los esclavos y servidores), la guerra y la caza, y por otra parte las diversiones en los momentos que dejaban libres estas ocupaciones. Los aldeanos, al igual que los habitantes de las ciudades, se divirtieron siempre que podían al son de cantos y toques de instrumentos que los juglares comediantes y titiriteros empleaban para acompañar sus acciones en las plazas públicas. Los cantos rítmicos suavizaban y aliviaban los trabajos duros y monótonos. Y las historias romancescas cantadas por los juglares corrían de boca en boca, prendidas en la memoria y repetidas o reinventadas.

Y todo esto venía sucediendo desde los siglos en que el canto gregoriano de la Iglesia occidental alcanzaba su apogeo. El canto que acompaña los ritos religiosos se iba imponiendo, como hemos dejado dicho, pero sólo dentro del templo. En la calle y en casa las gentes viven su vida librándose como pueden, preciso es decirlo, del dominio del poder religioso y civil, que casi siempre, desde la época del emperador Constantino, caminaban de la mano y se ayudaban mutuamente.

Cierto que a partir de la época en que los grupos humanos (naciones, regiones, colectivos de todo tipo) se iban 'convirtiendo' a la fe cristiana, la mayoría de las gentes asisten a los actos de culto, pero no sólo por razones de fe, y en cualquier caso escuchando más que cantando, pues no hay que olvidar que la inmensa mayoría de aquellas multitudes de conversos eran analfabetos y desconocedores del latín culto en que la liturgia cristiana se celebraba.[7] Y fuera del templo esperaban las músicas y diversiones que alegraban las pocas horas libres, las fiestas, los goces terrenales, únicos que la mayoría de la gente tenía al alcance de la mano de vez en cuando.

Avanzado el tiempo y situándonos ya en la época medieval y en la parte cristiana de la península Ibérica, al mismo tiempo que el repertorio gregoriano se va ampliando y transformando, es cuando aparecen precisamente, según los testimonios documentales de la época, los *trovadores* que cantan y se acompañan con instrumentos, sobre todo para divertir a príncipes, nobles y obispos, y los *juglares*, que divierten a la masa de los plebeyos con toda suerte de entretenimientos en los que

---

[7] A este respecto hace S. CORBIN la siguiente consideración, refiriéndose a la época que comenzó con la paz del emperador Constantino: *"¿Qué hacer ante un aumento masivo del culto originado por un gran número de fieles llenando las iglesias? Se podría haber fijado la organización de la liturgia de otra manera: con textos recitados o cantados por los asistentes, aumentando el tiempo dedicado a enseñar textos y músicas, etc. Pero una vez más el clero se encuentra en breve tiempo en presencia de numerosos asistentes incapaces de decir o cantar por sí mismos otra cosa que no sean breves aclamaciones o respuestas muy cortas a las letanías. Estos nuevos cristianos, lo mismo que los antiguos, son incapaces de unirse al canto de los oficios; por regla general no saben leer, y se coincide en afirmar que son menos fervorosos que los de las catacumbas –ya no se corre peligro de ser martirizado al declarar que se es cristiano–, y un aumento considerable de la cantidad no se pudo hacer sin una merma considerable de la calidad. Finalmente, las cosas sólo cambiaron en lo que se refiere al número de fieles y a la calidad de la devoción, porque los conversos del siglo IV no tuvieron casi nunca el privilegio aristocrático de ser personas instruidas. Al igual que aquellos que los precedieron, no estaban en disposición de leer por sí mismos o de cantar un nutrido repertorio de salmos."* (o. c., p. 102, traducción de Miguel MANZANO.)

la música instrumental y vocal ejerce a menudo un papel primordial. Una simple enumeración de las habilidades que ejercía este gremio de animadores nos da idea de lo que el pueblo escuchaba, y a veces también coreaba y cantaba en aquella época: *juglares, ministriles, remedadores, histriones, comerciantes, ilusionistas, cazurros, bufones, segreres, zaharrones, goliardos, juglaresas, soldaderas y cantadeiras* se ganaban la vida actuando ante un público popular para recrearlo y divertirlo con músicas, charlatanerías, juegos de manos, danzas, acrobacias, mímicas y sonidos de instrumentos.[8]

A este respecto el *Libro del buen amor*, del Arcipreste de Hita, que ya se ha hecho cita obligada en la historia de la música, al contener uno de los más ricos y variados catálogos de instrumentos que son tañidos en una larga procesión carnavalesca desfilando por las calles *"en la más gozosa algazara juglaresca que han escuchado los siglos"*, nos muestra a un pueblo entero en fiesta, y no precisamente religiosa ni dentro del templo, sino bien profana, saliendo al encuentro de Don Amor y arrastrando tras de sí *"a clérigos e legos, flaires e monjas e dueñas e joglares"*.[9]

En conclusión, estamos ante un largo período que abarca más de siete siglos, durante el cual tiene lugar la organización del culto, la creación de un inmenso repertorio de músicas inspiradísimas y completamente acordes con su funcionalidad dentro de los ritos y ceremonias de las que forman parte, y a la vez ante una masa de asistentes que cada vez fue creciendo más, pero que, si nos referimos a las comunidades e iglesias no monásticas, sólo era capaz de unirse a las celebraciones con breves aclamaciones, respuestas litánicas y conclusiones con un *Amén* a una larga parrafada cantada o semitonada, mientras que fuera del templo se divertía con todo tipo de músicas, bailes y toque instrumentales que nada tenían que ver con la liturgia.

¿ESCUCHABA EL PUEBLO LOS CÁNTICOS LITÚRGICOS?

A esta pregunta se podría responder afirmativamente sólo si se refiere a los primeros siglos del cristianismo, y desde luego excluyendo el culto en los templos monásticos de las órdenes religiosas, donde la participación colectiva de todos los asistentes, o al menos de una gran parte de ellos, era más frecuente. Pero difícilmente se puede extender la afirmación, como acabamos de comprobar, al conjunto de toda la Iglesia de Occidente, y cada vez menos a medida que han ido avanzando los siglos.

A pesar de la certeza de esta afirmación, constatable documentalmente, no han faltado algunos estudiosos de la música popular tradicional que no sólo han res-

[8] Por lo que se refiere al ámbito de la península Ibérica, la obra más importante sobre este tema es la publicada por Menendez Pidal: *" Poesía juglaresca y juglares: Aspectos de la Historia literaria y cultural de España"*. Madrid, Espasa-Calpe, Colección Austral, 1.924.

[9] Arcipreste de Hita. *Libro del Buen Amor*, v. 1225 y ss.

pondido afirmativamente a la pregunta que planteamos, sino que van mucho más allá, llegando a afirmar que el repertorio de las músicas populares de tradición oral procede directamente de la memorización por parte del pueblo de las melodías del canto gregoriano, que después reciben textos de las lenguas romances procedentes del latín.

En efecto, desechada la opinión de que la música popular tradicional es una especie de música culta deteriorada y venida a menos al caer en manos del pueblo iletrado y rudo, mantenida por algunos de los primeros recopiladores de músicas populares de tradición oral, intentaron después algunos otros estudiosos indagar en los orígenes de estas músicas planteando y tratando de probar nuevas hipótesis. Y una de las que se han repetido con mayor frecuencia es la que afirma que el repertorio popular tradicional se formó sobre la base del canto gregoriano, respecto del cual aquel otro habría tenido una relación de dependencia directa. Comparten esta opinión algunos de los más renombrados estudiosos de las músicas de tradición oral, como son M. García Matos y Sixto Córdova y Oña, que tratan de demostrar esta dependencia directa y fontal con pretendidos argumentos y razones que dan por seguras. El primero de ellos expone abiertamente su opinión en el estudio introductorio a la primera de sus numerosas recopilaciones, la *Lírica popular de la Alta Extremadura*. He aquí sus palabras:

> "Fue la música de la Iglesia, en todos los tiempos de la Edad Media hasta el siglo XIII, una de las más caudalosas fuentes para el canto popular. En ella bebió el pueblo un sinfín de elementos que luego transformó y modificó constantemente conforme a sus necesidades artísticas y a sus costumbres especiales profanas. (...)
>
> El pueblo hacía el papel de coro en los oficios divinos y entonaba los salmos, las antífonas y los himnos. Durante cientos de años cantó el pueblo las melodías rituales de la Iglesia. (...) Cuando algunos siglos después el lenguaje se había hecho vulgar y dejó de cantarse en la iglesia por la ignorancia del latín y su significado, la música aprendida en el templo con la que se entonaban los latines seguía resonando de manera inteligible en la conciencia del pueblo, y emocionaba con la misma fuerza anterior sus corazones. Se hace comprensiblemente natural que al hacer después uso de tales melodías hubo necesidad de aplicarles un texto en lengua vulgar; este texto, ya profano, ya religioso, viene a producir en su adaptación las consiguientes modificaciones del tema melódico, sea en su parte formal o bien en la rítmica. El objeto al que cada melodía es dedicada es para el pueblo indiferente. Se presenta una coyuntura en que hay necesidad del canto, y allá va un tema de himno gregoriano con la forma y ritmo de seguidilla; o con el acoplamiento de una cuarteta amorosa que se dirige a una moza enamorada; o para acompañar el dulce rorró con que la madre aduerme a su hijo."[10]

[10] GARCÍA MATOS, Manuel: *Lírica popular de la Alta Extremadura*. Madrid, 1944, pp. 21-22.

No se puede ser más explícito en la afirmación del origen de la música popular tradicional respecto del canto gregoriano. En una forma muy parecida se expresa otro de los más renombrados recopiladores de música popular tradicional, el cántabro Sixto Córdova y Oña, teorizando acerca del origen de las canciones populares tradicionales. He aquí sus palabras:

> "Durante muchos siglos el canto montañés ha recibido grandes aportaciones de las melodías de canto llano o gregoriano, las cuales a su vez se inspiraron desde el s. V en los cantos populares de oriente. Los montañeses antiguos apenas oyeron otra música que la eclesiástica, principalmente en sus ramas de mozárabe o visigótica, y este género de lírica arraigó hondamente en su temperamento cántabro, por su emoción, libertad, facilidad y vuelo, por su curva blanda y giros sencillos y suaves."[11]

Pero esta opinión no es exclusiva de los investigadores que en España han recopilado músicas populares de tradición oral, sino que aparece con cierta frecuencia en cancioneros y antologías de canción popular de otras tierras y naciones. Valga como ejemplo la de Joseph Canteloube, compilador de la más renombrada de las colecciones de música popular tradicional francesa, que escribe las siguientes palabras en la introducción a su antología de canciones tradicionales:

> "Desde el día en que el cristianismo se impone, parece que los cantos de la Iglesia jugaron el papel de principal inspirador de los cantos populares. Los cantos rudos y salvajes se transformaron y fueron desapareciendo poco a poco, reemplazados por una nueva especie de cantos populares. No podía el pueblo escuchar y conservar en la memoria sino los cantos de los oficios religiosos. En casa los tarareaba durante el trabajo. Al no entender el latín y al no poder retenerlo lo sustituía, para cantar las melodías litúrgicas que le obsesionaban, por palabras en lengua vulgar que eran como un ingenuo esbozo de romance que narraba una historia ocurrida en casa propia o en la del vecino, un hecho cualquiera de la vida cotidiana. Así nació la canción popular, brotando directamente del canto religioso en cuanto a la música y en cuanto al texto, de la necesidad natural al hombre, de expresar sus sentimientos."[12]

He aquí, pues, una respuesta bien simple, sencilla, contundente y categórica a una cuestión dificilísima de resolver, dada por algunos de los más renombrados recopiladores de canción popular tradicional: todas o casi todas estas músicas populares conservadas por tradición oral proceden por evolución del canto religioso litúrgico en latín que el pueblo aprendió de memoria al asistir a los actos de culto. Los citados autores se imaginan (ésta es la palabra exacta) al pueblo entero llenando los templos, escuchando el canto gregoriano, asimilando sus sonoridades y tomándolas, más o menos puntualmente, como fuente temática para los cantos del repertorio profa-

---

[11] CÓRDOVA Y OÑA, Sixto. *Cancionero popular de la provincia de Santander*, tomo III, pp. 385-386. tomo IV, p. 26.

[12] CANTELOUBE, Joseph. *Anthologie des chants populaires français*. Paris, Durand & Cie., Editeurs, 1951, t. I, p 7. (Traducción de Miguel MANZANO.)

no, para el que eran aptos simplemente cambiándoles el texto original latino, que no entendían, por palabras en la lengua romance que hablaban.

Sugerente teoría, que tiene más de elucubración romántica que de hecho comprobado. Afirmar que la única música que el pueblo escuchaba y cantaba en la época antigua y cuando se estaban formando las lenguas romances era el canto eclesiástico, durante las ceremonias que tenían lugar en los templos, y asegurar que el pueblo escuchaba y cantaba el repertorio gregoriano completo: misa, oficios, salmos, antífonas e himnos, es lanzar afirmaciones, no sólo indemostrables, sino en abierta contradicción con una abundantísima investigación que prueba lo contrario, como hemos dejado claro en el epígrafe anterior.

La seguridad con que se expresan estos especialistas tan renombrados produce la impresión de que frases tan contundentes tienen que ser el resultado de largas y pacientes investigaciones Por el contrario, creemos que las razones para rechazar esta afirmación son gratuitas y no se pueden mantener, pues hay infinidad de datos documentales que las desmienten rotundamente.

¿HA ESCUCHADO HABITUALMENTE EL PUEBLO EL REPERTORIO GREGORIANO COMPLETO?

Pongamos los pies en tierra y volvamos a los hechos que se pueden comprobar, si queremos sacar en claro conclusiones y afirmaciones fiables. Detengámonos ahora a examinar el estado de las tradiciones de la música en el templo centrándonos en las prácticas vigentes en nuestras tierras hasta la entrada en vigor de la liturgia renovada por los decretos del Concilio Vaticano II, que muchos de los aquí presentes hemos conocido y vivido durante varias décadas. Vamos a proceder ordenadamente a considerar en varios epígrafes algunos de los aspectos más importantes del enunciado general que planteamos en este epígrafe.

El repertorio popular de los cánticos litúrgicos

Por *cánticos litúrgicos* entendemos aquellos que forman parte integrante de ceremonias rituales del culto público oficial como son la misa, los sacramentos o cualquier otro acto cuyo desarrollo está regulado por una norma o rito establecido para toda la Iglesia Católica de rito latino. Dado que antes de la reforma de este rito, establecida en la década de 1960 por el Concilio Vaticano II, todos o la inmensa mayoría de los actos litúrgicos del rito católico (abrumadoramente mayoritario por estas tierras en los cinco últimos siglos) tenían que celebrarse en latín, única lengua oficial litúrgica, es obvio que los únicos cantos religiosos propiamente litúrgicos hasta esa época eran los que se cantaban en dicha lengua, el latín.[13]

[13] Como consecuencia de la ininteligibilidad del latín y de la dificultad de asimilación del canto gregoriano, también ha existido desde hace siglos en la Iglesia Católica un repertorio paralelo de cánticos que podemos denominar *paralitúrgicos y devocionales* en lengua vulgar. Estos cánticos han cumplido y

Estos cánticos litúrgicos pertenecientes al rito latino tenían también, y quizá sigan teniendo, una melodía oficial, también ritual y obligatoria en principio: el *canto gregoriano*, unificado en toda la Iglesia de rito latino por el Papa Pío V a raíz del Concilio de Trento, y también una posibilidad de ser cantados en variadas formas de música figurada, con determinadas condiciones de estilo, también sujetas a normas severas desde el comienzo del siglo XX. Teniendo en cuenta esta normativa estricta, podemos hacernos la siguiente pregunta: si el pueblo asistente a los actos de culto oficiales entonaba cantos litúrgicos, ¿tenía que cantar necesariamente las melodías gregorianas? La práctica popular secular demuestra que no. En primer lugar, porque en paralelo con las melodías religiosas oficiales, desde hace varios siglos ha habido en muchos lugares otras fórmulas para cantar ciertos cánticos litúrgicos en latín, que se han conservado por tradición oral desde tiempos cuyo comienzo no recuerdan los últimos cantores que las han mantenido en su memoria y en la práctica. Y en segundo lugar, porque también han existido en la tradición popular otra serie de fórmulas melódicas de las que se suele afirmar que son corruptelas o deformaciones de las melodías gregorianas. Aunque también se puede decir, si se las analiza con detenimiento, que se trata más bien de re-creaciones en estilo musical tradicional de unos cantos gregorianos que se ha tratado de enseñar al pueblo (por no decir imponer), pero que éste se ha resistido a cantar con fidelidad a las melodías consideradas como oficiales en cada época, al resultarle difíciles de asimilar puntualmente.

Lo que está fuera de toda duda es que, a pesar de la obligatoriedad ritual del canto gregoriano, la música popular litúrgica se ha reducido siempre a muy poco, sobre todo en el ámbito rural, es decir, en las parroquias sin posibilidades de disponer de un servicio de cantores, clérigos o seglares, como explicaré en el epígrafe siguiente. Las piezas más repetidas de este repertorio eran las siguientes: unas cuantas fórmulas melódicas, de diferentes grados de solemnidad (dominical, festiva solemne y ferial o diaria), para el canto del *ordinario* y *propio de la misa*, los cantos del *Oficio y Misa de Difuntos* (el más frecuente, casi diario hasta hace cuatro déca-

---

suplido las funcionalidades de la música propiamente litúrgica en latín, tanto en las celebraciones rituales *(misa, oficio, procesiones, culto a los Santos*, etc.), en las que doblaban a los cantos obligatorios en latín, como en los actos piadosos de devoción colectiva que desde hace siglos también, pero sobre todo en los tres últimos, se han venido multiplicando hasta la saturación: *rosarios, novenas, quinarios, septenarios, triduos, dolores y gozos, siete domingos, nueve primeros viernes, trece martes, devociones a todos los Cristos y Vírgenes, Santos y Santas, peregrinaciones, rogativas, procesiones, romerías* y *actos piadosos* de todo tipo. Algunos de estos actos religiosos, como los que tienen lugar en el contexto de las fiestas y devociones más antiguas del calendario festivo (*Cuaresma* y *Semana Santa, Navidad* y *Reyes, rogativas, fiestas* y *Santos patronos* de cada lugar) disponían en muchos lugares de un repertorio de cantos en lengua viva que en algunos casos podían tener varios siglos de vigencia. Otros, sin embargo, son mucho más recientes, como también lo son las devociones que los han originado, y los cantos que los acompañan están compuestos en un estilo popularizante que imita al popular tradicional y que revela una mano culta, tanto en los textos como en las melodías. Todo este repertorio paralitúrgico y devocional ha venido sustituyendo con creces al repertorio ritual en lengua latina, que siempre ocupó un lugar mínimo en el conjunto de las músicas que el pueblo ha cantado tradicionalmente en el templo.

das), algunos himnos y antífonas relacionados con el culto eucarístico *(Pange lingua, Tantum ergo, Sacris solemniis)* o con la devoción a la Virgen María (*Ave maris stella, Regina caeli, Letanías, Salve Regina*), el salmo *Miserere* en Cuaresma, Semana Santa y celebración del sepelio, y alguna fórmula de salmodia simplificada para el canto de las *Vísperas* o *Completas* en las fiestas más solemnes del calendario. Estos eran los únicos cánticos propiamente litúrgicos que el pueblo escuchaba o cantaba, bien con fórmulas melódicas en cierto modo autóctonas, aunque procediesen del repertorio gregoriano, bien con otras compuestas expresamente para sustituir al canto gregoriano, aunque inspiradas en su sonoridad.[14]

LAS DIFERENCIAS DE SOLEMNIDAD EN LAS CEREMONIAS LITÚRGICAS

Para situar en su justo lugar y contexto social, digámoslo así, los cánticos que el pueblo cantaba en latín, que evidentemente no son más que un resto exiguo del amplísimo repertorio gregoriano, conviene también dejar claros, aunque sea en forma sumaria, una serie de aspectos relacionados con el desarrollo de los actos de culto en la Iglesia Católica.

Las celebraciones litúrgicas nunca han sido iguales en el aspecto que ofrecen en su desarrollo. Los actos de culto de la Iglesia siempre han tenido, y siguen teniendo, despliegues ceremoniales visuales y sonoros muy variados y diferentes, unos en función de la solemnidad de las fiestas y ritos que se celebran, otros en consonancia con los ministros del culto que las presiden, y otros dependiendo de los medios materiales de que dispone cada demarcación territorial (diócesis), parroquia o comunidad religiosa. No transmite la misma imagen de solemnidad y brillantez ceremonial, y por lo tanto de grado jerárquico, una misa celebrada por el Papa en el Vaticano, o en uno de sus viajes de visita a cualquier país, que un acto de culto celebrado por un obispo en una catedral, o una misa celebrada en una parroquia de suburbio urbano o en una pequeña iglesia rural.[15] Dado que la solemnidad y brillantez de las celebraciones litúrgicas requiere y exige medios económicos porque supone gastos, a veces muy cuantiosos, es evidente que las diferencias en la disponibilidad de esos medios han marcado y establecido las diferentes categorías en la apariencia externa de los actos de culto. Y como la música, los cantos litúrgicos y los instrumentos que

[14] Al conjunto de estas músicas, bien documentado en manuales y libros de pronto uso compuestas por autores que las publican con su nombre, se le suele denominar *canto mixto*, tanto a causa de su sonoridad a la vez gregoriana y tonalizada, como por su escritura musical, que combina las melodías gregorianas o de inspiración gregoriana con la música mensurada escrita en figuras de valor fijo y proporcional.

[15] La solemnidad de los ritos, que tiene una historia de más de 15 siglos, ha querido ser en la intención de los mandatarios de la Iglesia, al menos así se afirma, un testimonio público de la fe, un signo de la grandeza y majestad de Dios, y una imagen de la importancia que la Iglesia se atribuye a sí misma como administradora de la salvación del género humano. Pero puede uno preguntarse, y de hecho se lo han venido preguntando desde siempre muchos creyentes, si las solemnidades festivas, los esplendores y riqueza de los templos, los ornamentos, las músicas y cantos que realzan el aparato escénico, no ensom-

los acompañan han formado una parte muy importante de la solemnidad y brillantez del culto desde los primeros siglos en que la Iglesia salió de la clandestinidad a la que la obligaron las persecuciones, la forma en que en los templos se ha realizado el canto ha estado siempre en consonancia con las posibilidades económicas y humanas de cada comunidad o grupo de cristianos.

Si por ejemplo nos situáramos en las diócesis de Aragón (ya que en la capital de esta Comunidad Autónoma tiene la sede de su actividad investigadora el Instituto que ha organizado estas jornadas de reflexión) en las primeras décadas del siglo XX, nos encontraríamos, por lo que a la música litúrgica en latín se refiere, con los siguientes estratos o categorías.

1. *Las Catedrales (y la Basílica del Pilar en Zaragoza, con todo lo que tiene de excepcional este templo),* en las que el culto se desarrollaba en los días feriales y fiestas ordinarias con el concurso y presencia de cerca de 20 canónigos y una docena, más o menos, de *beneficiados* o *racioneros*, dependiendo de las posibilidades que cada Catedral tenía de dar trabajo (es un decir) a los clérigos. Todo este plantel de personajes sacros, más algún salmista y sacristán, entonaban los oficios en canto gregoriano, mientras que la Capilla de la Catedral, formada por 6 u 8 músicos cantores de oficio (además del organista y el maestro de capilla) y unos cuantos niños de coro, cantaban composiciones musicales a varias voces, sobre todo en los días más solemnes. Y como el número de asistentes a un acto de culto dice también mucho de la solemnidad con que se celebra, era obligado asegurar una presencia numerosa de fieles en las festividades más relevantes del año litúrgico en que el propio Obispo presidía la celebración, como por ejemplo las dos Pascuas y el día de Cristo Rey. Lo cual se conseguía fácilmente con la asistencia de los centenares de estudiantes de los seminarios diocesanos mayor y menor, amén de un selecto cortejo de religiosos y religiosas representativo de las numerosas congregaciones residentes en cada capital o ciudad episcopal. Esta presencia estaba asegurada con una mínima insinuación del Obispo, o un mandato si ello era necesario.

2. En este mismo nivel musical, y aun más alto en razón del mayor número de cantores, habría que situar las comunidades masculinas y femeninas de *frailes, monjes* o *religiosos* pertenecientes a una orden monástica o congregación, (no tanto las de religiosas), en las que el canto de la liturgia en latín se realizaba, al menos en algunas de sus celebraciones, en la forma más solemne, al ser la principal ocupación de quienes siguen este modo de vida. Y dentro de esta misma categoría, por lo que se refiere a la disponibilidad de personas para la práctica musical de las liturgias en

brecen en muchos casos, más que aclaran, el verdadero fondo y esencia del mensaje que la Iglesia dice comunicar. Porque es evidente, por ejemplo, que una misa celebrada en el Vaticano, con toda la pompa de su desarrollo, oculta, mucho más que muestra, que allí se está celebrando una réplica o reactualización de la última cena de Jesús con sus discípulos en la víspera de la Pasión. Aunque pueda contribuir a la reafirmación de una forma de entender y practicar la religión católica que no es única dentro de la Iglesia.

latín, habría que situar también *los seminarios diocesanos y casas de formación de las comunidades religiosas*, en las que las músicas litúrgicas podían desarrollarse también con el concurso de numerosos cantores, en muchos casos formando coros de voces mixtas, dado que los internados facilitaban la enseñanza y la práctica de la música en esa modalidad. Como queda dicho, de estos centros salían para *las parroquias*, con el bagaje de músicas que habían aprendido, los curas y frailes que iban a ejercer su ministerio. Ahora bien, como estamos hablando de los cánticos litúrgicos en latín, hay que decir que en estos centros de formación el aprendizaje de los latines litúrgicos se venía reduciendo en general a muy poco, y casi siempre de memoria, pues la enseñanza de la música y del canto gregoriano en los seminarios y casas de formación fue siempre muy precaria y no resolvió de manera eficaz, salvo en casos muy especiales, el dominio de la lectura y escritura musical, tan necesario para el futuro ministerio de los clérigos.

3. En un tercer rango de la escala habría que situar las *parroquias de ámbito urbano* con posibilidades económicas y materiales, que podían sustentar alguna persona o grupo encargado de las músicas. Con la salvedad de que esta dedicación se dirigía siempre mucho más a la animación y solemnización de los actos paralitúrgicos y devocionales que a la realización musical de la liturgia oficial en latín, que siempre se hacía como de pasada y porque no había más remedio que cumplir las normas rituales.

4. Y por fin, en el último grado del escalafón musical habría que ubicar las *parroquias rurales*, en las que la situación era muy parecida, pero mucho más precaria todavía, en general, que en las del ámbito urbano, por falta de medios humanos y económicos. En cuanto a la liturgia en latín, las músicas dependían casi completamente de los *sacristanes* y de un coro de hombres que cantaba las partes fijas de la misa en algunos días de solemnidad especial.

Los sacristanes, últimos testigos de una tradición musical secular

Al lado del párroco y en estrecha vinculación musical con él había en cada templo sobre todo en los del ámbito rural, otro personaje que era en la práctica el principal actor y responsable de la música litúrgica: el *sacristán*. Este personaje era el verdadero maestro de capilla imprescindible, que dialogaba los latines litúrgicos con el cura, cantaba la parte del pueblo en las celebraciones, animaba la actividad musical de la parroquia, y desempeñaba tareas de ostiario, lector, acólito y subdiácono. Los *sacristanes*, gremio cuya actividad musical terminó casi totalmente con el paso a las celebraciones en lengua vernácula, eran hasta bien mediado el pasado siglo los representantes vivos de una tradición cantora que tenía sin duda varios siglos de vigencia. Tal era la importancia de estos semiclérigos, que en muchos lugares dejaban sentir el peso de la tradición musical sobre los sucesivos curas que iban pasando por las parroquias, terminando siempre (salvo cuando el párroco se tenía por

buen músico y era muy terco en sustituir el viejo repertorio por nuevas formas y estilos de canto) por imponer los usos musicales tradicionales que en cada lugar se habían conservado por tradición oral y práctica diaria.

Este hecho tiene una explicación muy sencilla, a la que ya me he referido en el epígrafe anterior: la escasa preparación musical de los futuros curas. Esta preparación musical, a la que no se podría denominar formación sin faltar a la verdad de los hechos, se reducía en sus años de estudios a muy pocos elementos. El primero, el aprendizaje memorístico de las fórmulas musicales que les eran imprescindibles para los ritos litúrgicos: la parte del sacerdote celebrante en la *misa*, que era muy corta, y las salmodias y antífonas correspondientes al *oficio de difuntos* (el más repetido en la liturgia parroquial, por razones obvias) y al canto de las *vísperas* o *completas* en algunas fiestas muy solemnes. Después, la memorización de algunas fórmulas de canto del *ordinario de la misa*, tomadas de los repertorios de *canto mixto*. Y además, la práctica de un breve repertorio de viejos cantos tradicionales en lengua vernácula, muy conocidos y cantados en casi toda España. Como he dicho, a esta formación musical elemental de los curas casi siempre se imponía el *sacristán*, sobre todo porque la mayor parte del corpus musical necesario para las celebraciones litúrgicas y piadosas conforme a los usos y costumbres de cada localidad, lo conocía mejor que el cura recién llegado, sobre todo si éste era joven.

Pero además de esta tarea musical, esta especie de semiclérigos que eran los sacristanes ejercían también casi siempre como protochantres de todas las actividades musicales de la parroquia. Ellos eran los que cantaban a diario las misas en latín en diálogo con el celebrante. Ellos preparaban, ensayaban y dirigían al coro de hombres que en la mayor parte de las parroquias cantaban la gran *misa solemne* en latín en las grandes fiestas del año. Con ellos y con todo el pueblo la tradición cantora se mantenía viva, muy semejante en ciertos rasgos comunes en todos los lugares, y diversificada también en otros detalles que formaban parte de cada tradición local. Y eran precisamente estas diferencias, a veces muy sutiles, las que los sacristanes defendían y mantenían como rasgos propios de la tradición local de cada pueblo, que tenía a gala su propia versión de la misa.

Las músicas litúrgicas tradicionales: un repertorio apenas recogido y estudiado

De la lectura de los cancioneros en que se ha recogido la música popular de tradición oral española se deduce que los recopiladores de esta música no han prestado apenas atención al canto de la misa en latín y a las otras músicas litúrgicas de tradición oral. Las únicas que encontramos en los cancioneros populares son las siguientes: una versión de la *Misa Dominical* recogida por Casto Sampedro en su *Cancionero Gallego*, que titula *Misa con gaita*,[16] otra variante adornada de una *Misa*

[16] Casto SAMPEDRO: *Cancionero Musical de Galicia*, La Coruña, 1982, nº 282, p. 60.

recogida también en Galicia por E. Martínez Torner, y Jesús Bal y Gay,[17] dos variantes recogidas en el *Cancionero popular de Santander*, de Sixto Córdova y Oña,[18] y una antología de 14 cánticos en latín recogidos en Salamanca por A. Sánchez Fraile, que también dedicó una atención especial a este repertorio, sobre todo a la misa.[19] El resto de los autores de cancioneros populares ni siquiera citan estas tradiciones.[20]

Por mi parte, convencido del interés del repertorio popular litúrgico en latín, he tenido especial cuidado de recoger en mis trabajos de recopilación las muestras que iban apareciendo a lo largo de mis contactos con los informantes. Al comienzo de la década de 1970, cuando todavía esta tradición cantora estaba viva en la memoria, aunque había desaparecido en la práctica, comencé esa recopilación en Zamora, mi tierra natal.[21] Con la colaboración de algunos cantores amigos de mi padre, pude registrar en mi pueblo natal, Villamor de Cadozos, y conservo en grabación fonográfica, las interpretaciones tradicionales de la *Misa Solemne Festiva,* la *Misa Dominical* y la *Misa ferial*, que son muestras de tres formas diferentes de interpretar los cantos litúrgicos en latín en estilo muy adornado, en estilo semiadornado y en estilo silábico.[22] En un segundo trabajo de recopilación realizado en la provincia de León,[23] volví a registrar grabaciones de un repertorio más amplio de cantos litúrgicos en latín, en el que además de fórmulas musicales de diferentes tipos melódicos de los tres estilos de canto de la misa, recogí también fórmulas y tipos del *Oficio de Difuntos*, del canto de la salmodia en diferentes tonos, de los *responsorios* del mismo Oficio, del canto tradicional del salmo *Miserere* perteneciente a los *Maitines del Triduo Sacro*. Y también, lo más sorprendente, una fórmula para el canto de las *Lamentaciones de Jeremías*, de los mismos *Maitines*, en la que reconocí una de las melodías que en mis años de estudiante se difundieron por medio de un folleto para uso

[17] Eduardo MARTÍNEZ TORNER y Jesús BAL: *Cancionero gallego*, La Coruña, 1973, nn. 734-742, p. 345 y ss.

[18] Sixto CÓRDOVA y OÑA: *Cancionero popular de la provincia de Santander,* Santander, 1948-1955. 4 vols. Las transcripciones de las misas aparecen en el tomo IV, nº 275 y ss.

[19] Cf. *Páginas inéditas del cancionero de Salamanca*, recopilaciones de M. GARCÍA MATOS y A. SÁNCHEZ FRAILE, edición de A. CARRIL y M. MANZANO, Salamanca, 1995, nn. 295-305. p. 295 y ss.

[20] Por poner el ejemplo de Aragón, ninguno de los cuatro grandes cancioneros populares recogidos en esta tierra contiene muestra alguna de estos cánticos litúrgicos populares en latín. Una excepción rara a esta norma casi general es una transcripción de la misa en latín que aparece en una recopilación modesta, pero muy interesante, al ser un testimonio musical muy amplio de un pequeño pueblo, La Garganta, situado en la sierra cacereña limítrofe con la provincia de Salamanca (no confundir con Garganta de la Olla, situado más al sureste de la misma sierra). El autor de la recopilación, (Pedro MAJADA NEILA: *Cancionero de La Garganta*, Cáceres, 1984, nº 56, p. 117 y ss.

[21] Miguel MANZANO: *Cancionero de folklore musical zamorano*, Madrid, Editorial Alpuerto, 1982, nn. 903-905, pp. 509-526.

[22] Esta misma misa de Villamor de Cadozos había sido transcrita por la década de 1950 por el P. José Andrés MIELGO, misionero claretiano, primo carnal de mi padre, que también la transcribió en la década anterior en Torres del Carrizal (Zamora). Ambas transcripciones manuscritas obran en mi poder.

[23] Miguel MANZANO: *Cancionero leonés*, tomo VI, León, 1991, doc. nn. 2111-2162, pp. 421-480.

privado editado por el Seminario de Logroño, que contiene testimonios musicales de una tradición hispana distinta de la que presenta el repertorio gregoriano vigente.[24] Me cantó aquella versión el sacristán de un pueblecito de la montaña leonesa, por nombre Solle, y quedó transcrita en el *Cancionero leonés* (nº 2160).

El fondo recogido en el *Cancionero de Burgos* no es muy amplio, al haberse realizado su recopilación en una época de casi total extinción de los cánticos litúrgicos en latín, pero es también muy interesante, sobre todo porque contiene versiones nuevas de la *Misa Solemne Festiva* y de la *Misa Dominical* diferentes de la que contienen los cancioneros de Galicia, León, Zamora y Salamanca, como explicaré más adelante.[25]

De todos estos documentos he realizado transcripciones musicales, naturalmente aproximativas, dada la dificultad que presentan las fórmulas muy adornadas o recitadas, en las que la grafía musical sólo puede dar una idea aproximada de los valores de tiempo conforme a los que se ejecuta el canto, sobre todo cuando éste es de estilo libre recitativo. No obstante, como la principal finalidad de estas transcripciones no es la interpretación a partir de la lectura, sino dejar testimonio de una práctica y hacer posible el estudio comparativo entre las diversas interpretaciones, tienen la utilidad de demostrar, por una parte, cómo estas fórmulas han vivido en variantes en la memoria de los cantores de diferentes lugares, y por otra parte, la de constatar cuáles son los arquetipos melódicos de los que proceden en su mayoría. De todas estas fórmulas de canto, las más reiterativamente presentes en la tradición, al menos por las tierras del Noroeste de la Península Ibérica, que son las que mejor se pueden conocer, al haber sido recogidas las músicas tradicionales en grabaciones y recopilaciones sonoras y en transcripciones musicales, son las integradas por dos tipos melódicos, con sus diferentes versiones, de la *Misa Solemne festiva*, de la que recientemente se han podido recoger y transcribir un buen número de variantes melódicas en pueblos de la provincia de Salamanca.[26] De este modo la obra que cito en nota a pie de página pasa a ser la fuente más importante de esos interesantísimos docu-

---

[24] *Lamentationum toni ex codicibus hispanis desumpti*. In seminario Lucroniensi, mense januarii, 1949. El cuaderno, de 40 páginas, copia y reproduce melodías transcritas de los códices de Silos, Calahorra, Toledo, León y El Escorial, tomadas de las transcripciones realizadas por los monjes de Silos Casiano Rojo (*Cantus lamentationum apud Hipanos usurpatus*, Bilbao, 1917) y Germán Prado (*Cantus lamentationum,* Tournai, 1934).

[25] Miguel MANZANO: *Cancionero popular de Burgos*, Burgos, Diputación Provincial, 2001-2006.

[26] Por estas fechas está a punto de entrar en prensa la edición de esta obra, titulada *La Misa Solemne Popular en la tradición salmantina*, que recoge 20 variantes de esta misa cantada tradicionalmente por los hombres de otros tantos pueblos, a las órdenes y bajo la dirección del sacristán. Los documentos han sido recogidos por Hilario ALMEIDA y transcritos por él y por Pascual BARTUREN. En la publicación colaboran con estudios sobre diversos aspectos de esta tradición Antonio CEA, Ismael FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, Miguel MANZANO, Marcel PÉRÈS, Serafín SÁNCHEZ y José SIERRA. Se recogen en ella las ponencias de unas jornadas de estudio sobre el tema celebradas en Salamanca en enero de 2006. La publicación forma parte de la serie *Cuadernos de notas*, que edita el Centro de cultura Tradicional 'Ángel Carril', de la Diputación de Salamanca.

mentos sonoros, a la vez que una referencia imprescindible, en razón de los trabajos de los estudiosos que hemos preparado cada una de las aportaciones de este libro, para el conocimiento y estudio de esta singular tradición musical popular, ya casi totalmente extinguida en donde fue tan pujante durante muchas décadas.

DIFERENCIAS EN CUANTO A LOS ELEMENTOS MUSICALES ENTRE EL CANTO GREGORIANO Y EL REPERTORIO POPULAR TRADICIONAL

Después del largo itinerario seguido, creo que estamos en disposición de valorar en su justa medida qué es lo que en el repertorio popular tradicional puede haber de pervivencia del canto gregoriano lo cual es tanto como decir de las tradiciones monásticas, ya que en éstas se ha guardado con mayor fidelidad la totalidad de la plegaria oficial de la Iglesia (el Oficio Divino) y el conjunto del repertorio de las músicas litúrgicas. Pero antes de ello voy a aclarar, aunque sea sumariamente, cuáles son las relaciones entre ambos repertorios, tratando de establecer sus semejanzas y diferencias por lo que se refiere a los tres elementos musicales básicos: la sonoridad de los sistemas melódicos, las estructuras rítmicas y el estilo melódico.

En cuanto a *los sistemas melódicos*, las diferencias son más que evidentes. El repertorio gregoriano es rigurosamente diatónico, o al menos en teoría lo ha sido durante los últimos siglos, mientras que el canto popular tradicional se nos muestra coloreado por constantes cromatizaciones e inestablidades características de cada uno de los sistemas. La melodía gregoriana se mueve con una reiteración muy acusada dentro de cada uno de los dos ámbitos, auténtico y plagal, de cada uno de los modos: la melodía de las canciones populares, por el contrario, no está sujeta a ningún esquema previo que sitúe la nota básica de cada sistema a una altura determinada dentro del decurso melódico, sino que evoluciona libremente en cualquier zona y altura. El repertorio gregoriano, aunque muestre una creatividad y variedad inagotables, está reiterativamente configurado por las sonoridades y la interválica propia de cada uno de los cuatro modos y sus sonidos finales; muy al contrario, en el repertorio popular han quedado restos bastante frecuentes de sistemas que tienen como base los sonidos Si, Do y La, así como de otras organizaciones protomelódicas que en el repertorio gregoriano quedan muy ocultas bajo las fórmulas arquetípicas de cada modo y tono. Por último, en el repertorio popular encontramos infinidad de melodías que muestran un estadio de evolución a mitad de camino entre la sonoridad modal y la tonal, mientras que en el canto gregoriano es muy raro que aparezca este fenómeno.

Por lo que se refiere a *las estructuras rítmicas*, las diferencias entre ambos repertorios son todavía mucho más evidentes. La libertad rítmica de la melodía gregoriana, irreductible a cualquier esquema de repetición reiterativa, sólo presente, y no siempre, en los textos mensurados de los himnos y secuencias, no resiste una comparación con el pulso y compás uniforme que aparece en la mayor parte de los cantos del repertorio popular. Es absolutamente evidente que nos encontramos en dos

mundos completamente diferentes en este aspecto. Y ello es consecuencia precisamente de la diferente naturaleza rítmica de los textos de los que cada uno de estos dos repertorios proceden: la prosa en la mayor parte del repertorio gregoriano (téngase en cuenta que los salmos no presentan en la versión latina un texto mensurado), y el texto estrófico con mensura silábica en la canción popular. No hay que insistir demasiado en este punto.

Y en cuanto al *estilo melódico*, tampoco ofrece duda alguna la comparación. Si hay alguna música claramente identificada desde que comienza a sonar, es precisamente el canto gregoriano, inconfundible a causa del estilo melismático, semiadornado o recitativo silábico. A diferencia del repertorio popular, donde el estilo silábico mensurado predomina en absoluto, siendo la excepción el estilo adornado.

Podemos, pues, afirmar con toda seguridad que si comparamos el repertorio gregoriano con la canción popular tradicional, percibiremos cómo resalta la evidencia de que nos encontramos ante dos mundos sonoros completamente diferentes. Si hay alguna semejanza, ésta se da en la sonoridad de algunos sistemas melódicos, pero podría explicarse por la procedencia de estos dos repertorios de un fondo de cultura musical más antiguo que ambos en algunos de sus elementos, que ha sobrevivido en uno y otro en una forma diferenciada, aunque con algunos rasgos comunes que podríamos llamar troncales o arquetípicos. Sobre este punto, como he indicado más arriba, comienzan a hacerse investigaciones desde hace algunas décadas (véase la nota 2).

CASOS SEGUROS DE RELACIÓN MUSICAL ENTRE AMBOS REPERTORIOS

A pesar de la afirmación global que hemos hecho y demostrado en el apartado anterior, es un hecho que aparecen casos concretos en el repertorio popular en que una melodía del repertorio gregoriano es tomada como fuente temática de algunos cantos populares. Conviene distinguir claramente entre una prestación directa y demostrable y una cierta semejanza entre la sonoridad de ciertos cantos populares y la del canto gregoriano. Unas veces esta similitud se debe a los comportamientos melódicos de ciertos sistemas modales presentes en ambos repertorios, como son, sobre todo, el modo de Mi, el más frecuente en toda la tradición popular hispana, cuya semejanza con el *deuterus* gregoriano (tonos III y IV) es a veces muy pronunciada, y también el modo de Do y el modo mayor tonal, ambos muy semejantes en su comportamiento al *tritus* gregoriano (tonos V y VI). Tampoco hay que olvidar al hablar de semejanzas la sonoridad del modo menor de infinidad de tonadas del repertorio popular, cuyo 'material sonoro' es a menudo muy cercano al del *protus* gregoriano, con frecuencia muy tonalizado como consecuencia de la 'alergia' al tritono, y por lo tanto muy cercano a la sonoridad del tono menor, aunque los comportamientos melódicos de uno y otro repertorio difieran profundamente. Finalmente, otras veces la semejanza aparece en el aspecto rítmico, sobre todo en tonadas de ritmo libre que se cantan en un estilo declamatorio muy semejante a los recitativos del repertorio gregoriano.

Por ello una lectura comparativa de los cancioneros buscando en ellos los rastros gregorianos, si a la vez no es muy analítica y detenida, nos puede llevar en muchos casos a confundir semejanza con procedencia. De ahí que sea necesario el rigor al buscar parentescos, para no correr el peligro de creer que se han encontrado restos gregorianos por todas partes. Por lo general, la sección a la que hay que acudir en los cancioneros para poner en práctica la búsqueda es la de los cantos religiosos tradicionales, que es precisamente la que falta en la mayor parte de las obras de recopilación, pues somos escasos los estudiosos de la canción popular que nos hemos interesado por este género de canciones.

Una búsqueda hecha a la luz de los criterios que acabo de exponer da como resultado muchos casos de semejanzas en los que no se puede afirmar que haya una prestación directa. Como estoy dirigiéndome en esta lección más bien a oyentes que no van a tener la ocasión de detenerse a estudiar este tema con la detención que merece, y seguramente ni siquiera van a poder disponer de los medios para hacerlos, ya que las recopilaciones de música popular tradicional son escasas y a menudo forman parte de obras agotadas, voy a trasladar aquí a modo de apéndice tres bloques de ejemplos que puedan valer como paradigmas, uno de prestación directa y otro de semejanzas.

El primero de ellos es uno de los raros casos de prestación directa indiscutible. Es uno de los más difundidos en variantes por todo el noroeste de la península Ibérica, y afecta a un bloque bastante numeroso de cánticos religiosos que proceden de la salmodia del cuarto tono gregoriano, que se tomó para el canto del salmo *Miserere* en el denominado tradicionalmente *Oficio de Tinieblas* (Maitines y Laudes) del *Triduo Sacro* (Jueves, Viernes y Sábado Santo), probablemente por razón de su semejanza acusada con el sistema melódico de Mi modal, tan reiterativamente presente en la tradición popular hispana. Aunque se puede encontrar en varias recopilaciones, voy a tomarlo del *Cancionero leonés*, en el que pude recoger, además de la melodía original procedente del repertorio gregoriano, una serie amplísima de variantes que muestran la trayectoria evolutiva que en la tradición popular ha experimentado esta melodía..

El canto de este salmo penitencial en el oficio tal como se entonaba en las parroquias se hacía con una solemnidad especial, sobre todo en el ámbito rural. A la única luz de la última vela del tenebrario, un coro numeroso formado por los hombres del pueblo se dividía en dos grupos, uno que acompañaba a sacerdote en el templo, y otro que se encerraba en la sacristía para alternar el canto de los versículos. El tono lúgubre de la salmodia y la dramatización de que se revestía el momento debieron de ayudar a la memorización de la melodía del *Miserere*, que ha servido posteriormente como fuente temática para un buen número de cánticos de Cuaresma y Semana Santa.

(Véase el bloque I de ejemplos: EL GREGORIANO COMO FUENTE TEMÁTICA DE LA MÚSICA POPULAR DE TRADICIÓN ORAL)

COMENTARIO

En la serie de ejemplos que propongo, tomados de mi *Cancionero leonés*,[27] presento el canto del *Miserere* en versión popular, con la serie de transformaciones que ha ido experimentando en su largo proceso evolutivo. En las variantes A y B puede constatarse la semejanza básica, casi identidad, de este recitativo con la fórmula de la salmodia gregoriana del tono IV (con final en E=Mi), con la única diferencia en la cuerda recitativa, que en la versión popular se hace sobre la nota Sol, en lugar del La de la gregoriana. En la variante C aparecen algunas cromatizaciones sobre La y Sol, muy características del estilo popular, como más adelante comentaré. Otro tanto ocurre en la variante D, que sirve de entonación, todavía recitada, al canto de las *Siete palabras* en el Viernes Santo. La variante E vuelve al diatonismo de la fórmula gregoriana. En las variantes F y G aparece el II grado del sistema, la nota Fa, afectada por una inestabilidad que proporciona al sistema una ambigüedad entre el modo de Mi originario y una sonoridad menor sobre la misma nota. El ejemplo H muestra también una sorprendente mezcla de sonoridades, al aparecer por una parte la inestabilidad del II grado, Fa, junto a la cromatización del VII grado, Re, que tiñe la cadencia final de una sonoridad tonal menor, al sensibilizar la subtónica del modo originario. El ejemplo I es una muestra clara de la transformación, ya estable, del sistema de Mi modal en un sistema de La diatónico (transportado a Mi, evidentemente). En la variante J aparece de nuevo la inestabilidad del III grado del sistema, que al ser ahora de sonoridad menor por ser estable la cromatización del Fa, se asemeja ahora hacia una modulación de tipo tonal hacia la subdominante La. Y finalmente, la variante K nos lleva, sorprendentemente, nada menos que a una sonoridad mayor, sobre Sol, que en el lenguaje tonal denominamos modo mayor relativo del de Mi menor.

Como he dicho antes, no es fácil encontrar una relación tan directa en que aparezca con claridad una prestación puntual de una melodía gregoriana al repertorio popular. Pero leyendo las secciones que las recopilaciones de música popular dedican al género religioso se percibe con claridad que la influencia del gregoriano ha tenido una gran importancia en la formación de dicho género. Para no ser prolijo en citas que no van a ser fácilmente comprobables por los lectores, me limito, ya que estoy en Aragón y estoy dirigiéndome a oyentes de esta tierra en que estamos, a proponer una guía de lectura, que ha de ser reflexiva y comparativa, de las cuatro grandes recopilaciones de música popular aragonesa. Me refiero a los cancioneros recogidos por M. Arnaudas en Teruel, por A. Mingote en Zaragoza, y por J. J. De Mur en Huesca, que cito en nota a pie de página.[28] En estos cuatro cancioneros aparecen

[27] MANZANO ALONSO, Miguel. *Cancionero leonés*. León: Diputación Provincial, 1988-1991. 3 vols., 6 tomos. Vol. II, tomo VI, núms. de documento citados en cada ejemplo.

[28] ARNAUDAS LARRODÉ, Miguel. *Colección de cantos populares de la provincia de Teruel* / prologada por José ARTERO. Zaragoza: Lit. Marín, 1927. 2ª ed. facs. de la ed. de 1927 / con prólogo de Jesús María MUNETA. Teruel: Instituto de Estudios Turolenses, 1981-1982. MINGOTE, Ángel. *Cancionero musi-*

amplias secciones dedicadas al repertorio religioso, con abundantes ejemplos en los que, por una parte en la estructura de ritmo libre y estilo recitativo, y por otra en las sonoridades de la melodía, aparece con claridad la influencia que ha tenido el canto gregoriano en la formación de estos repertorios. De entre las cuatro recopilaciones recomiendo sobre todo la de Juan José Mur en Huesca, cuya sección de *Gozos* (núms. 164- 242, pp. 141-188) es de obligada lectura para quien quiera comprobar cómo el 'aura gregoriana', por así decirlo ha inspirado la bella, sobria y a menudo arcaica sonoridad de muchas de estas melodías.

Como conclusión de este primer punto podemos afirmar, por una parte que la opinión de que la canción popular tradicional procede globalmente del canto gregoriano no se puede mantener, y por otro que en el género religioso del cancionero popular es donde únicamente pueden encontrarse algunos ejemplos de relación directa, y además una gran abundancia de ejemplos en los que se muestra con evidencia que las sonoridades del canto gregoriano han influido en los creadores de música popular religiosa, muchos de ellos clérigos, aunque sean anónimos.

PERVIVENCIA DEL CANTO GREGORIANO EN OTROS CANTOS LITÚRGICOS EN LATÍN PERTENECIENTES AL REPERTORIO POPULAR

El segundo bloque de ejemplos al que quiero referirme es el de los *Cantos litúrgicos de tradición oral en latín*. Como ya he dejado explicado en epígrafes anteriores, los textos latinos de las ceremonias y ritos litúrgicos tenían, además de la música oficial del repertorio gregoriano unificado y fijado a raíz del Concilio de Trento, otro repertorio paralelo de melodías y fórmulas recitativas conservado y practicado por tradición oral, sobre todo en las celebraciones más repetidas en las parroquias: la misa dominical y festiva, la misa y el oficio de difuntos, las celebraciones de la Semana Santa y las Vísperas y Completas de algunas festividades solemnes.

Todas estas músicas, muchas de ellas seculares, desaparecieron a raíz de la reforma de los ritos y la autorización de las lenguas vivas en las celebraciones litúrgicas oficiales decretada por el Concilio Vaticano II. Tal como se cantaban, estas músicas no se entonaban con ayuda de libros con notación musical, aunque algunas de ellas procedan de repertorios compuestos a imitación gregoriana y publicados hasta hace unos dos siglos, y sólo han quedado testimonios gráficos de ellas, como ya hemos visto, en las escasas páginas que algunos recopiladores de música popular tradicional les hemos dedicado en los cancioneros populares. En el momento en que han sido recogidas, estas fórmulas se venían aprendiendo de memoria y se enseñaban de

cal de la provincia de Zaragoza. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1950. (Reediciones por la misma Institución en 1967, 1980 y 1981.). MUR BERNARD, Juan José de. *Cancionero popular de la provincia de Huesca,* edición a cargo de Josep CRIVILLÉ i BARGALLÓ, Barcelona: CSIC, 1986. GARCÉS TIL, Gregorio. *Cancionero popular del Alto Aragón* / edición a cargo de Blas COSCOLLAR SANTALIESTRA, Zaragoza: Diputación de Huesca, Diputación general de Aragón, 1999.

viva voz. Incluso aquellas que proceden de una 'corrupción creativa'[29] del canto gregoriano, tampoco se puede decir que estén escritas, al menos en la forma en que se cantaban y estaban en la memoria. Primero porque son fórmulas melódicas que en ciertos casos proceden de la asimilación de un estilo musical extraño, que era transformado, a veces profundamente, por la práctica de los cantores, adquiriendo una sonoridad nueva. Pero además, porque muchas de ellas no están, al parecer, emparentadas con las del repertorio gregoriano oficial, o al menos no se percibe claramente su parentesco con ellas.

Hemos dicho que eran los sacristanes los intérpretes habituales de estas músicas tradicionales. Pero hay que añadir, para precisar bien las cosas, que en cuanto a la misa festiva que se cantaba en las grandes fiestas del año, no eran ellos solos los que mantenían la tradición de las variantes que cada pueblo conservaba celosamente. Porque en muchos casos eran los propios párrocos de cada lugar, sobre todo los que tenían buen oído o algunos conocimientos musicales, quienes se encargaban de seguir manteniendo con ensayos y repeticiones las fórmulas de cada lugar. Pero además porque, tanto en la misa dominical como, sobre todo en la de las grandes solemnidades, un grupo de las mejores voces de los hombres de cada lugar, y a veces el pueblo entero, se unían a este canto solemne.

Traslado a continuación algunos de los ejemplos de estas músicas, tanto de la misa solemne como de algunos otros cánticos en latín pertenecientes a otros ritos o ceremonias, que yo mismo he recogido y publicado en los cancioneros de Zamora y de León, que ya van citados en las notas a pie de página.

(Véase el bloque II de ejemplos: EL REPERTORIO POPULAR TRADICIONAL, CANTOS LITÚRGICOS EN LATÍN)

COMENTARIO

En este bloque II de ejemplos he hecho una subdivisión en dos apartados. En el *apartado 1* incluyo una serie de variantes de las músicas de los textos del ordinario de la misa relacionadas por su sonoridad y estilo melódico con el canto gregoriano. El grado de desarrollo melódico da origen a un tipo de *variantes* que podemos denominar *simples* (grupo A, *Kyrie, Gloria* y *Credo* –dos versiones–), que se cantaban en los domingos y fiestas ordinarias por toda la asamblea (algunas personas a toda voz y otras muchas uniéndose al canto en un leve murmullo, aunque todo el mundo sabía las músicas de memoria); otras *solemnes*, de estilo muy adornado (grupo B,

[29] Esta expresión puede parecer a algunos extraña y contradictoria, pero en la mayor parte de los casos responde a una realidad. El cantor popular, y los sacristanes lo eran, se formaba como tal cantor dentro de una tradición en la que la memoria como soporte era la base, tanto de repeticiones puntuales de lo que se ha aprendido en la práctica viva, como de la libertad improvisatoria a partir de arquetipos, que era muy frecuente. Y si el cantor tenía talento, nunca esas improvisaciones eran deformaciones de un original, sino variantes del mismo.

Gloria y *Credo*), que se cantaban en las grandes solemnidades por un grupo de hombres, y otra *simple*, que el sacristán cantaba a toda prisa en las celebraciones diarias (grupo C, el *Gloria* de la misa *galopada*, tal como se la denominaba en algunos lugares). La fuente melódica, que podemos denominar arquetípica, de las versiones del *Kyrie* y *Gloria* está documentada en ciertos manuales de canto litúrgico editados para el uso de cantores que sabía leer música, o al menos tenían algunas nociones, y que contienen versiones del denominado canto mixto. Traslado una página de uno de estos manuales, de la que seguramente procede la versión más difundida de estas melodías de uso tradicional.

El muy probable itinerario que han seguido estas melodías ha sido: de los libros y manuales de canto mixto a su uso y memorización en los seminarios y casas de formación de órdenes y comunidades religiosas, y de este uso al de las parroquias, en las que los clérigos las habrían enseñado, en su triple versión (*simple, solemne* y *muy solemne*) a los sacristanes y a un grupo de hombres de las parroquias que no disponían de otros medios de solemnizar las celebraciones con la aportación de un grupo de cantores más o menos profesionales. De estas tres variantes, la más diversificada en adornos y desarrollos es la *muy solemne*, lo cual es explicable porque esta forma adornada de cantar, muy fijada y codificada en los usos cantores de catedrales, basílicas, colegiatas y grandes templos con una capilla de cantores, entraba en las memorias de los cantores populares, muy habituados a cantar con adornos algunos géneros del repertorio tradicional, como las canciones de las faenas de trabajo agrícola (canciones de arada, de acarreo, de muelos, de siega y de otras labores).[30] Que los adornos establecidos por norma en el canto eclesiástico se hayan mezclado en la memoria con los que se practicaban para este tipo de melodías, no tiene nada de extraño. Esto explica que bajo el arquetipo melódico, que siempre se adivina, la ornamentación no fuera idéntica en todos los lugares, pues cada uno guardaba celosamente la tradición recibida de los mayores como algo único e intransferible.

Al *apartado 2* traslado otra serie de ejemplos en los que se percibe claramente el origen fontal respecto del canto gregoriano , del que parecen una especie de 'corruptela creativa'. Pueden proceder, tanto de una simplificación progresiva del original, como de algunas versiones de canto mixto, que al fin y al cabo consiste también en una simplificación de las melodías del canto llano. Las pertenecientes al *Oficio y Misa de Difuntos* eran de uso casi diario, y nunca eran completamente iguales de un lugar a otro, aunque todas procedían del mismo 'original'.[31] En la del *Oficio de Tinieblas*

[30] Sobre esta forma de ornamentar el canto llano escrito en los libros de uso coral véase el trabajo de GÜMPEL, K.-W., "El canto melódico de Toledo: algunas reflexiones sobre su origen y estilo", en *Recerca Musicologica*, VIII, 1988, 25-45.

[31] Sobre este hecho puedo aportar mi propio testimonio: como soy hijo de maestro y sobrino de cura, conocí durante mi niñez y juventud las melodías de cuatro pueblos distintos. Todas se parecían, pero todas eran diferentes en algún detalle puntual, a veces notablemente diferentes.

del *Miércoles Santo* aparecen las fórmulas tradicionales más comunes para el canto de las partes del propio de la misa, de las antífonas y de la salmodia.

El interés que ofrecen estas fórmulas musicales es doble. Por una parte son testimonio de unos usos de los que apenas quedan ya algunas supervivencias en la memoria de las personas mayores. Pero sobre todo tienen un gran valor documental para conocer el funcionamiento de la memoria como soporte musical diferente de la escritura musical. Estudiar comparativamente las variantes de estas piezas y relacionarlas con los arquetipos de los que proceden es un trabajo todavía pendiente, a causa de la escasez de datos musicales recogidos directamente de la tradición oral.

LOS CÁNTICOS HECHOS A IMITACIÓN DE LOS ELEMENTOS MUSICALES DEL REPERTORIO GREGORIANO

Ya me he referido de pasada a estos cánticos en el comentario al bloque I de ejemplos musicales. El repertorio de estos cantos imitativos no es muy abundante, porque no se le ha prestado demasiada atención en las recopilaciones. Pero la relación con las fuentes gregorianas, tanto en el estilo declamatorio recitativo como en la sonoridad que imita algunos de los tonos gregorianos es muy clara.

(Véase el bloque III de ejemplos: CANTOS IMITATIVOS DEL ESTILO MELÓDICO GREGORIANO)

COMENTARIO

Traslado a este último bloque ejemplos pertenecientes a los dos estilos presentes en los repertorios recogidos. El estilo *melismático* aparece en las dos versiones del cántico *Oh admirable Redentor*, una recogida en la tierra de León y otra en la de Burgos. El *Viacrucis* recogido en tierras de Zamora es una buena muestra de estilo silábico. En ambos casos, además de la imitación de los estilos del canto gregoriano, se percibe también una sonoridad diatónica que recuerda la austeridad sonora de las dos variantes del *protus* gregoriano.

CONSTANTES QUE SE DETECTAN EN EL COMPORTAMIENTO MELÓDICO DE LOS CÁNTICOS LITÚRGICOS DEL REPERTORIO POPULAR

Si se analizan detenidamente los ejemplos que he trasladado para ilustrar este trabajo comparándolos con la fuente gregoriana de la que proceden, se pueden detectar una serie de transformaciones melódicas debidas al impulso creativo obrado por las estructuras musicales que pueblan la memoria del cantor popular tradicional. Y bajo estas transformaciones se perciben asimismo una serie de constantes en el comportamiento melódico, que se pueden enunciar en la siguiente forma:

A) Tendencia a la cromatización de ciertos grados que suelen ser inestables en los sistemas melódicos del repertorio popular tradicional:

–El II grado del sistema melódico de Mi, que llega a transformarse en un sistema homónimo de sonoridad menor. En los casos más extremos el VII grado también se altera, y la melodía tiende hacia la tonalización en modo menor (caso del *Miserere*).

–Los grados III y IV en el sistema modal de La, que en ocasiones suena casi como una tonalidad menor, aunque el comportamiento global de la melodía no es tonal, sino modal (caso del *Credo* de la misa dominical y solemne). En ciertos casos la sensibilización de la subtónica es consecuencia de la creciente influencia del repertorio tonal sobre el modal en la música popular de tradición oral. Pero en otros casos parece percibirse como una especie de alergia a las distancias de un tono en la realización de la cadencia final (del VII grado al VIII), que se soluciona mediante la cromatización sucesiva del los grados VI y VII (téngase en cuenta que el intervalo de 2ª aumentada es casi completamente ajeno a la tradición de las tierras del norte peninsular). Evidentemente, si se analizan bien los ejemplos, queda bien claro que no se trata de verdaderas modulaciones, sino de inestabilidades características que sólo se producen en determinados pasajes del decurso melódico, siempre muy similares.

B) Tendencia al desarrollo melismático en la solemnización del canto (caso del *Credo*, y sobre todo del *Incarnatus*, que casi siempre gozaba de una interpretación individual, a cargo de la voz mejor dotada y reconocida como tal en el coro de hombres que formaban el coro popular). El desarrollo melismático de melodías de estilo silábico es una constante en determinados géneros del repertorio popular, sobre todo en ciertos cantos de trabajo. En los casos que hemos transcrito aquí el fenómeno ocurre en una forma del todo semejante a la común. Estamos, pues, como ya he apuntado, ante un comportamiento habitual del cantor solista popular, tomado en prestación para el repertorio religioso, en el que también hubo durante siglos enteros hábito y normas de adornar las melodías del canto llano de tipo silábico o neumático, al igual que la hubo también (yo recuerdo haber sido testigo de esta costumbre escuchando a los salmistas en la catedral de Zamora) de cortar drásticamente los pasajes neumáticos largos enlazando directamente la primera nota con las últimas.

C) Tendencia, en sentido contrario a la simplificación, en la asimilación del repertorio gregoriano de tipo adornado o melismático (caso del *Oficio* y *Misa de Difuntos*). Esta simplificación se produce como consecuencia del comportamiento de las melodías gregorianas, cuyo decurso sigue pautas sorprendentes y extrañas, no sólo al cantor popular, sino también a cualquier músico formado exclusivamente en los sistemas de la música tonal.

CONCLUSIONES

1. El análisis comparativo entre el repertorio musical y el tradicional revela profundas diferencias en las sonoridades, que no permiten sostener la afirmación de la dependencia fontal de la música popular de tradición oral respecto del repertorio gregoriano. Los casos de relación comprobada sólo aparecen en el género religioso,

y son muy escasos, prácticamente insignificantes en el conjunto del repertorio tradicional, incluso religioso.

2. Ciertas similitudes en las sonoridades pueden explicarse por la constante presencia del canto gregoriano en las celebraciones litúrgicas de las iglesias y templos más relevantes de cada diócesis, que sin duda ha influido sobre los compositores de cánticos en lengua vernácula destinados al uso de los fieles, difundidos hasta las parroquias por la vía del aprendizaje en los seminarios y casas de formación religiosa y por los párrocos y misioneros rurales.

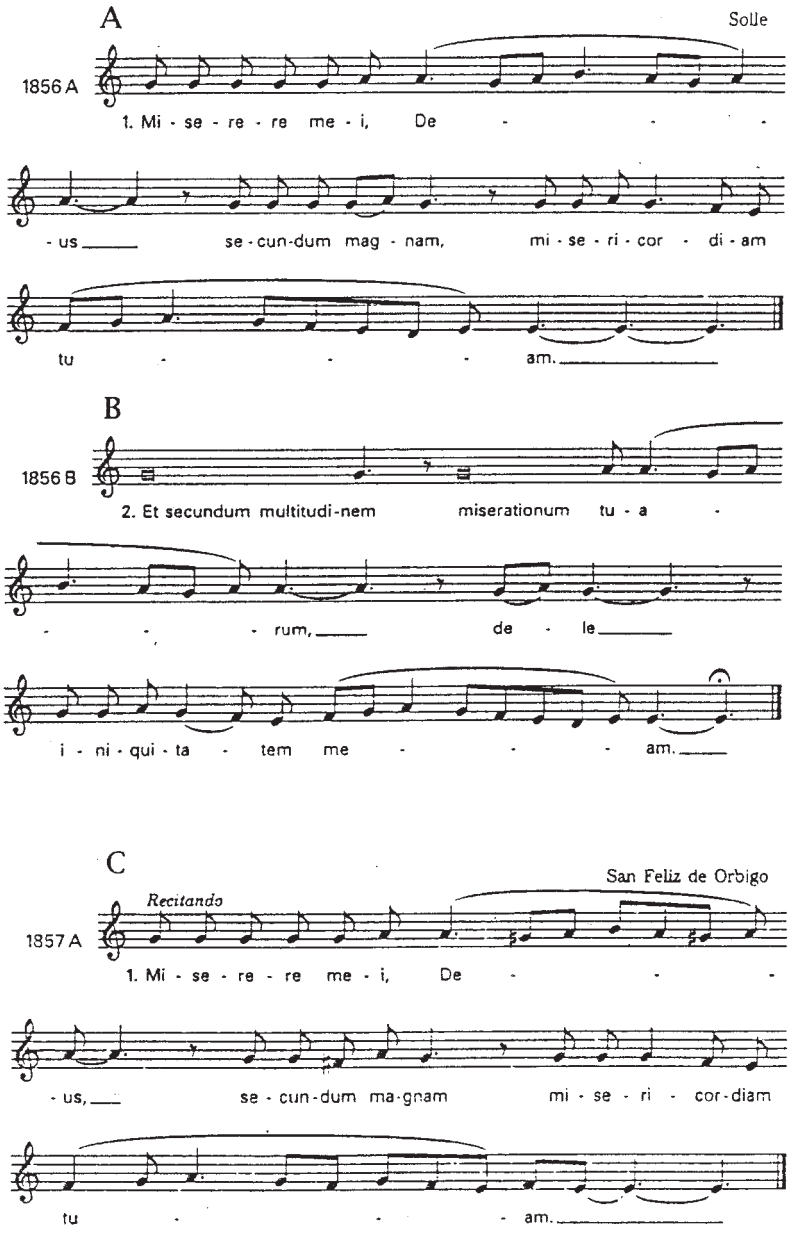
3. Algunas otras similitudes, como pueden ser los recitativos silábicos, las melodías circulares, las estructuras litánicas y responsoriales y la presencia de sistemas protomelódicos anteriores a la fijación de la escala como base de construcción musical, pueden muy bien explicarse por el origen de ambos repertorios, religioso y popular, en usos musicales comunes anteriores a ambos, que se han mantenido a través de los siglos en estas dos vetas de cultura, que han estado, sin duda alguna, en constante comunicación e interinfluencia.

4. Al igual que el canto gregoriano está indisolublemente ligado a la lengua latina, el canto popular no puede entenderse, ni en su origen ni en su desarrollo y conservación, sin una referencia constante al lenguaje vulgar de cada época, y en el caso del repertorio en lengua castellana y en otras lenguas romances, a las formas de habla que han prestado soporte a las músicas.

EJEMPLOS MUSICALES

Bloque I: EL GREGORIANO COMO FUENTE TEMÁTICA DE LA MÚSICA POPULAR DE TRADICIÓN ORAL

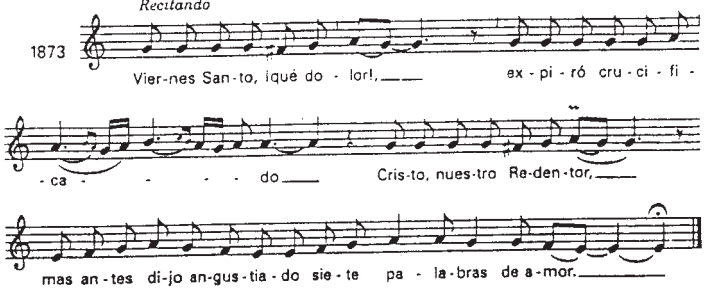
1. El salmo Miserere del IV tono y sus transformaciones melódicas



D

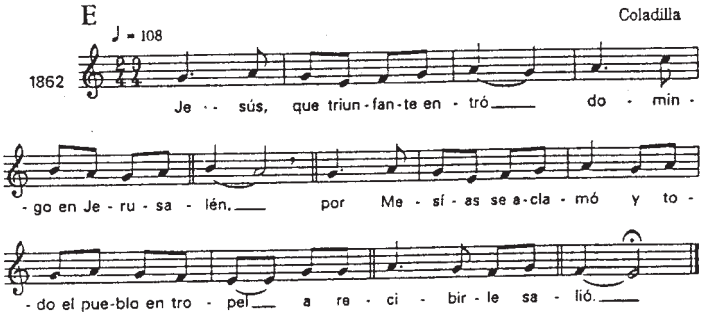
Quintanilla de Somoza

Recitando



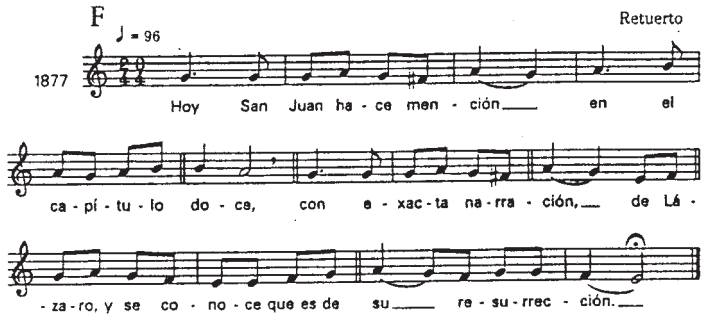
E

Coladilla



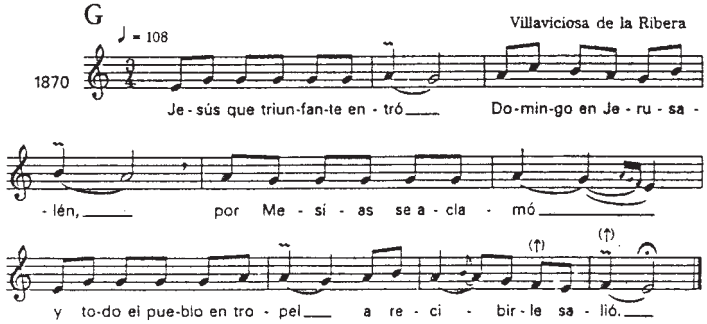
F

Retuerto



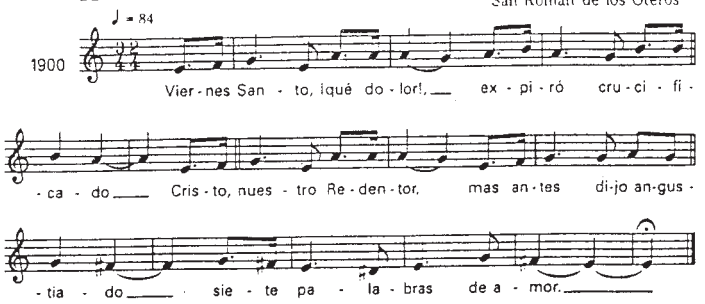
G

Villaviciosa de la Ribera



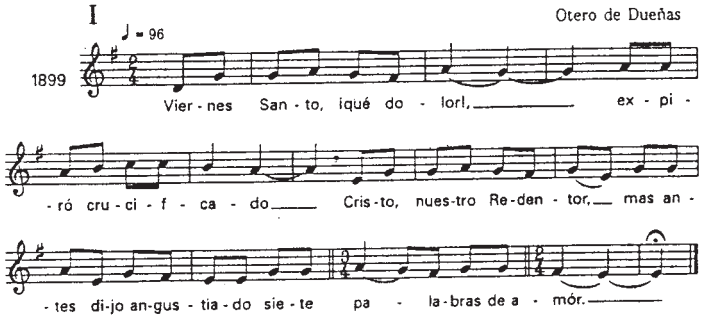
H

San Román de los Oteros



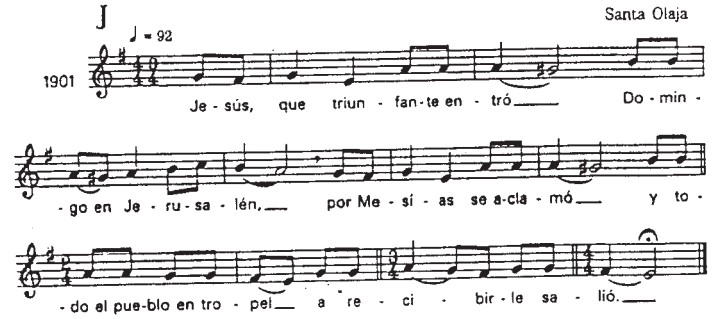
I

Otero de Dueñas



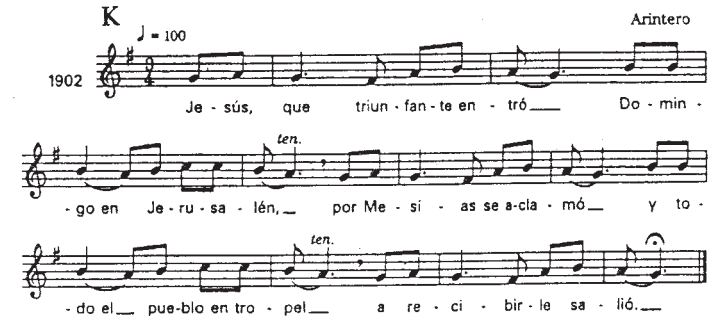
J

Santa Olaja



K

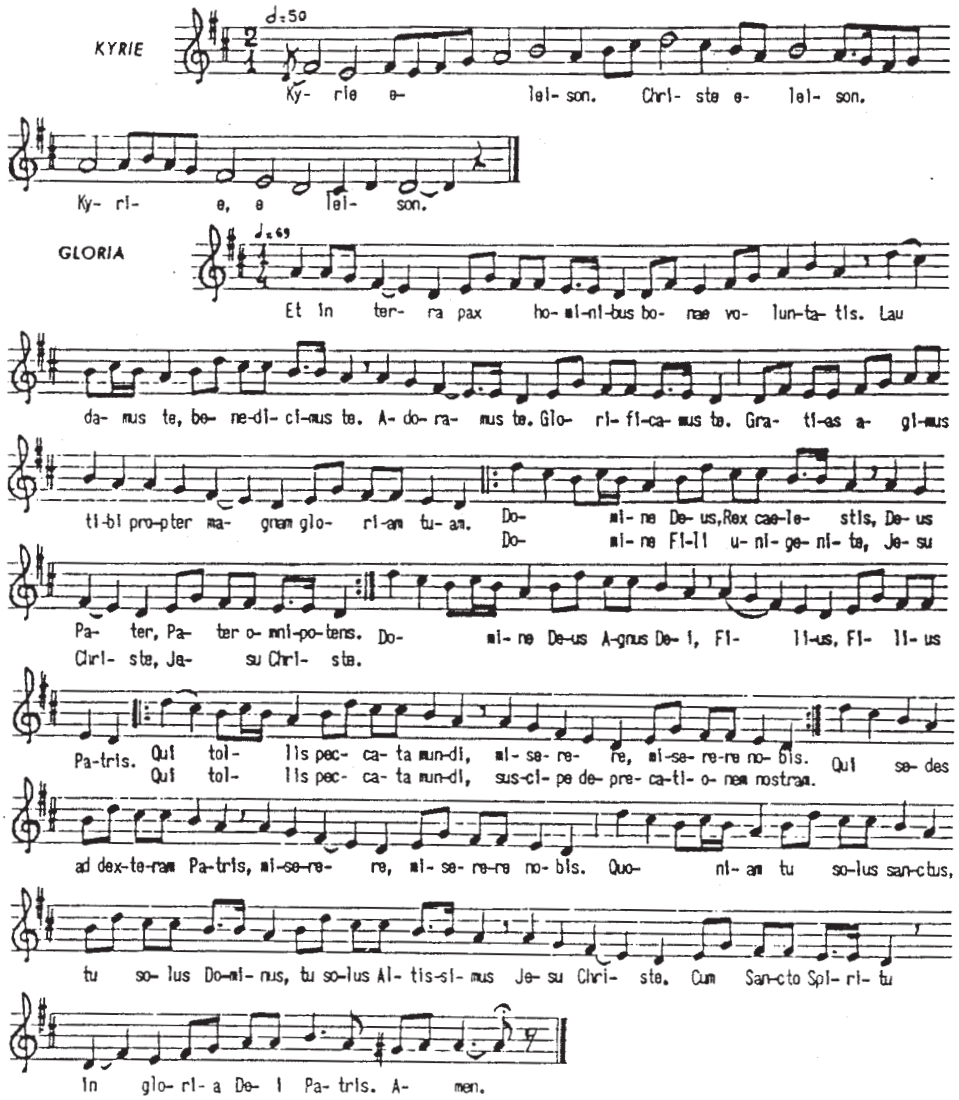
Arintero

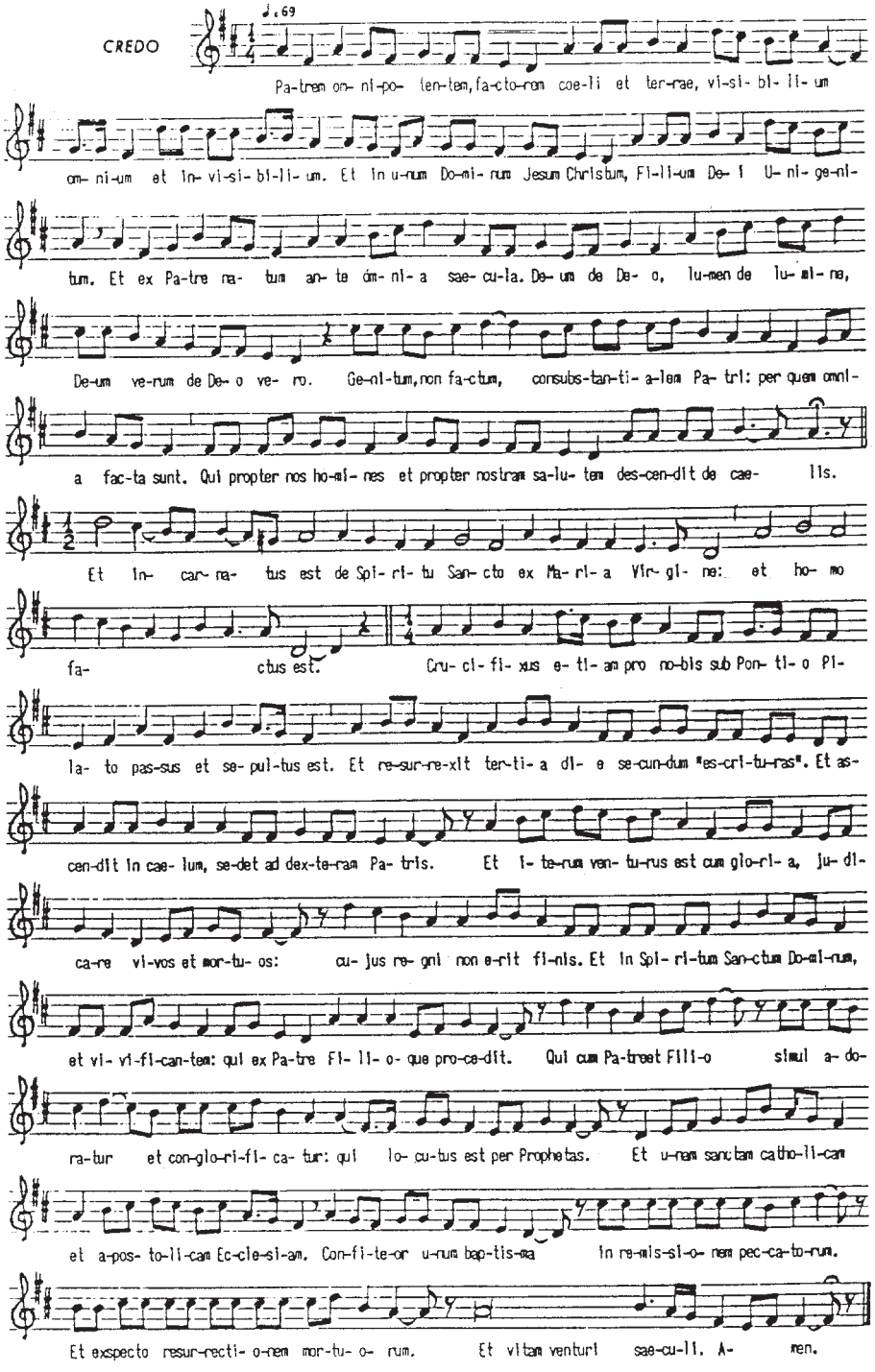


Bloque II: EL REPERTORIO POPULAR TRADICIONAL, CANTOS LITÚRGICOS EN LATÍN

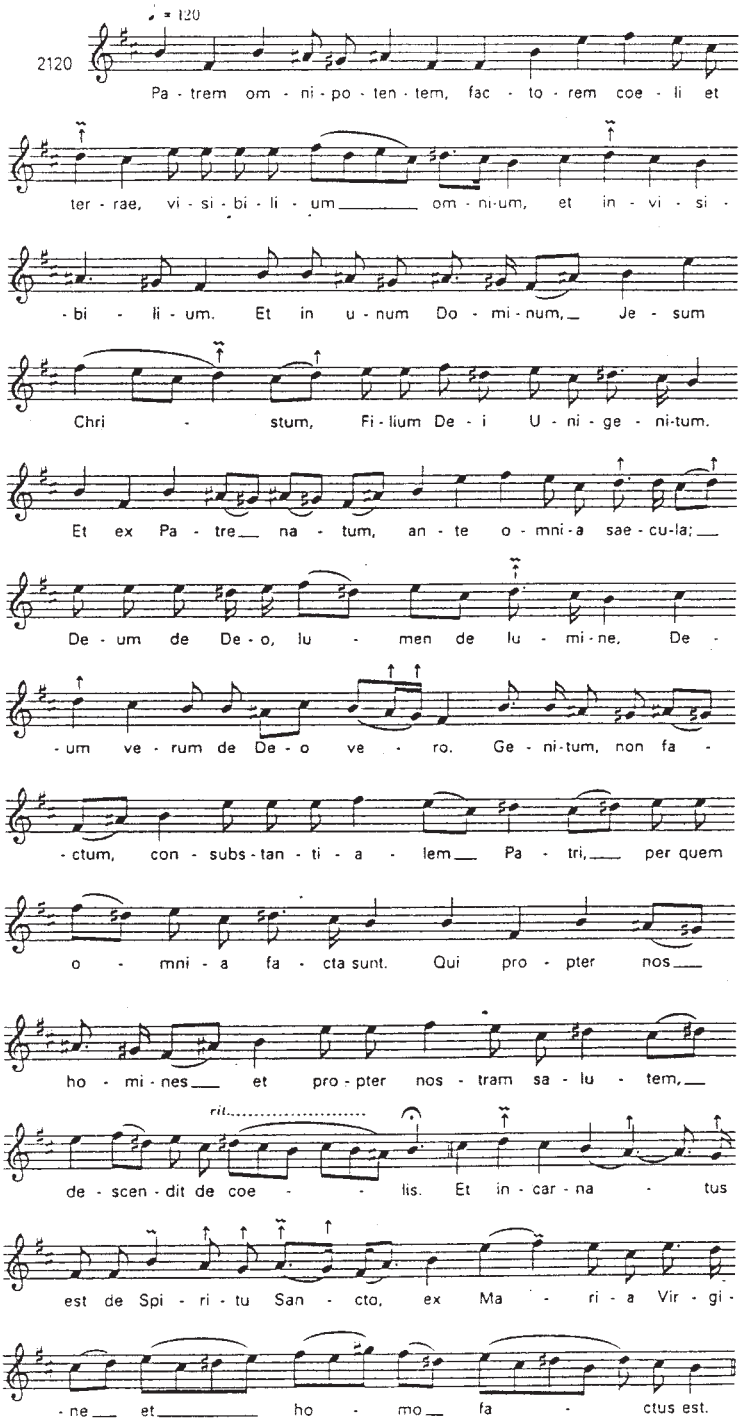
1. Piezas con posible origen en el repertorio gregoriano: El ordinario *de la misa*

A) Variante simple (Misa dominical y ferial)

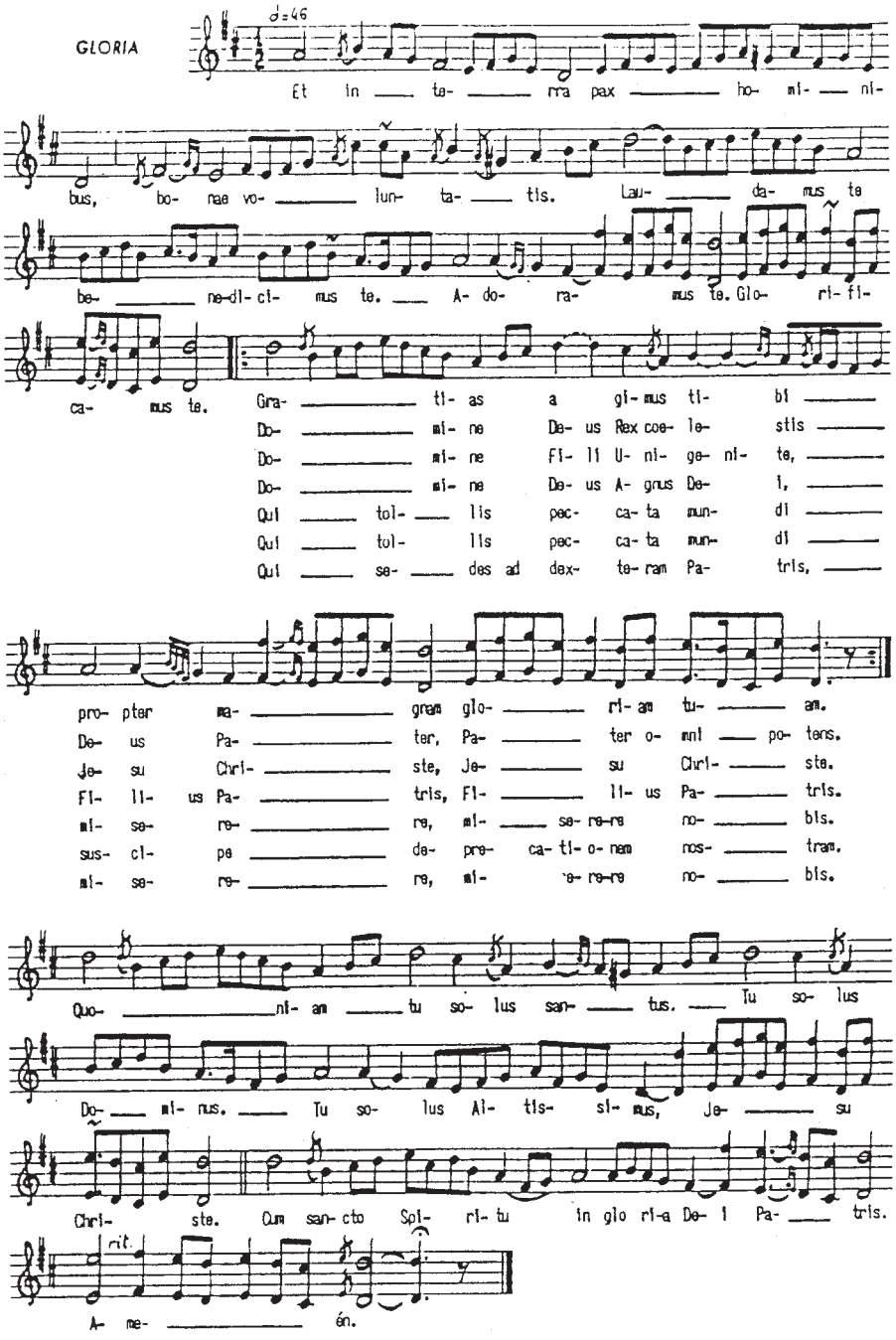


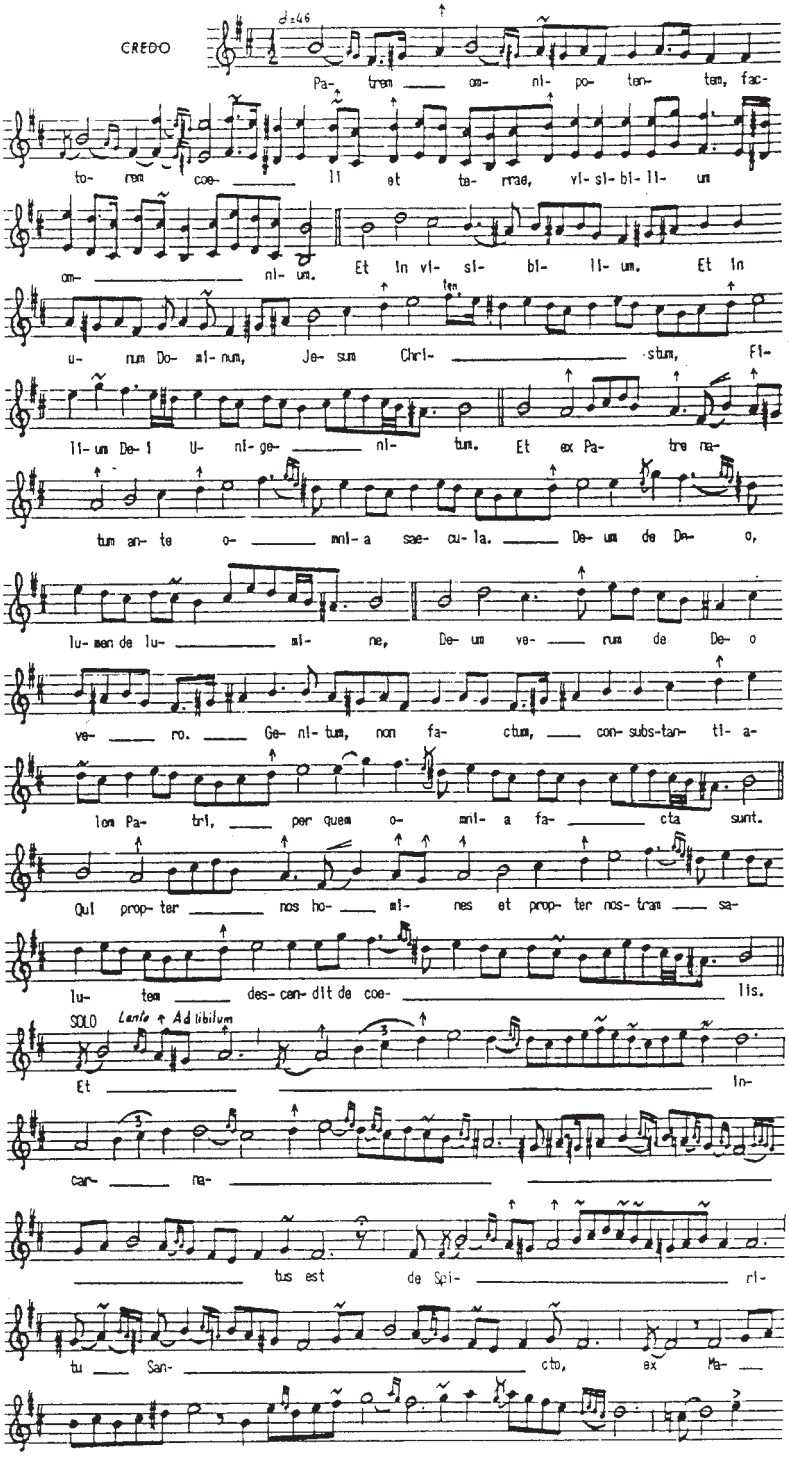

CREDO
Pa-trem om- ni-po- ten-tem, fa-cto-rem coe-li et ter-rae, vi-si- bi- li- um
om- ni-um et in- vi-si- bi-li- um. Et in u-num Do-mi- num Jesum Christum, Fi-li-um De- i U- ni- ge-ni-
tum. Et ex Pa-tre na- tum an- te óm- ni- a sae- cu-la. De- um de De- o, lu-men de lu- mi- ne,
De-um ve-rum de De- o ve- ro. Ge-ni-tum, non fa-ctum, consubs-tan-ti- a-lem Pa- tri: per quem omni-
a fac-ta sunt. Qui propter nos ho-mi- nes et propter nostram sa-lu- tem des-cen-dit de cae- lis.
Et in- car- na- tus est de Spi- ri- tu San- cto ex Ma- ri- a Vir- gi- ne: et ho- mo
fa- ctus est. Cru- ci- fi- xus e- ti- am pro no-bis sub Pon- ti- o Pi-
la- to pas-sus et se- pul-tus est. Et re-sur-re-xit ter-ti- a di- e se-cun-dum "es-cri-tu-ras". Et as-
cen-dit in cae- lum, se-det ad dex-te-ram Pa- tris. Et i- te-rum ven- tu-rus est cum glo-ri- a, ju- di-
ca-re vi-vos et mor-tu- os: cu- jus re- gni non e-rit fi-nis. Et in Spi- ri-tum San-ctum Do-mi-num,
et vi- vi-fi-can-tem: qui ex Pa-tre Fi- li- o- que pro-ce-dit. Qui cum Pa-tre et Fili-o simul a- do-
ra-tur et con-glo-ri-fi- ca- tur: qui lo- cu-tus est per Prophetas. Et u-nam sanctam catho-li-cam
et a-pos- to-li-cam Ec-cle-si-am. Con-fi-te-or u-num bap-tis-ma in re-mis-si-o- nem pec-ca-to-rum.
Et exspecto resur-recti- o-nem mor-tu- o- rum. Et vitam venturi sae-cu-li. A- men.

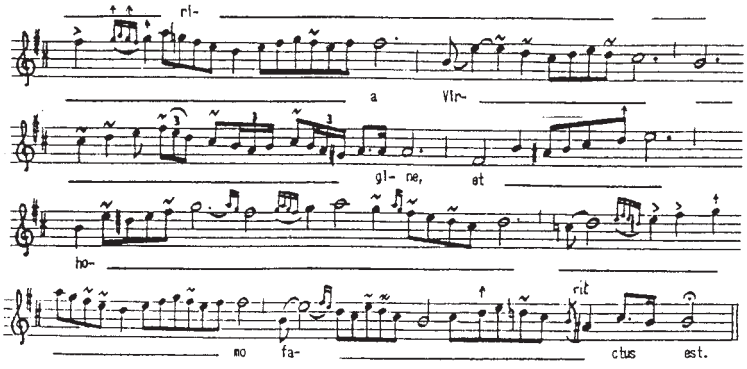
CREDO


♩ = 120
2120
Pa - trem om - ni - po - ten - tem, fac - to - rem coe - li et
ter - rae, vi - si - bi - li - um om - ni-um, et in - vi - si -
- bi - li - um. Et in u - num Do - mi - num, Je - sum
Chri - stum, Fi - lium De - i U - ni - ge - ni-tum.
Et ex Pa - tre na - tum, an - te o - mni - a sae - cu-la;
De - um de De - o, lu - men de lu - mi - ne, De -
- um ve - rum de De - o ve - ro. Ge - ni-tum, non fa -
- ctum, con - subs - tan - ti - a - lem Pa - tri, per quem
o - mni - a fa - cta sunt. Qui pro - pter nos
ho - mi - nes et pro - pter nos - tram sa - lu - tem,
rit.
de - scen - dit de coe - lis. Et in - car - na - tus
est de Spi - ri - tu San - cto, ex Ma - ri - a Vir - gi -
- ne et ho - mo fa - ctus est.

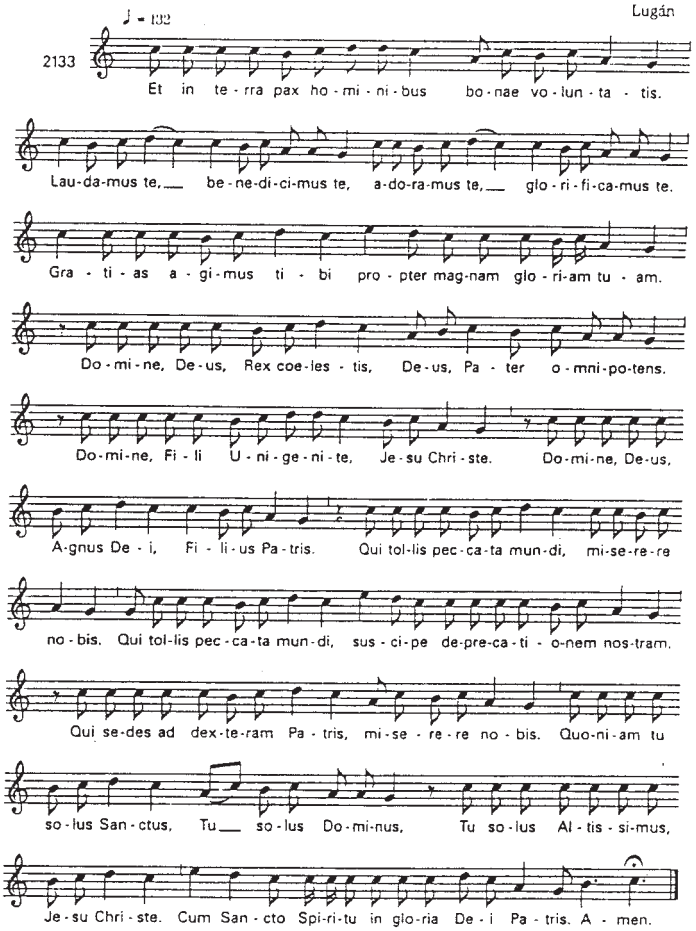
B) Variantes melódicas adornadas (Misa solemne festiva)




CREDO
Pa- trem om- ni- po- tem, fac-
to- rem coe- li et ta- rrae, vi- si- bi- li- um
om- ni- um. Et in vi- si- bi- li- um. Et in
u- num Do- mi- num, Je- sum Chri- stum, Fi-
li- um De- i U- ni- ge- ni- tum. Et ex Pa- tre na-
tum an- te o- mni- a sae- cu- la. De- um de De- o,
lu- men de lu- mi- ne, De- um ve- rum de De- o
ve- ro. Ge- ni- tum, non fa- ctum, con- subs-tan- ti- a-
lem Pa- tri, per quem o- mni- a fa- cta sunt.
Qui prop- ter nos ho- mi- nes et prop- ter nos- tram sa-
lu- tem des- cen- dit de coe- lis.
SOLO Lento ♩ Ad libitum
Et in-
car- na-
tus est de Spi- ri-
tu San- cto, ex Ma-



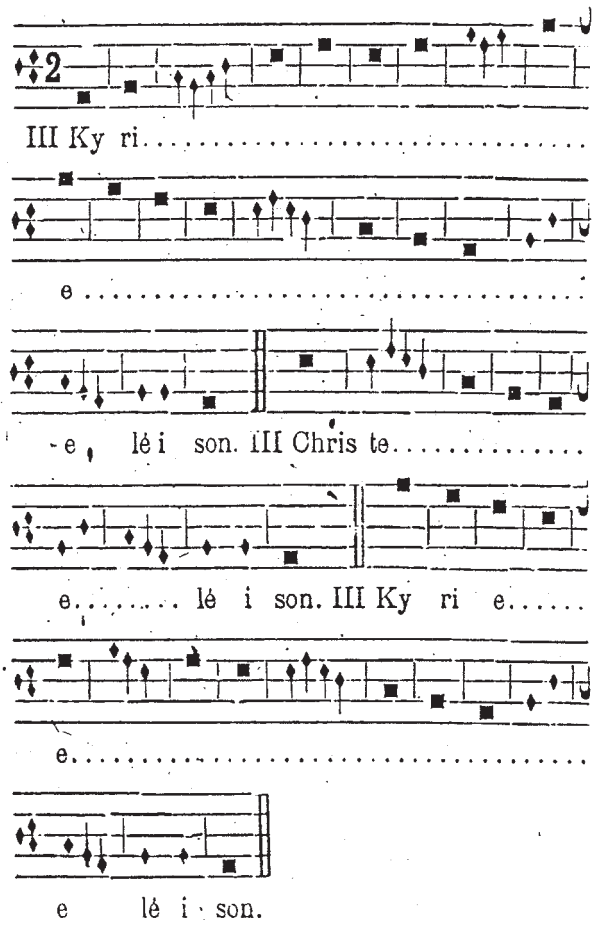
C) Variante simplificada (Misa galopada, para los días no festivos)



D) Uno de los probables arquetipos (canto mixto)
(tomado de un libro de canto de uso común)

223

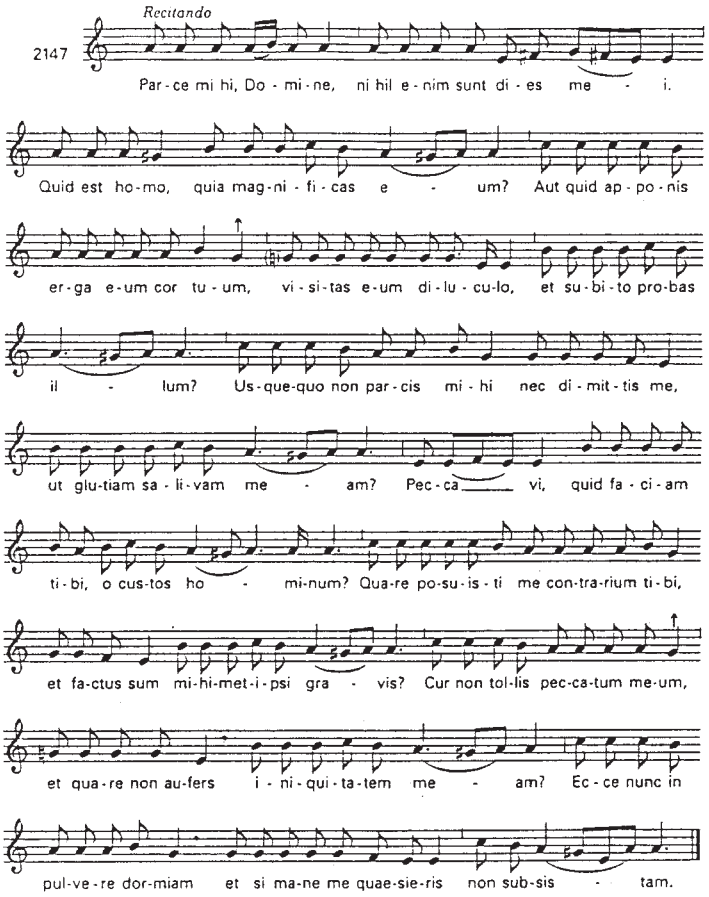
AD MISSAM.



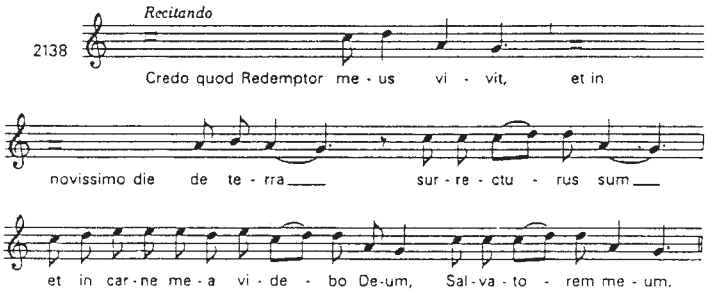
2. Piezas de indudable origen gregoriano, transformadas melódicamente

A) Oficio y misa de difuntos

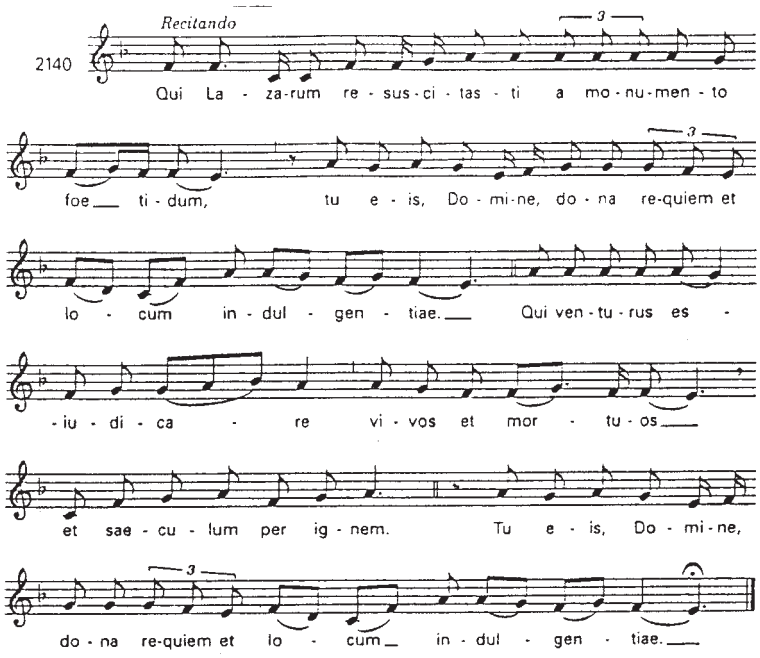
FORMULA PARA LAS *"LECTIONES"* DE MAITINES



RESPONSORIO 1 *(CREDO QUOD REDEMPTOR)*

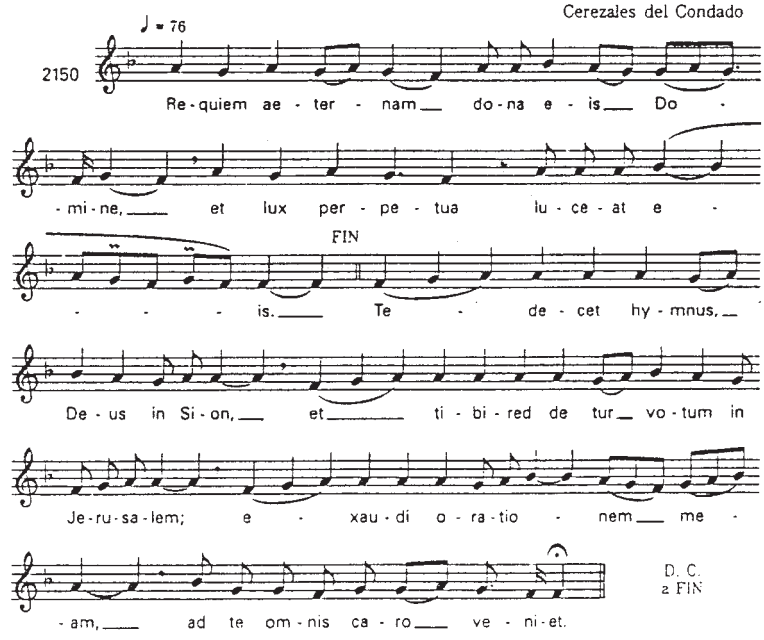


RESPONSORIO II *(QUI LAZARUM)*



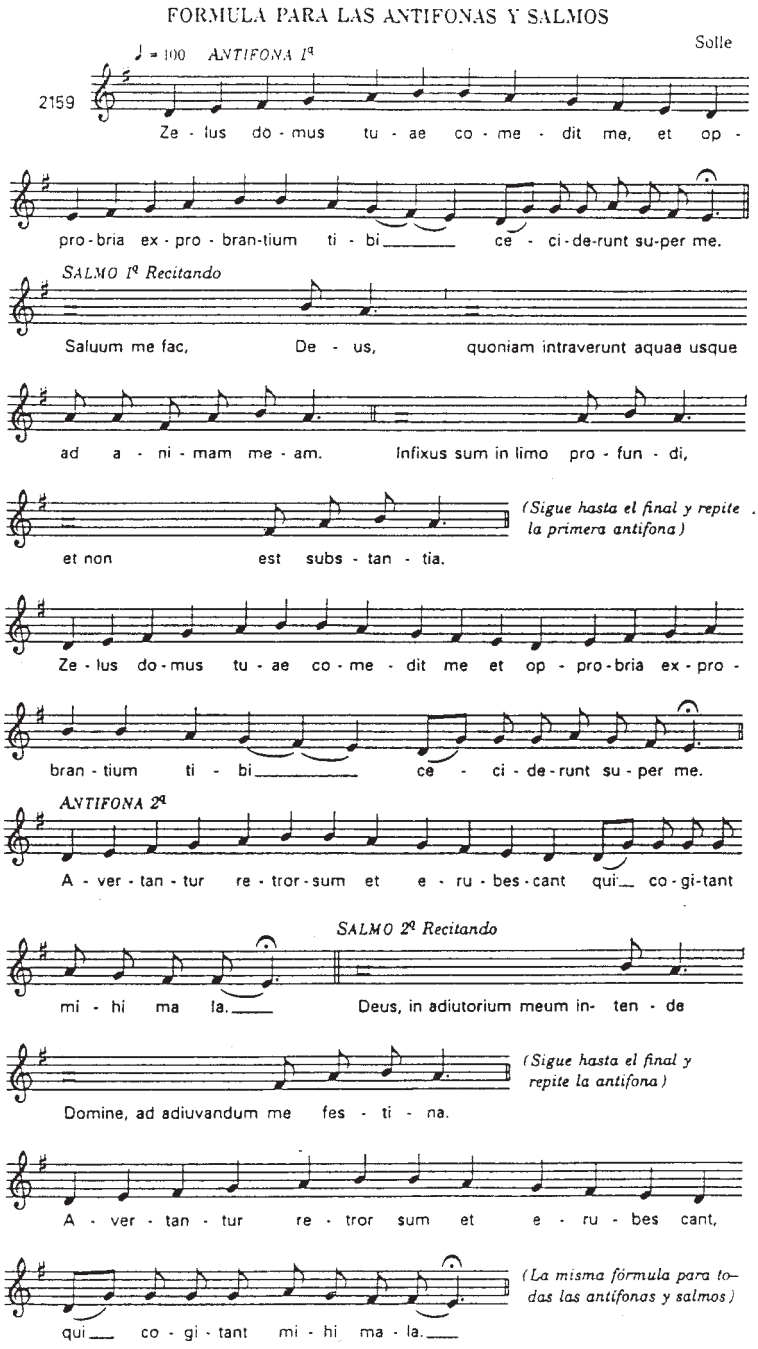
INTROITO

Cerezales del Condado



B) LA SEMANA SANTA

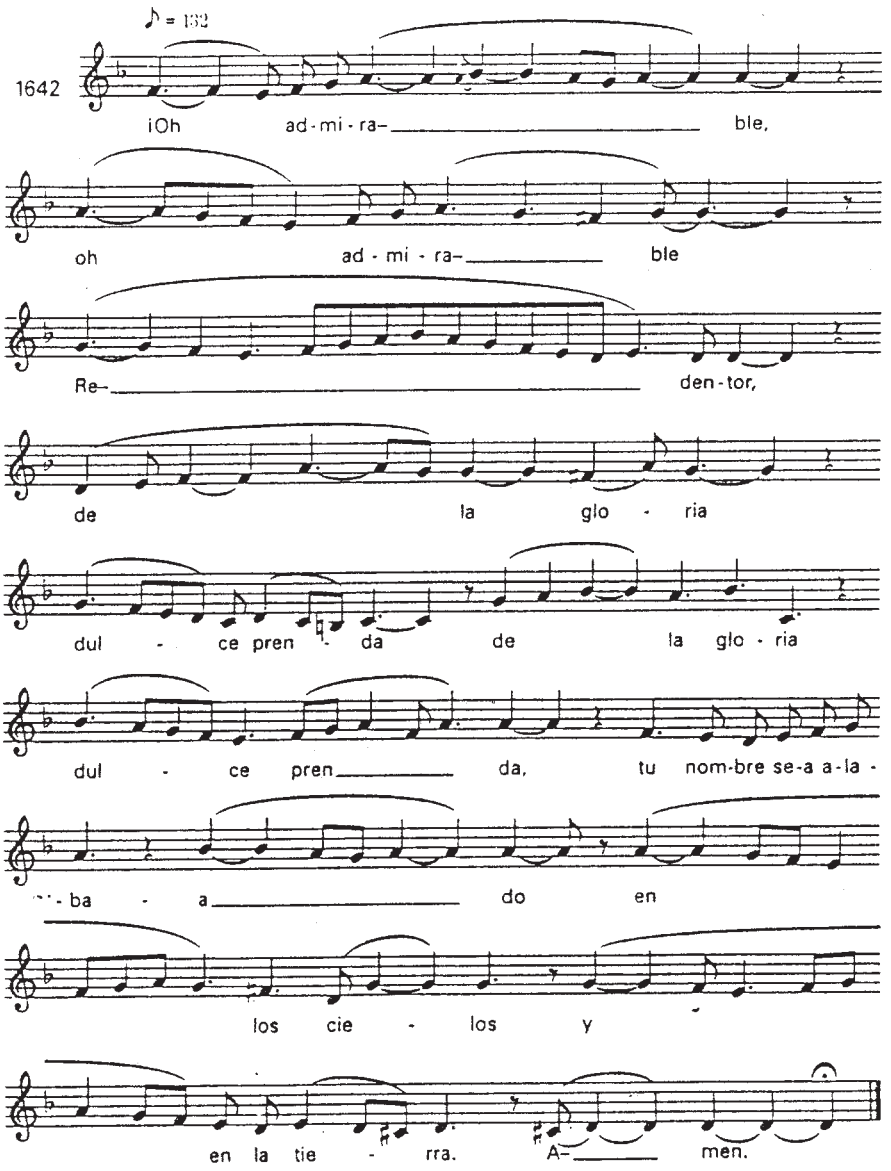
Oficio de tinieblas del Miércoles Santo (Maitines del Jueves Santo)



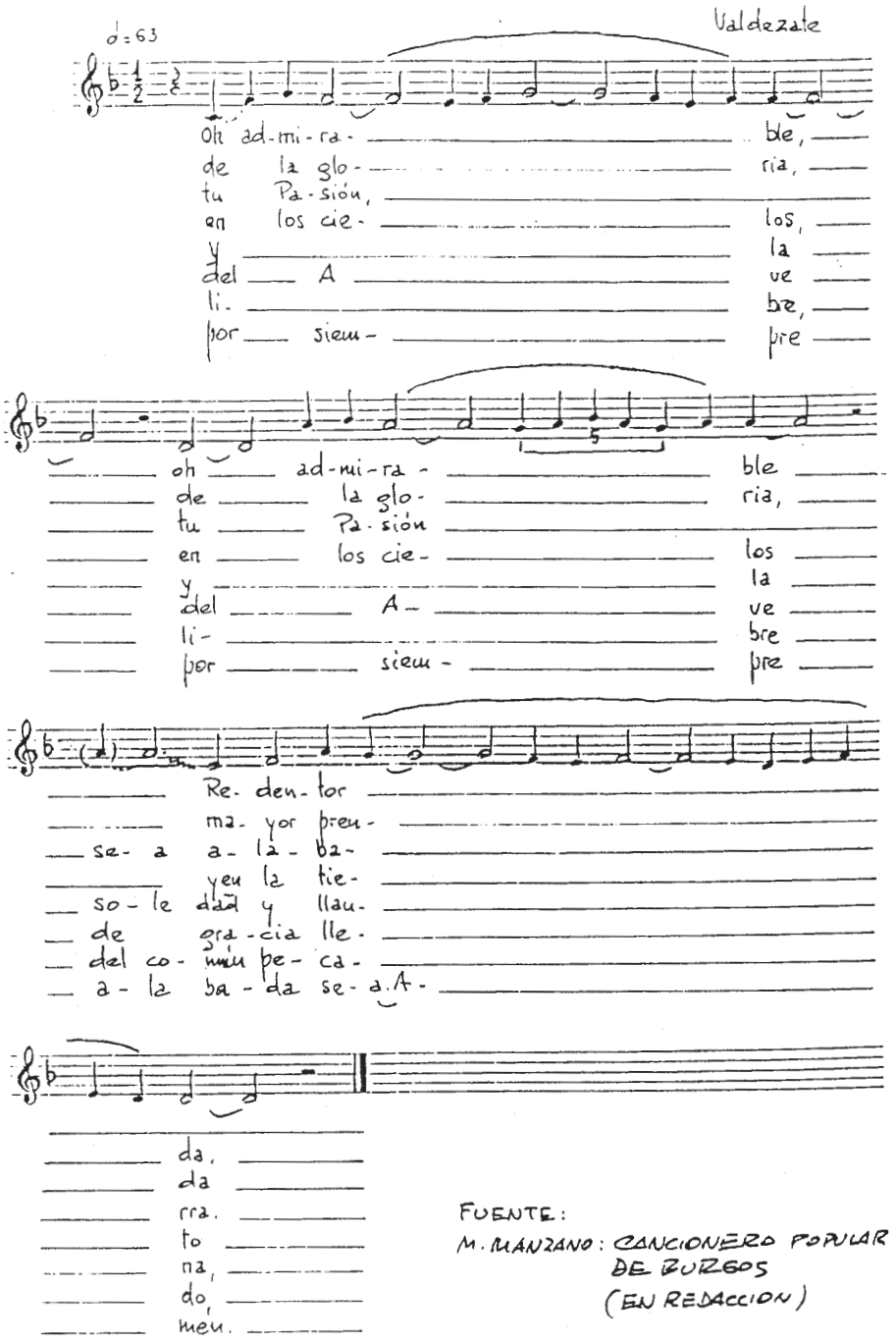
Bloque III: CANTOS IMITATIVOS DEL ESTILO MELÓDICO GREGORIANO

A) Estilo Melismático

¡Oh admirable Redentor (I)

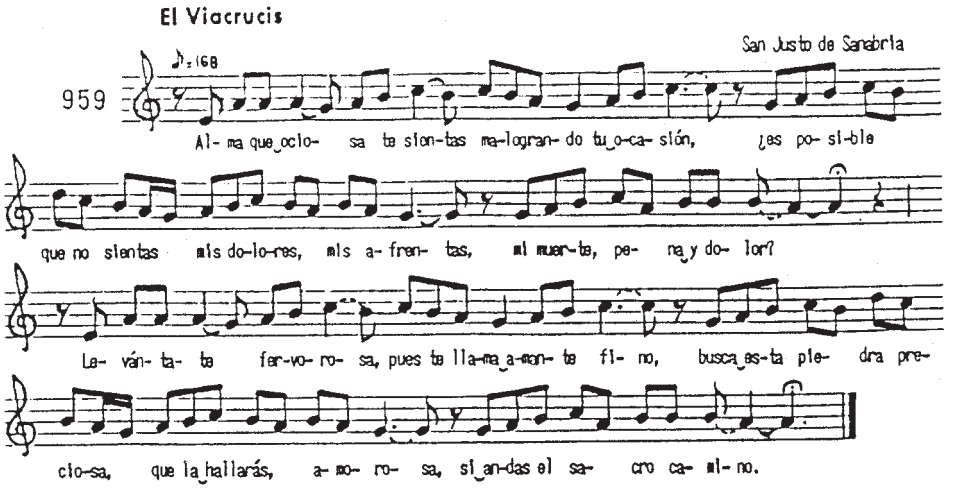


¡Oh admirable Redentor (II)



FUENTE:
M. MANZANO: CANCIONERO POPULAR DE BURGOS (EN REDACCION)

A) Estilo Silábico



DE CÓMO LA VIDA MONÁSTICA IMPREGNÓ EL LENGUAJE DEL PUEBLO CON FORMAS DE HABLAR Y EXPRESIONES QUE TODAVÍA PERDURAN EN NUESTRO IDIOMA

JOSÉ LUIS GARCÍA REMIRO

Nuestra lengua se fue impregnando desde sus orígenes por la cultura religiosa de los monasterios, incorporando muchas de sus expresiones. San Agustín ve la inminente invasión de los bárbaros con una mirada perpleja. No le ve salida a la situación que se avecina. Para él, esta invasión de unos pueblos que lo arrasaban todo a su paso, era el fin incluso de la expansión del cristianismo. Y sin embargo a estos pueblos llamados bárbaros, desde este lado de la Historia los vemos como una inyección de sangre joven que devolvió la vitalidad a los pueblos de un Impero Romano ya en decadencia.

Los bárbaros arrasaron el Imperio pero pasaron rozando las tapias de los monasterios sin darse cuenta de que en su interior se guardaba toda la cultura de la época. Cuando los invasores se asentaron, salieron de sus monasterios aquellos monjes silenciosos y, poco a poco, fueron civilizando, cristianizando aquellos pueblos rudos pero, en el fondo, sanos.

Así como la música gregoriana de los monasterios influyó en la música popular, las expresiones, muchas de las expresiones utilizadas por los monjes y predicadores en el mundo cristiano, dejaron su huella en el lenguaje popular.

Nuestra cultura popular discurrió durante siglos por los cauces de la comedia y el sermón. Desde el púlpito y desde el teatro llegaban al pueblo, junto con las ideas, muchas de las expresiones que luego circulaban por el idioma. El teatro popular, al mismo tiempo que reflejaba muchas de las expresiones del lenguaje de la calle, sirvió de resonador de muchas de ellas, que pasaron a generalizarse como un efecto mimético del teatro, que las había tomado de la creación espontánea popular. En muchos de estos casos, no sabemos, ni quizá importa mucho, si la expresión nació en la calle y la generalizó el teatro, o fue el autor teatral quien primero la puso en circulación. Otro tanto podemos decir del impacto que la predicación produjo en nuestro modo de hablar. Nuestra lengua se fue impregnando así desde sus orígenes por el mundo religioso que tenía su más alta expresión en los monasterios. Como un reflejo de esta impregnación, aparecen todavía palabras y expresiones que están

vivas en el idioma y que tienen su origen en textos y episodios bíblicos tantas veces oídos en la predicación, en el espectáculo de la liturgia y, a veces, en latines mal entendidos.

Es verdad que esta huella se está en parte perdiendo, al menos en la cultura urbana de los jóvenes. Sin embargo, lo que se está perdiendo es más bien la conciencia de su origen. Seguimos metiendo a Dios en nuestra conversación espontánea, a veces de forma irreverente.

"Dios" se utiliza como elemento superlativizador de encarecimiento (se armó la de Dios; vive como Dios; en España hasta los ateos quieren vivir como Dios; está del copón, de la hostia; todo Cristo; aquí no se salva ni Dios); o como mero soporte fonético de un asombro o indignación (¡hostias!, ¡cielos! ¡Jesús! ¡virgen santa!); o como reniego para agravar un insulto o un envío malhumorado: Rediós, o como decían los clásicos, vive Dios ... Estas expresiones tienen su versión eufemística (ostras, rediez, diantres...) lo cual demuestra que se consideraron tabú, prohibidas, afectadas por una sanción social. También metemos a los diablos en expresiones malhumoradas, de reniego, como "¿qué diablos haces ahí?" o "no sabemos a dónde diablos nos encaminamos"; "se armó una algarabía de mil demonios"

España fue considerado como uno de los países en los que más se blasfemaba, al menos en el ámbito rural y hasta la introducción del tractor en las tareas agrícolas. Los campesinos tenían la impresión de que las caballerías reaccionaban a sus órdenes con mayor diligencia cuanto más elevado era el ser contra el que se blasfemaba.

Hoy se trata muchas veces de palabras que se han vaciado de contenido, al menos de su contenido injurioso, y han quedado como mero desahogo verbal, como ocurre muchas veces con el habla de la juventud. Hoy los jóvenes dicen "tío, qué fuerte, hosti, cabrón, joputa ..." como efectos rítmicos que no aspiran a ser palabras con significado injurioso. Se las dicen incluso a los amigos sin que éstos se molesten. Son meras muletillas verbales para mantenerse en el uso de la palabra cuando no saben qué decir y mientras se les ocurre otra cosa. Y de paso les sirve para sintonizar con su grupo y ser aceptados. Usan el lenguaje de la tribu para sentirse pertenecientes a ella. Y esto tanto los chicos como las chicas aunque en boca de éstas parezcan un despropósito mayor ciertas palabras.

"Ay, Dios" es más un suspiro que una profesión de fe. "Dios mío" no es una declaración de propiedad afectiva sino un modo de poner cuerpo fonético a un suspiro de pena reprimida, de alivio, de asombro. Ya Forges escribe "gensanta", en vez de virgen santa, con ese desgaste fonético que muestra que ya no significa nada.

"Ni Dios ni amo". Es un viejo lema anarquista, de los que rechazan toda servidumbre y se oponen a toda relación de dominio. El novelista J. L. Sampedro suele decir: "Soy ácrata, gracias a Dios y a usted", bromeando con la incoherencia, como cuando Cervantes, en *Rinconete y Cortadillo*, pone en boca del mozo que les infor-

ma sobre las normas que rigen en "aquella virtuosa compañía" de maleantes pícaros gobernada por Monipodio: "Soy ladrón para servir a Dios y a las buenas gentes".

Decimos pordiosero a quien pide por Dios. Y perdone por Dios, hermano. Dios se lo pague, dice el mendigo. Sabe Dios decimos para referirnos a cosas que nadie sabe. Por esos mundos de Dios, para indicar un lugar alejado e indeterminado. Decimos adiós, vaya usted con Dios como saludo y despedida. Gracias a Dios, atribuyendo a la intervención divina el éxito de todo lo que nos sale bien. También decimos Si Dios quiere. En el cristianismo se introdujo la fórmula "Si Dios quiere" ("Deo volente"), llamada "condición jacobea" por ser Santiago en su carta quien nos la recomienda: "Debíais decir: Si el Señor quiere y vivimos, haremos esto o aquello" (4, 15). No vemos el futuro con naturalidad. Tenemos como un temor supersticioso por no parecer que pretendemos dominar el futuro, algo que sólo Dios se puede permitir. Cuando hablamos de futuro, necesitamos añadir alguna fórmula pía como temiendo que, si afirmamos rotundamente una acción de futuro sin reconocer explícitamente que el futuro está en las manos de Dios, esto despierte los celos de la divinidad y ésta movilice sus rayos para frustrar nuestros propósitos. El labrador que tiene la idea supersticiosa de un dios celoso de nuestro bien, dice: "No lloverá, no", como para conjurar los celos de la divinidad y quizá provocarle a que le lleve la contraria y haga que las cosas ocurran a la medida de lo que él está deseando.

Hay un dicho "A Zaragoza o al charco", que proviene de un cuento baturro en el que se escenifica la proverbial tozudez que se atribuye a los aragoneses. En el cuento, un baturro iba de camino y alguien le preguntó que a dónde iba. "A Zaragoza", respondió. "Eso será si Dios quiere", le replicó su acompañante. "A Zaragoza tanto si Dios quiere como si no", insistió el baturro. Entonces Dios, celoso de quien no le reconoce el dominio exclusivo del futuro, le convirtió en rana y lo arrojó a un charco. Cuando el aragonés volvió a su ser, una vez cumplido el castigo divino, respondió a quien le preguntó a dónde iba: "A Zaragoza o al charco", terco en su empeño por no renunciar a tomar sus propias decisiones pero incluyendo en éstas la posibilidad de ser de nuevo convertido en rana y terminar en un charco.

"Todo el santo día" es un modo de encarecer la duración de un día a lo largo de todos y cada uno de sus momentos. Una de las partículas de refuerzo que utilizamos en nuestro idioma es la de san o santo. Por ejemplo, en "sanseacabó". Ya el acabóse es lo peor que podía pasar, el colmo del desastre y también, según los casos, lo mejor que nos podía ocurrir. Decimos el acabóse cuando algo ha colmado las medidas ya sea en sentido positivo o negativo. Para zanjar un asunto, decimos "se acabó"; pero si todavía queremos dar más énfasis a este final, decimos "¡sanseacabó!", y todos entienden que no hay nada más que añadir, que es inútil seguir insistiendo. *Dic. Autoridades* (1726-1739): "Santo día. Expresión que además del sentido recto, significa rigurosamente todo el tiempo de un día; y se usa para reprender a alguno de que le gasta todo ocioso sin aplicar parte de él a cosa buena o indiferente" (s. v. *santo*). Otro ejemplo es el encarecimiento progresivo que experimenta la expresión

"no me da la gana", si la adjetivamos con *real* ("no me da la real gana") o con *santísima* ("no me da la santísima gana").

A veces se traen nombres de santos para forzar la rima, ya que muchos de los dichos populares se construyen rimados para su más fácil recordación: Una y no más, santo Tomás; En el coche de san Fernando: un ratito a pie y otro andando; Santa Rita, lo que da no se quita.

Así como se llamó familiarmente Pepe al José porque en el santoral común se añadía a la mención de san José la denominación "Padre Putativo" (adoptivo) del niño Jesús, que escrito en abreviatura (P. P.) sonaba Pepe y terminó siendo equivalente cariñoso de José; así ocurría en el santoral de la Orden Franciscana, que al mencionar a san Francisco se añadía "Pater Communitatis" (Padre de nuestra Comunidad), lo cual escrito en abreviatura (Pa. Co.) terminó siendo Paco como equivalente cariñoso de Francisco.

Aunque la mayoría se refieren al mundo cristiano, no faltan expresiones que provienen del mundo judío o musulmán. "Ojala" significa Dios lo quiera, dicho en árabe. Por cierto, los judíos no decían Dios sino Dío, porque Dios les sabía a plural y por esta razón acusaban de politeísmo a los cristianos hispanos.

Sin pretender ser exhaustivo, voy a hacer un rápido recorrido por las huellas que el lenguaje de los monjes y en general el mundo religioso dejó en el habla popular. Algunas ya no se usan en la conversación pero se siguen escribiendo. Para proceder con un cierto orden, las he agrupado.

1. EXPRESIONES RELACIONADAS CON PERSONAJES BÍBLICOS

Algunos nombres propios de personajes bíblicos han pasado al lenguaje común asociados proverbialmente a un rasgo. "Está hecho un adán" se dice de quien viste de manera descuidada y sucia, por alusión a la desnudez con que aparece el primer hombre en los retablos de las iglesias. Al pueblo sencillo debió de impresionarle la imagen de un Adán desnudo y humillado, expulsado del Paraíso tras la caída original. Matusalem asociado a la longevidad ("es más viejo que Matusalem") (*Génesis* 5, 25-27); María Magdalena como ejemplo de mujer arrepentida y llorosa ("llora como una Magdalena"); Caín asociado a la maldad ("es más malo que Caín") y también a las penalidades ("pasar las de Caín"). Según el relato bíblico (Génesis 4, 10-16), Caín llevaba una señal en la frente para que nadie le matase, y esa era su maldición: seguir viviendo soportando el peso de su crimen. El benjamín de la casa es el hijo menor de una familia. Le llamamos benjamín porque Benjamín se llamaba el más pequeño de los doce hijos que tuvo Jacob y que fueron cabeza de las doce tribus de Israel. Estos eran sus doce hijos: Rubén, Simeón, Leví, Judá, Zabulón, Isacar, Dan, Gad, Aser, Neftalí, José y Benjamín. Ir de Herodes a Pilatos es andar de una parte a otra, de una persona a otra en la tramitación de una demanda. También se dice, con un sentido equivalente, Ir de Anás a Caifás. Ambas locuciones provienen de un episodio evan-

gélico. El Evangelio nos cuenta cómo Jesús fue llevado de Anás a Caifás, de Herodes a Pilatos, en el proceso de su Pasión que terminó con su condena en la cruz (*Juan* 18, 13-28; *Lucas* 23, 6-11). El beso de Judas es el beso de la traición. Leemos en el Evangelio cómo Judas utilizó un beso como señal para entregar a su maestro: "Les dio Judas una señal: Aquel a quien yo besare ese es; prendedle" (*Mateo* 26, 48). Todavía entre mafiosos, un beso del padrino suele ser la señal que marca a uno para la muerte. Llorar como una Magdalena es llorar desconsoladamente. La iconografía religiosa suele representar a María Magdalena con el rostro cubierto de lágrimas. No está la Magdalena para tafetanes, decimos para indicar que una persona no está para bromas y no es el momento oportuno para pedirle un favor. *Tafetanes* son telas de seda delgada, galas de mujer. Y así, decir que la Magdalena no está para tafetanes es decir que no está para que le vayan con regalos como antes, que una vez abandonada su vida anterior de mujer pública, ya no se la puede galantear intentando rendirla con trapitos y galas. Salomón con la sabiduría y hablamos de un decisión salomónica cuando, contra todo derecho, se decide repartir la razón entre los litigantes en vez de darla entera a quien la tiene. En alusión al célebre *Juicio de Salomón* que, en la Edad Media, se consideraba como ejemplo para jueces, y como tal aparece en pinturas y bajorrelieves. El episodio en el que aparece su famoso juicio, nos lo narra el *Libro I de los Reyes* (I *Reyes*, 3, 16-28). Cervantes, *Don Quijote*, siendo Sancho gobernador de la Isla Barataria y recordando haber oído contar un caso como aquel al cura de su lugar, resuelve un pleito con tal ingenio y acierto que "quedaron todos admirados y tuvieron a su gobernador como un nuevo Salomón" (2ª, cap. 45). En realidad, la expresión "decisión salomónica" no alude a la especial sabiduría que mostró Salomón en este juicio, sino que se centra en la orden que dio de partir al niño en dos mitades y dar una parte a cada una de las dos mujeres que lo reclamaban como propio. Y la utilizamos cuando en un juicio, en vez de dar la razón a quien la tiene se reparte entre los litigantes con la pretensión de dejar satisfechas a ambas partes.

2. EXPRESIONES SACADAS DE TEXTOS O EPISODIOS DE LA BIBLIA

Armarse un belén

En esta expresión, "belén" significa confusión, alboroto. "Meterse en belenes" es meterse en líos y complicaciones. Belén es el pueblo en donde nació Jesús, y de ahí pasó a significar el nacimiento que por Navidad se monta en las casas. ¿Cómo ha podido pasar a significar un lugar donde reina el desorden y la confusión? Ya R. J. Cuervo, *Apuntaciones críticas* ... (1867-1872), en el cap. 10 de "Acepciones ocasionales por alguna circunstancia especial", habla de Belén y Babel como nombres que han adquirido una significación como lugar de desorden y confusión, derivada de algo que en estas localidades ocurrió (677). Quizá es por este apunte crítico de Cuervo por el que se activa esta acepción a finales del s. XIX, ya que el *Diccionario*

de la Academia lo recoge con este significado por primera vez en su edición de 1869: "Belén. Se dice de un sitio en que hay mucha confusión y de la confusión misma" (s. v. *belén*). Según el relato evangélico, a Belén tuvieron que acudir María y José desde Nazaret a empadronarse, por orden del emperador, cuando Jesús estaba a punto de nacer. Llegados a Belén, se encuentran con una población en la que reina la confusión por la cantidad de extranjeros que, como ellos, han ido a cumplir las órdenes del César. Ese desorden, ese trasiego de gentes que llenan las posadas, cuyas puertas se cerraban al paso de José y María ("No había lugar para ellos en el mesón"), podría explicar el significado de belén como confusión.

No merece descalzarle

Así decimos de una persona que no valora ni estima a otra que es muy superior a ella, y que de tal manera le sobrepasa en méritos que no es digna ni de descalzarle. La expresión está tomada del Evangelio, cuando Juan Bautista anuncia la inminente llegada de Jesús de Nazaret del cual yo no soy digno de desatarle el cordón de su zapato (*Marcos.* 1, 6-7). Aunque en el dicho se toma la acción de descalzarle, en general se refiere a que no es uno digno de hacerle el más mínimo servicio. Y así aparece ya en nuestros clásicos. Marcial, *Epigramas*: "Que me muera si eres digno de prestarle tu orinal a Pílades" (lib. 10, 11).

Azotar el aire

Es fatigarse inútilmente por estar desorientado en lo que se hace. Se trata de una metáfora fácil de interpretar que, sin duda, entró en el lenguaje común a través de la predicación sobre aquello de la carta de san Pablo a los de Corinto: "¿No sabéis que en el estadio todos los corredores cubren la carrera, pero uno sólo lleva el premio? (...) Pues yo corro de esa manera, no sin rumbo fijo; boxeo de esa manera, no dando golpes al aire [aerem verberans] (1Cor. 9, 24-27).

Dar coces contra el aguijón

Es obstinarse en resistir a fuerza superior. La imagen se toma de la absurda reacción de las bestias de carga cuando se les pica para que tiren y se revuelven coceando contra el aguijón. Revolverse contra la determinación de los dioses fue tema frecuente de la tragedia griega. Era golpearse con las propias armas, como escupir contra el cielo. Aunque sabemos que el dicho "cocear contra el aguijón" circulaba como proverbio ya en tiempos de san Pablo, en nuestra cultura y lenguaje popular entró a través de la predicación en torno al relato que el propio apóstol nos hace de su conversión en los *Hechos de los Apóstoles*: "Duro es para ti dar coces contra el aguijón" (26, 14). Fedro, *Fábulas*: "A un taller de un herrero entró una serpiente y buscando algo qué comer, mordió una lima. Pero ésta le dice a la que se empeñaba en hincarle el diente: Necia, cómo pretendes morderme a mí que hago polvo el metal? (lib. 4, 8). Samaniego, *Fábulas*, la puso en verso con el título: La serpiente y la lima. "En

casa de un cerrajero / entró la serpiente un día, / y la insensata mordía / en una lima de acero. / Díjole la lima: -El mal, / necia, será para ti. / ¿Cómo has de hacer mella en mí / que hago polvos el metal? / Quien pretende sin razón / al más fuerte derribar, / no consigue sino dar / coces contra el aguijón" (1, fáb. 17). Este mismo tema desarrolla La Fontaine en su fábula "La culebra y la lima" (lib. 5, 16).

De buen o mal talante

Es estar de buena o mala disposición para hacer o conceder alguna cosa. Talento (inteligencia) y talante (voluntad) proceden respectivamente del latín "talentum" y de su modelo griego "talanton", que primero significó balanza y luego cierta unidad monetaria. Talentum era, pues, una moneda, y en la parábola de los talentos que trae el evangelista Mateo (25, 14-30), se habla del siervo que no supo negociar con la moneda que le dio su señor. Por alegoría, en la predicación, esta moneda se identificó con las dotes naturales que todos tenemos el deber de desarrollar y hacer fructificar, y al fin pasó a significar esas mismas dotes, especialmente la inteligencia (talento). En cuanto a talante se generalizó en la Edad Media por la tendencia de la Iglesia a considerar preferible la buena voluntad o intención (talante) a la inteligencia (talento).

No echar margaritas a los cerdos

No hay que hacer partícipes de las cosas demasiado valiosas a quienes no saben apreciarlas. Es un consejo bíblico que recomienda tratar las cosas sagradas con respeto. Leemos en el Evangelio: "No deis lo santo a los perros, ni echéis vuestras perlas a los cerdos" (*Mateo* 7, 6). Aquí margaritas son perlas, piedras preciosas. En la antigüedad cristiana estuvo vigente la disciplina del arcano, por la que no estaba permitido dar a conocer algunos de los misterios cristianos a los paganos que no estaban en condiciones de comprenderlos. Incluso a los neófitos se les iban revelando poco a poco. Hoy la locución ha ampliado su significado y ya la aplicamos a cualquier cualidad o valor que no es apreciado por determinadas personas. "No está hecha la miel para la boca del asno", decimos, y sabemos bien que utilizar el ingenio o los buenos modales con algunas personas es como hacer cosquillas a un rinoceronte. Dice *La Didaqué o Doctrina de los Doce Apóstoles*, redactada en las postrimerías del primer siglo cristiano: "Que nadie coma ni beba de vuestra Eucaristía sin estar bautizado en el nombre de Jesús; pues de esto dijo el Señor: No deis lo santo a los perros" (9).

Nadie es profeta en su tierra

Que son precisamente los compatriotas y conciudadanos de un gran hombre, o sus colegas, los menos dispuestos a reconocer sus méritos. Les cuesta reconocer su valía en quien conocieron de joven como uno más del lugar. La frase está tomada del Evangelio, que la refiere a la poca consideración que de Jesús de Nazaret tuvie-

ron sus paisanos. A Jesús le habían conocido en su taller de carpintero en Nazaret, y les costaba admitirle como un profeta que iba haciendo milagros. Nos cuenta el Evangelio cómo estando Jesús en Nazaret explicando su doctrina, se preguntaban los del lugar con incredulidad de dónde le venía esa sabiduría y esos milagros siendo el hijo del carpintero. Es entonces cuando Jesús dice: "A ningún profeta lo aceptan en su tierra" (*Lucas* 4, 24). Un cuentecillo popular escenifica esta sentencia. "Yo que te conocí verde cerezo / no lo puedo olvidar y no te rezo".

Arrojar la primera piedra

El que esté libre de culpa que tire la primera piedra. Este dicho aconseja no acusar fácilmente a los demás ya que no es prudente arrojar piedras contra el tejado del vecino si tenemos el nuestro de cristal. La expresión alude a lo que nos cuenta el Evangelio que le ocurrió a la mujer sorprendida en adulterio y que los fariseos llevaron a la presencia de Jesús para plantearle la cuestión de si debían apedrearla según mandaba la ley de Moisés. Dice el evangelista Juan: "Como insistían en la pregunta, se incorporó y les dijo: A ver, el que de vosotros esté sin pecado, que le tire la primera piedra. Volvió a inclinarse y siguió escribiendo en la tierra. Al oír aquello, fueron saliendo uno a uno, empezando por los más viejos..." (*Juan* 8, 5-11).

Rasgarse las vestiduras

Es gesto de quien se escandaliza ante lo que otros hacen o dicen. La expresión ha derivado hacia un modo de escandalizarse exagerado e hipócrita. De hecho, sólo la utilizamos para rechazar un escándalo que nos parece improcedente y aun farisaico: "No vamos ahora a rasgarnos las vestiduras porque en política haya de todo…" Entre los hebreos, rasgarse las vestiduras era manifestación de duelo. El paso de significar duelo a significar escándalo exagerado e hipócrita, se debió al influjo de la predicación del Evangelio, que atribuye este gesto a unos fariseos, que eran la personificación de la hipocresía. Según aquello de Jesús: "Mucho cuidado con la levadura de los fariseos, o sea, con la hipocresía" (*Lucas* 12, 1). El episodio más significativo donde encontramos este gesto farisaico es cuando Jesús se presenta ante el sanedrín, según nos cuenta el evangelio de Marcos: "¿Tú eres el Mesías, el Hijo de Dios Bendito? Jesús respondió: Yo soy (...). El sumo sacerdote se rasgó las vestiduras, diciendo: ¿Qué falta hacen más testigos? Habéis oído la blasfemia. ¿Qué os parece?" (*Marcos* 14, 61-64). Ya en el libro II de *Samuel*, leemos: "Entonces David agarró sus vestiduras y las rasgó, y sus acompañantes hicieron lo mismo. Hicieron duelo, lloraron y ayunaron hasta el atardecer por Saúl y por su hijo Jonatán, por el pueblo del Señor, por la casa de Israel, porque habían muerto a espada" (*2 Samuel* 1, 11-12).

Por la calle de la amargura

Traerle a uno por la calle de la amargura es hacerle pasar un calvario de sinsabores y disgustos. Hace referencia a la calle de la amargura o Via Crucis que pasó Jesús en su camino hacia el Calvario donde fue crucificado.

Lavarse las manos

Es desentenderse de la responsabilidad de lo que pueda pasar o de una decisión que han tomado otros y con la que no se está de acuerdo. En este mismo sentido y ante una situación cuya responsabilidad nadie parece estar dispuesto a asumir, la prensa puede escribir su titular: "Que nadie se lave las manos ante esta catástrofe". La expresión alude al gesto de Poncio Pilatos lavándose las manos delante de la muchedumbre que pedía la muerte de Jesús (*Mateo*. 27, 24-25). Pero el gesto y su simbolismo son anteriores a Pilatos y por eso pudo éste utilizarlo significativamente en el proceso a Jesús ante aquellos judíos. En efecto: era costumbre antigua lavarse las manos delante de la concurrencia para significar su inocencia ante un crimen u otro delito. Ya en el *Antiguo Testamento*, se dice: "Entonces, ¿para qué he conservado la conciencia limpia y he lavado mis manos en señal de inocencia?" (*Salmos* 73, 13). La expresión sigue viva para aludir a desentendimientos que muchas veces, por irresponsabilidad o por miedo, dejan el campo libre a la injusticia.

Para más inri

Para más burla, para mayor escarnio. INRI es el nombre que resulta de leer como una palabra las iniciales del rótulo que, en son de burla, mandó poner Pilatos sobre la cruz de Jesús de Nazaret: Iesus Nazarenus Rex Iudeorum (Jesús Nazareno, rey de los judíos). (*Juan* 19, 19-20). El sentido de burla y escarnio que hoy le damos a esta expresión proviene sin duda del que pretendió darle el propio Pilatos, al dar el título de rey a un crucificado. Y esto a pesar de que a los judíos les pareció que iba en serio, y esto fue lo que desató su indignación (*Juan* 19, 21-22). También decimos "ponerle a uno el inri", por atribuirle algún hecho infamante o señalarle con alguna nota afrentosa.

La costilla de Adán

Para referirnos, en tono familiar y algo zumbón, a la esposa, decimos "mi costilla, mi cara mitad, mi media naranja..", evitando así denominaciones más serias y burocráticas. Lo de media naranja, cara mitad alude a la unidad natural del matrimonio. Es el "dimidium animae meae" de los latinos. Lo de la costilla de Adán hace referencia al relato bíblico sobre nuestros primeros padres en el que se nos cuenta que Eva fue formada de una costilla de Adán. (*Génesis* 2, 18-22). De este relato bíblico pasó al lenguaje común y familiar. El papa Juan Pablo II, en la audiencia pública de 24 de noviembre de 1999, invitó a deshacer el equívoco del nacimiento de Eva de una costilla de Adán, un simbolismo bíblico no del todo generoso con el sexo femenino ya que sugiere una subordinación que no debe darse.

Es fruta prohibida

Lo decimos de algo que no nos está permitido hacer o tomar. Decimos fruta aludiendo a la del árbol del bien y del mal, aquel árbol que estaba en el centro del

Paraíso y de cuya fruta Adán y Eva tenían prohibido comer (*Gen*. 2, 15-17). Adán y Eva comieron la fruta prohibida (*Gen*. 3, 1-6) y fueron expulsados del paraíso. De aquí se dice "morder la manzana" para indicar que se ha llegado a realizar el acto sexual. Se parte de una interpretación, muy extendida aunque seguramente equivocada, de que la manzana que Eva ofreció a Adán y éste mordió no era sino una forma simbólica de aludir a una entrega sexual, que provocó la pérdida del Paraíso. Así la manzana se convirtió en la fruta del pecado que Eva hizo morder a Adán según el Antiguo Testamento. El sabor de la manzana como la lujuria y el pecado original aparece en la obra lírica de la monja benedictina alemana Hildegarda (1098-1179), *Symphonia* en el poema n° 66 *O tu dulcissime amator*, una sinfonía para las vírgenes donde éstas ruegan a Cristo, su esposo: "Hemos nacido en el polvo, / ¡ay!, ¡ay!, y en el pecado de Adán. / Es muy duro resistir / lo que tiene el sabor de la manzana. / Elévanos, Cristo salvador". Aquella manzana que todos comimos en Adán, estaba prohibida y por ella tuvimos que abandonar el paraíso. Pero también a este lado de la tapia sigue habiendo "frutas prohibidas".

Torre de Babel

Se dice del lugar donde hay gran confusión y nadie se entiende. Babel significa "confusión". Cuervo, *Apuntaciones críticas* ... (1867-1872), en el cap. 10 de "Acepciones ocasionales por alguna circunstancia especial", habla de Babel y Belén como nombres que han adquirido una acepción (como lugar de desorden y confusión) derivada de algo que en estas localidades ocurrió (677). El episodio de la Torre de Babel o torre de confusión, nos lo cuenta el libro del *Génesis:* "Bajó Yahvé a ver la ciudad y la torre que estaban haciendo los hijos de los hombres, y se dijo: He aquí un pueblo uno, pues tienen todos una lengua sola. Se han propuesto esto, y nada les impedirá llevarlo a cabo. Bajemos, pues, y confundamos su lengua, de modo que no se entiendan unos a otros. Y los dispersó de allí Yahvé por toda la haz de la tierra, y así cesaron de edificar la ciudad. Por eso se llamó Babel, porque allí confundió Yahvé la lengua de la tierra toda, y de allí los dispersó por la haz de toda la tierra" (11, 1-9).

Adorar al becerro de oro

Significa rendir culto servil al dinero, centrando todo el afán en conseguirlo. Con lo del becerro se hace referencia al pasaje bíblico que nos cuenta el libro del *Éxodo* (32) cuando los israelitas, en su huida de Egipto hacia la Tierra Prometida, se fabricaron un becerro de oro y se postraron ante él como a su dios. Cuando Moisés vio el becerro y a su pueblo adorándole, lleno de ira, rompió las Tablas de la Ley al pie del monte Sinaí y redujo a polvo el becerro. Este episodio bíblico nos proporciona la imagen de un becerro de oro (el dinero) que sigue siendo uno de los ídolos de nuestra sociedad mercantilista, que tiene su templo en el mercado y al que no le faltan fieles adoradores.

Hacer de chivo expiatorio

Es cargar con una culpa colectiva de la que no es culpable o que, al menos, no es el responsable único. Proviene de una práctica ritual de los judíos, tal como aparece en *Levítico* (16, 20-22). El día de la Expiación, el Sumo Sacerdote sacrificaba un macho cabrío y ponía las manos sobre la cabeza de un segundo macho cabrío elegido para la ocasión, al que se le imputaban todos los pecados e iniquidades del pueblo de Israel. Después de la ceremonia, se abandonaba en el desierto este macho cabrío cargado con los pecados del pueblo. Y de esta manera el chivo expiaba los pecados del pueblo y éste quedaba liberado de sus culpas.

Venderse por un plato de lentejas

Decimos que alguien se ha vendido por un plato de lentejas cuando en una negociación ha cedido a la conveniencia de los demás a cambio de pequeñas ventajas. La expresión alude al episodio bíblico entre los dos hijos de Isaac y de Rebeca: Esaú, que era el primogénito, vendió sus derechos de primogenitura a su hermano Jacob por un plato de lentejas un día que venía hambriento después de una jornada de caza (*Génesis* 25, 29-34). De este relato bíblico, a través de la predicación, pasó al lenguaje común y todavía hoy se utiliza como expresión de una cesión fácil y sin contrapartidas de nuestros derechos en algún tipo de negociación.

Ojo por ojo y diente por diente

Así suele formularse la llamada ley del Talión, y es frase que utilizamos para referirnos a quienes responden a una agresión con otra agresión equivalente. Es doctrina que básicamente rige todavía entre los judíos que, como es sabido, inspiran su conducta en el *Antiguo Testamento*. Dice así el libro del *Éxodo* a propósito de quien golpea a una mujer encinta: "Pero si resultare algún daño, entonces dará vida por vida, ojo por ojo, diente por diente, mano por mano, pie por pie, quemadura por quemadura, herida por herida, cardenal por cardenal" (*Éx.* 21, 23-25). Así también en *Levítico* (24, 17-20). Esta norma judía de hacer pagar al delincuente un daño igual al que causó, que hoy nos puede parecer cruel, era un avance respecto a la barbarie anterior, en cuanto suponía una agresión previa y exigía que la réplica fuese proporcionada. Su aplicación actual entre los judíos es muy matizada y la proporcionalidad ya no es literal de ojo por ojo, etc. Ya lo advertía el judío Maimónides comentando esta ley en la parte 3ª, cap. 41 de su *Guía de perplejos* (1190): "Sólo el asesino, debido a la enormidad de su crimen, está incapacitado para conseguir el perdón, ni debe aceptarse de él ningún rescate: "Y no puede la tierra purificarse de la sangre en ella vertida sino con la sangre de quien la derramó" (*Números* 35, 33)" Hoy se piensa que responder a la violencia con la violencia es entrar en una espiral sin fin; y en cualquier caso, aplicar el ojo por ojo y diente por diente sería el modo más rápido de llegar a un mundo de ciegos y desdentados. Como es sabido, la doctrina

del Evangelio de Jesús de Nazaret supone la superación de esta ley judía. "Os han enseñado que se mandó: "Ojo por ojo, diente por diente". Pues yo os digo: No hagáis frente al que os agravia. Al contrario, si uno te abofetea en la mejilla derecha, vuélvele también la otra; al que quiera ponerte pleito para quitarte la túnica, déjale también la capa; a quien te fuerza a caminar una milla, acompáñalo dos; al que te pide, dale; y al que quiere que le prestes, no le vuelvas la espalda" (*Mateo* 5, 38-41). Sin embargo, en la práctica, este espíritu evangélico tardó en inspirar la conducta en el mundo cristiano. Todavía para san Isidoro en sus *Etimologías*, esta equivalencia en el castigo lo exige la naturaleza y la ley: "Talión es la equivalencia en el castigo de modo que cada uno sufra de acuerdo con lo que hizo. Esto es lo que la naturaleza y las leyes establecen, que un castigo equivalente siga al que hace un daño. Según aquello de la ley (Mateo 5, 38): Ojo por ojo y diente por diente. La ley del Talión no sólo se refiere a la injuria sino también al beneficio que hay que devolver. Es un mismo discurso el de la injuria y el del beneficio" (lib. 5, 27, 24). La frase del Talión "¡Quien tal hace que tal pague!" se mantuvo durante mucho tiempo. Este era el sentido de la expresión que todavía utilizamos: "A lo hecho, pecho". En *El burlador de Sevilla y convidado de piedra,* de Tirso de Molina, religioso mercedario, se repite una y otra vez lo de "quien tal hace, que tal pague", como expresión de la justicia de Dios ante los desmanes de don Juan (jorn. 3, v. 958 y 975). En el *Romance del marqués de Mantua*: "Visto que claro paresce / por lo que es alegado, / que según la ley divina / quien mata ha de ser matado…" (*Romancero Antiguo*).

Un coloso con pies de barro

Un gigante con pies de barro, una estatua gigantesca o una empresa de grandes proporciones que tiene los pies de barro nos hace pensar en algo sin base firme, que puede venirse abajo en cualquier momento por el solo peso de su propio engranaje. La expresión hace referencia al sueño que tuvo Nabucodonosor, rey de Babilonia, y a la interpretación que de él hizo Daniel, tal como se nos cuenta en el *Libro de Daniel* del *Antiguo Testamento* (*Dan*. 2, 31-35). La estatua, pues, simbolizaba el reino de Nabucodonosor, y el sueño presagiaba lo que le iba a suceder. Del libro sagrado y a través de la predicación, pasó al lenguaje coloquial con el significado metafórico fácil de entender.

Año sabático

Hoy tomarse un año sabático es dedicarse durante un año a descansar o a asuntos distintos de aquellos a los que normalmente se dedica. La expresión se toma del mundo judío. En el Antiguo Testamente, el Año Sabático es el año de descanso de la tierra. El pueblo judío, después de trabajar la tierra seis años, el séptimo no la trabaja, no siembra, no cosecha confiando en Yahvé. En esto sigue el mandato de su Dios, que en el libro del *Éxodo* dice: "Sembrarás tu tierra seis años y recogerás sus cosechas; al séptimo la dejarás descansar..." (23, 10). Y en el *Levítico*: "Seis años sem-

brarás tu campo y seis años vendimiarás tu viña y recogerás sus productos; pero el séptimo año será un sábado de descanso para la tierra, sábado en honor de Yahvé" (25, 3-4). De esta práctica judía ha pasado a otros ámbitos de la vida moderna como las licencias por año sabático para profesores. Durante este año, quedan libres de obligaciones académicas ordinarias (manteniendo el sueldo) y se dedican a otras actividades relacionadas con el perfeccionamiento de su práctica docente o a investigar dentro del ámbito de su especialidad. Ha ampliado su significado y ya se aplica a otras licencias que se conceden a determinados cargos y ocupaciones, cuyos titulares quedan liberados de sus tareas durante el tiempo que dura su año sabático para dedicarse a descansar realizando tareas distintas de las acostumbradas. Incluso una escritora famosa puede concederse a sí misma esta clase de licencia y decir en declaraciones a la prensa: "Me tomo un año sabático. No quiero escribir más, de momento. Pienso viajar...".

Tiempo de vacas flacas

Es el tiempo de escasez y penuria, en contraposición a otros de prosperidad y abundancia que denominamos de vacas gordas. La expresión está tomada de los sueños del Faraón tal como fueron interpretados por José, el hijo de Jacob. (*Génesis*, 41, 14-30). De este relato bíblico ha quedado en locución, que la prensa sigue utilizando para advertir a gobernantes y empresarios que deben aprovechar la coyuntura económica del país en sus momentos de bonanza ("de vacas gordas") en previsión de los tiempos "de vacas flacas", cuando el ciclo económico entra en recesión.

Caía un sol de justicia

Así decimos cuando queremos encarecer la fuerza de un sol riguroso e implacable que cae sobre nuestras cabezas en un día de calor. Algunos comentaristas piensan que se refiere al sol como instrumento de la justicia, en referencia a la costumbre antigua de castigar a los condenados a una exposición rigurosa al sol en la picota, que era lugar de exposición a la vergüenza pública. Sin embargo, me inclino por otra interpretación. Como es sabido, "sol de justicia" es expresión metafórica con que se designa a Jesucristo. El profeta Malaquías llama así al Mesías que ha de venir: "Mas para vosotros, los que teméis mi nombre, se alzará un sol de justicia que traerá en sus alas la salud" (4, 2). A partir de este texto del profeta Malaquías, esta designación es frecuente en los Padres y en la Liturgia. En la Antífona de la Natividad de santa María: "De ti nacerá el Sol de Justicia, Cristo nuestro Dios" (Antifonario de 1546; CAO 3852). Santa Teresa, *Vida*: "Los ojos en Él y no hayan miedo se ponga este Sol de Justicia, ni nos deje caminar de noche" (cap. 35, 14). Fray Luis de León, *De los nombres de Cristo*: "Y como en el sol, por más que penetréis por su cuerpo, no veréis sino una apurada pureza de resplandor y de lumbre (...) así en este Sol de Justicia, de donde manó todo lo que es rectitud y verdad" (1, 3). Cuando la imaginación popular quiso encarecer la fuerza implacable del sol, le añadió un remate "de justi-

cia", que nada tiene que ver con la intensidad del calor solar pero que era un remate de frase hecha, que tenía muy oída en la predicación y en la liturgia, que funciona como encarecimiento en la mente popular y eso basta. Así pues, el sol de justicia no se construye sobre la referencia al sol como instrumento de la justicia, sino sobre una frase hecha.

3. EL ESPECTÁCULO DE LA LITURGIA Y LA MACHACONA REPETICIÓN DEL CATECISMO LLEVÓ AL LENGUAJE POPULAR EXPRESIONES UTILIZADAS MUCHAS VECES COMO AMPLIFICACIÓN PARA DAR UNA COLORACIÓN HUMORÍSTICA A LA FRASE

En su torre de marfil

De quien lleva una vida retirada, que se aísla del mundanal ruido y apenas se deja ver en las tertulias, decimos que se ha encerrado en su torre de marfil. Encerrarse en su torre puede ser una metáfora, pero ¿por qué de marfil?. Torre de marfil (*Turris eburnea*) es uno de los títulos que se da a la Virgen en la letanía del Rosario. En el rezo diario del Rosario, se repetía una y otra vez lo de Torre de marfil, y cuando se quiso adjetivar esa torre en la que se recluyen algunas personas, se impuso en el lenguaje popular la expresión tantas veces repetida "de marfil", que funciona aunque, bien mirado, no sea el marfil lo más adecuado para construirse una torre en la que encerrarse. Pero el lenguaje no se rige por la lógica sino más bien por un sentido de eficacia comunicativa.

Por ser vos quien sois

Así decimos con ironía cuando uno pretende conseguir o que se le reconozcan algunas cosas sin mérito propio sino, como decimos, por su cara bonita. Esta expresión, en su literalidad, está tomada del acto de contrición (que comienza con la fórmula "Señor mío Jesucristo...") tal como lo enseña el catecismo de la doctrina cristiana y todos los niños aprendían de memoria. Quedó en expresión del lenguaje común aunque con un significado que nada tiene que ver con lo que significa en el catecismo, ya que allí se refiere a Jesucristo. Es un caso más de las cantinelas mil veces repetidas por los niños en el catecismo y que han pasado al lenguaje común.

Así también, Con dolor de corazón. Entonar el mea culpa. Esperando el santo advenimiento, El pan nuestro de cada día La primera en la frente, En este valle de lágrimas ...

4. DIVERSAS COSTUMBRES RELACIONADAS CON EL MUNDO RELIGIOSO SE UTILIZAN COMO MEDIDA DE LOS TIEMPOS Y EL RITMO DE LAS COSECHAS

El pueblo acompasaba su vida con las fiestas religiosas, calculaba el ritmo de las tareas del campo y las cosechas por las fiestas de los santos y por la referencia a las festividades del ciclo litúrgico, según quedan recogidas en numerosos refranes. "Por

Santiago y santa Ana (25 julio) pintan las uvas; para la Virgen de agosto ya están maduras". "Por san Antón, media hora más de sol". "Por san Blas, la cigüeña verás; y si no la vieres, año de nieves". "Por santa Lucía, acorta la noche y alarga el día". Por cierto que el cambio climático está poniendo en cuestión la validez de algunos de estos refranes agrícolas.

Medían su tiempo por lo que les duraba recitar algunas oraciones. En un santiamén es en un instante, en un espacio brevísimo de tiempo. Esta locución se ha formado de las dos últimas palabras de la fórmula latina que utilizamos para santiguarnos: "In nomine Patris et Filii et Spiritus *Sancti. Amen*". Suelen ser denominaciones de alguna oración y hacen referencia al tiempo que utilizamos en su recitación, que es más bien breve: "En un credo, en un decir Jesús, en un santiamén…". Ya Dante, *Divina Comedia* (1472): "Un amén no podría haberse dicho antes de que ellos se hubiesen perdido" ("Un amen non saría potuto dirsi…"; *Infierno*, canto 16, vv. 88-89). En el romance de don Tristán, el beso que éste da a la reina Iseo dura "cuanto una misa rezada". ("Júntanse boca con boca / cuanto una misa rezada"). *Lazarillo de Tormes*: "Abro mi paraíso panal y tomo entre las manos y dientes un bodigo y en dos credos le hice invisible" (tr. 2). Todavía nuestras abuelas utilizaban el tiempo de un credo como la duración óptima para que un huevo pasado por agua se considerase en su mejor punto de cocción.

Hoy el ruido de la ciudad no nos deja oír el son de las campanas. Pero en otros tiempos el día estaba jalonado por las horas canónicas y por el son de las campanas que llamaban a Misa, al Ángelus, a Vísperas. También la guerra y las treguas estaban condicionadas en alguna medida por determinadas festividades religiosas. La llamada "tregua de Dios" regulaba el ejercicio de la guerra. Se basaba en un principio canónico que prohibía las hostilidades entre el sábado por la noche y el lunes por la mañana. Hacia 1040 la prohibición se aplicó al espacio de tiempo transcurrido entre la puesta del sol del viernes y su salida del lunes. Más tarde se incluyeron las estaciones de Adviento, Navidad, Cuaresma y Pascua. El castigo por violar este plazo era la excomunión.

Reloj viene de horologium, instrumento para "contar las horas". El *horologium* fue un primitivo medio de conocer la hora a partir de la longitud de la sombra proyectada por una persona de estatura media en un determinado instante del día. Las rúbricas para las celebraciones del Jueves Santo del Antifonario de León incluyen referencias a antiguas medidas de longitud aparentemente enigmáticas e incomprensibles, que en realidad son referencias a la hora. En este sentido el horologium fue un verdadero instrumento litúrgico, especialmente útil para los monjes que consagraban su vida a la oración litúrgica. Por la noche se valían de las estrellas, del número de salmos rezados o de la medida de aceite consumida en el candil. Todavía decimos: "No hay más cera que la que arde", en referencia a las velas encendidas que medían el tiempo disponible. Por el día se servían del horologium. Todavía se conservan en la forma que hoy llamamos reloj de sol.

5. EXPRESIONES PROVENIENTES DE COSTUMBRES O SITUACIONES RELACIONADAS CON EL MUNDO RELIGIOSO

Llamarse andana

Es desentenderse de lo que se dijo o prometió, escapar del cumplimiento de una obligación o compromiso, no darse por enterado de un asunto que le concierne. Viene de antana, altana, que en lenguaje de germanía es iglesia. Salinas, *Lenguaje de los delincuentes españoles* (1896): "De la iglesia, lo que más les impresiona es lo más alto, la torre, y la llaman alta; luego para calificar la iglesia los subyuga la representación de torre y la llaman altana". *Dic. Autoridades* (1726-1739): "Antana. Voz que sólo tiene uso en la frase vulgar llamarse antana (que otros dicen andana) y se da a entender con ella que alguno niega con tenacidad lo que ha dicho u ofrecido" (s. v. *antana*). En el concilio de Coyanza (hoy Valencia de Don Juan), celebrado en 1050 con el fin de instaurar la disciplina eclesiástica en los reinos recién conquistados ("para restaurar la cristiandad", en palabras del rey Fernando I de Castilla), en su canon 12 se dispone que si algún delincuente se acogiere a la Iglesia, no se atreva nadie a sacarle violentamente de ella, ni a perseguirle dentro de los cercados de la iglesia, que son treinta pasos. Y el que obrare de otro modo, sea anatema y pague al obispo 1.000 sueldos de plata purísima. En este concilio fue donde se cambió el rito mozárabe o visigodo por el actual rito romano instaurado por el papa Gregorio VII. En realidad, este derecho de asilo existía ya en la antigüedad clásica. En *Las Partidas* (1, título 10, ley 3) se establece que los clérigos deben darle de comer y de beber a quien se acoge. Quienes le quieran sacar para obtener derecho por el mal que hizo, deberán dar seguridad y salir fiadores ante los clérigos de que no le harán ningún daño en el cuerpo. Ampara también la iglesia a los siervos huidos que en ella se refugien. La ley 4 establece límites a este derecho de asilo. Excluye a los ladrones manifiestos "que tienen los caminos e las carreras, e matan los omes, e los roban", los que andan de noche quemando y destruyendo las mieses, las viñas, los árboles y los campos, etc.

Llamarse andana significó iglesia me llamo. Los delincuentes que detenía la justicia, si se les había sacado a la fuerza de alguna iglesia, se negaban a responder ninguna otra cosa, y cuando el juez les preguntaba su nombre, decían "iglesia me llamo". Pedir iglesia era acogerse a sagrado, o sea, buscar un delincuente refugio en una iglesia para huir de la justicia. Por extensión se dice de quien busca protección en alguien para evitar algún daño.

Pedir iglesia era, pues, acogerse a sagrado ("retraerse") para gozar del derecho de asilo en una iglesia, de acuerdo con las leyes, cuando la justicia le perseguía. Era una forma de impunidad para los delincuentes, ya que la justicia no tenía jurisdicción en ese lugar sagrado que dependía de la jurisdicción eclesiástica y por tanto no podía apresarles dentro de la iglesia a la que se habían acogido. A veces servía cualquier iglesia, y otras veces sólo las señaladas para este fin de acogida. La parte de la igle-

sia donde tenían su refugio estos delincuentes era su patio o el claustro contiguo. Por este derecho de amparo, los templos se convirtieron con frecuencia en refugio para que los delincuentes realizaran sus fechorías con absoluta impunidad. Sabemos que los acogidos salían de noche para nuevas fechorías. La vida que los retraídos hacían en estos lugares que gozaban de impunidad era escandalosa. Quevedo, *Vida del Buscón*: "Nos acogimos a la Iglesia Mayor, donde nos amparamos del rigor de la justicia y dormimos lo necesario para espumar el vino que hervía en los cascos... Pasámoslo en la iglesia notablemente, porque, al olor de los retraídos, vinieron ninfas, desnudándose para vestirnos" (lib. 2, cap. 10). Esto obligó a tomar medidas, y el arzobispo de Sevilla, en 1586, trató de remediar estos excesos (con poca fortuna) y en todo caso limitó la estancia de los delincuentes a ocho días (cfr. José Deleito y Piñuela, *La mala vida en la España de Felipe IV*, Alianza Edit., 1987).

Que me aspen

Así se dice a modo de maldición que uno echa sobre sí para hacer más creíble su afirmación, deseándose mal para dar mayor credibilidad a lo que se dice: "Que me aspen si lo entiendo". La expresión alude a la llamada cruz de san Andrés, una cruz atravesada en forma de aspa, que se ponía, de paño colorado, en el capotillo amarillo que llevaban los penitenciados por la Inquisición, para que fuesen reconocidos por tales. Esta forma de maldición que uno echa sobre sí para hacer más creíble lo que dice, ya se utilizaba en la antigüedad clásica con variadas expresiones. Francisco del Rosal, *Origen de los vocablos castellanos*: "Que me corten la cabeza. Juramento usado por Homero, como refiere Erasmo en el comentario al adagio "Adiurantis se facturum aliquid" (*Adagios*, 2709).

Cuestión bizantina

Así llamamos a las discusiones demasiado sutiles, sin una proyección práctica. Bizancio (actual Constantinopla) fue la capital del Imperio Bizantino. Mientras los turcos cercaban el Imperio, sus gobernantes se empeñaban en acaloradas polémicas sobre temas inconsistentes. Sabemos que las diferencias teológicas que separaban a latinos y griegos, concretamente el famoso *Filioque* sobre la procedencia de la tercera persona de la Trinidad, fueron objeto de acalorados debates y no siempre pacíficos enfrentamientos. *Filioque* significa "y del hijo". En el símbolo apostólico de la fe se afirma que el Espíritu Santo procede no sólo del Padre sino "y del Hijo". Focio acusó al Pontífice de Roma porque, según él, al introducir este *Filioque* en el símbolo niceno-constantinopolitano, ponía dos principios en la divinidad, lo cual iba en contra del dogma católico. El contraste entre lo sutil de la cuestión y lo apasionado de los debates que originaba, llevó a apellidar como "cuestión bizantina" todas las disputas sobre temas que no conducen a ninguna conclusión práctica.

A la buena de Dios

Hacer las cosas a la buena de Dios es hacerlas sin plan ni precaución, al azar, a lo que salga. Como quien se abandona en las manos de Dios esperando que las cosas salgan bien sin nuestro cuidado. Esta expresión refleja una idea equivocada de Dios, como que está ahí para solucionarnos la vida. Poco sabe del Dios de los cristianos quien cree que podemos contar con Él a la hora de hacer recuento de nuestras seguridades domésticas. "Dios te la depare buena", decían los médicos cuando recetaban alguna medida a la buena de Dios, confiando en que Dios la hiciese buena. Este dicho que proviene del *Liber facetiarium* (ca. 1438-1452) de Poggio Bracciolini, lo explica Correas, *Vocabulario de Refranes* (1627): "Dios te la depare buena. Dicen que un médico ignorante, que no sabía recetar, tomó de casa de un boticario muchas recetas en una alforja, y fuése por los lugares que no era conocido a curar, y a cualquiera enfermedad que se ofrecía, sin distinción sacaba una receta de la alforja y dábala al enfermo, y le decía: "Dios te la depare buena" (*Refr*. D-443). Mateo Alemán, *Guzmán de Alfarache*: "Traía consigo gran cantidad de receptas, a una parte de jarabes y a otra de purgas. Y cuando visitaba algún enfermo, conforme al beneficio que le había de hacer, metía la mano y sacaba una, diciendo primero entre sí: "¡Dios te la depare buena!" y así le daba la con que primero encontraba" (1ª, lib. 1, cap. 3). *Dic. Autoridades* (1726-1739): "A Dios te la depare buena. Frase con que se explica que algún negocio se arriesga o expone a la contingencia de que salga bien o mal, porque no hay otro modo de manejarle" (s. v. *deparar*). Desconfiaban de los médicos pero estaban condenados a recurrir a ellos. En realidad, la Seguridad Social estaba servida no por una lista de médicos sino por una lista de santos cada uno especializado en alguna enfermedad o mal. Como san Roque abogado contra la peste; san Blas contra los males de garganta; santa Bárbara abogada contra las tormentas ... Cuando se sentían morir, gritaban confesión, en vez de llamar al médico, de cuyos remedios desconfiaban. Todavía hoy decimos: Dios nos coja confesados.

Tener bula

Es tener licencia para realizar algo que los demás tienen prohibido. Se dice de quien actúa como si estuviese dispensado de ciertas obligaciones y facultado para hacer lo que otros no pueden hacer, sin tener que dar cuenta de sus actos. La expresión alude a las bulas pontificias, así llamadas por la bola que colgaba de estos documentos papales y en la que llevaban estampado el sello de su autenticidad. Las bulas conceden privilegios y dispensas, como la Bula de la Cruzada que otorgaba a los españoles, a cambio de una limosna, diversos privilegios como comer carne en días que la Iglesia imponía la abstinencia. *Dic. Autoridades* (1726-1739): "Bula. Significa Carta, Breve o Letras Apostólicas, escritas regularmente en pergamino, de las cuales suelen venir pendientes unos sellos de plomo, por los cuales se empezaron a llamar estas letras Bulas" (s. v. *bula*). "Para todo tiene bula. Frase que se dice de algún hom-

bre licencioso, que en sus operaciones, fácilmente y sin mucho examen, se compone con su conciencia y ejecuta como si le fuera lícito lo que no lo es" (s. v. *bula*).

Las calderas de Pedro Botero

Con esta expresión familiar nos referimos en tono de humor al fuego del infierno. Covarrubias, *Tesoro* (1611): "Caldera de Pero Botello, se toma por el infierno; fúndase en algún particular que yo no alcanzo; sospecho debía ser algún tintorero caudaloso que hizo qualque caldera capacísima" (s. v. *caldera*). Correas, *Vocabulario de refranes* (1627) nos cuenta el origen de esta expresión: "En las ollas de Pedro Botello. En las calderas …Tómalas el vulgo por tinas infernales de fuego y penas. Dicen que comenzó de un rico hombre de pendón y caldera, después maestre de Alcántara, que desbarató muchas veces a los moros con varios ardides, y coció muchas cabezas dellos en unas grandes calderas, y sería para presentarlas; y dicen que los despeñaba en una sima, u olla muy profunda" (*Fra.*, E-201). Según estos testimonios, la expresión nació a la vista de algunas grandes calderas, que al pueblo se le antojaron imagen de las del infierno y terminó llamando al infierno con la expresión de dichas calderas y de su dueño, un tal Pedro Botero o Botello.

Llamar a capítulo

Es convocar a uno para que rinda cuentas de sus actos. El capítulo es la reunión, con cierto carácter extraordinario, que los monjes y miembros de algunas órdenes religiosas celebran en una sala llamada capitular. Cuando a uno de sus miembros se le llamaba a capítulo podría ser para tratar de alguna falta que merecía una corrección. Y de este sentido de advertencia y corrección viene el dicho. Covarrubias, *Tesoro* (1611): "Las órdenes tienen sus juntas, que llaman capítulos generales y provinciales" (s. v. *capítulo*). *Dic. Autoridades* (1726-1739): "Capítulo. Junta de personas unidas en comunidad con voto decisivo, para tratar de las materias tocantes a su régimen y gobierno. Esta voz en este significado se entiende regularmente de las juntas que hacen los Caballeros de las Órdenes Militares de Santiago, Calatrava, Alcántara etc., los monjes, frailes y clérigos regulares de las religiones, para hacer a sus tiempos las elecciones de oficio y tratar de otras cosas propias de sus institutos" (s. v. *capítulo*).

No estar muy católico

En la mentalidad del pueblo creyente, la palabra "católico" pasa a ser sinónimo de bueno, sano y de calidad. Decir hoy "no me encuentro muy católico" es decir que no se encuentra uno bien de salud. Covarrubias, *Tesoro* (1611): "Por alusión, decimos de alguno que no tiene entera salud o no está intencionado a nuestro propósito, no estar católico, por no estar sano o constante" (s. v. *católico*). En Cervantes, *Don Quijote*, "católico" significa puro, verdadero, no echado a perder, excelente: "Estas visiones que por aquí andan, que no son del todo católicas" (1ª, cap. 47). "Y

en acabando de beber (…) dijo [refiriéndose al vino]: "¡Oh hideputa bellaco, y cómo es católico! [excelente] (*ibid*. 2ª, cap. 13). "Y viéndose [Sancho] bueno, entero y católico de salud …" (*ibid*. 2ª, cap. 55). "Quedó molido Sancho, espantado Don Quijote, aporreado el rucio y no muy católico Rocinante" (*ibid*. 2ª, cap. 58).

Hablar en cristiano

Es expresarse en términos fácilmente comprensibles para los oyentes. "Hable usted en cristiano", se le dice a quien no se expresa con claridad por no utilizar un lenguaje llano. Por un fenómeno de etnocentrismo entre gentes cristianas, se tiende a pensar que hablar en cristiano es hablar como es natural, como todo el mundo habla. Para decir que "nadie" lo entiende, decimos: "Esto no hay cristiano que lo entienda". Y para saber si hay algún ser viviente que le escuche, una voz pregunta desde el interior de la cueva a la que se asoma Don Quijote: "¡Ah de arriba! ¿Hay algún cristiano que me escuche?" (*Don Quijote*, 2ª, cap. 55). En su origen, "hablar en cristiano" se oponía a "hablar en algarabía" (de allende), que era la lengua propia de los moriscos.

Hacerse cruces

Ha quedado en locución de asombro lo que fue gesto de religiosidad. Las gentes sencillas solían expresar su extrañeza o su temor santiguándose repetidas veces ante algo insólito y quizá por ello inquietante. Creían así inmunizarse y neutralizar con la señal de la cruz la posible amenaza de alguna fuerza oscura y enemiga. Todavía hoy algunos futbolistas se santiguan al entrar al campo. Covarrubias, *Tesoro* (1611): "Hacerse cruces, admirarse alguno de lo que le cuentan, santiguándose muchas veces" (s. v. *cruzero*). *Dic. Autoridades* (1726-1739): "Hacerse cruces. Admirarse con extrañeza de alguna cosa rara y singular que se oye o se ve, por ser ordinario, cuando esto sucede, el santiguarse o hacerse cruces en muestra de la admiración, horror o miedo que le causa" (s. v. *cruz).*

Cruzarle la cara

Significó en principio acuchillarle el rostro con dos tajos en forma de cruz. Hoy significa darle un par de bofetadas. Covarrubias, *Tesoro* (1611): "Cruzar la cara, amenaza de mujeres; vale tanto como: Yo os daré o haré dar por la cara una cuchillada de tajo y otra de revés que atraviese una por otra" (s. v. *cruzero*). *Dic. Autoridades,* (1726-1739): "Cruzar la cara a uno. Maltratarle y darle de cuchilladas en el rostro con la espada o con otra arma aguda, lo que regularmente se hace con ánimo de venganza y desprecio para dejarle señalado" (s. v. *cruzar*). De aquí salió llamar un "Per signum crucis" (por la señal de la cruz) a la cuchillada en la cara, tomándolo del gesto que se hace sobre el rostro al persignarse con la fórmula: "Per signum crucis, de inimicis nostris libera nos, Domine Deus noster" (Por la señal de la cruz líbranos, Señor Dios nuestro, de nuestros enemigos). De santiguar, que significaba persignar-

se, bendecir haciendo cruces, salió metafórica y festivamente la acepción vulgar de golpear a uno. Cervantes, *Don Quijote*: "Apenas puse mano a mi tizona, cuando me santiguaron los hombros" (1ª, cap. 15). "Y dad gracias a Dios, Sancho, que ya que os santiguaron con un palo, no os hicieron el per signum crucis con el alfanje" (*ibid.* 2ª, cap. 28). Era como medirle a uno las espaldas, las costillas, que se decía por golpearle con un palo o una vara (que se utilizaba para medir).

Hacerle la pascua

Hacerle a uno la pascua es fastidiarle, producirle algún contratiempo. Y sin embargo las pascuas eran tiempo de fiesta y alegría. Decimos de quien está alegre que está como unas pascuas, más alegre que unas pascuas. Se trata de uno de los casos curiosos en el idioma en el que una misma palabra (Pascua) termina significando cosas distintas y aun opuestas: por un lado alegría y por otro fastidio y contratiempo. O incluso indiferencia: "Él no acude y santas pascuas, aquí no ha pasado nada". Quizá en estos desplazamientos de sentido, al menos en su origen, actuó la ironía, que vuelve del revés el significado de las palabras. Y de esta manera derivó hacia un sentido de fastidio. Poner cara de Pascua muchas veces se interpretó como de una alegría fingida, y este fingimiento pudo ser el paso hacia significar un fastidio ya sin disimulo. También pudo influir el hecho de que los judíos para celebrar su Pascua cebaban un cordero (el cordero pascual) y le hacían la Pascua sacrificándolo y comiéndoselo. Se celebraban la Pascua Florida o de Resurrección, la Pascua de Pentecostés y la Pascua de Navidad. De estas celebraciones jubilosas derivó el sentido de fiesta. También se utilizó como reniego: "Mala pascua te dé Dios".

Romperse la crisma

Es romperse la cabeza, descalabrarse. Aquí crisma se toma por cabeza. En realidad, crisma es el óleo que se consagra el Jueves Santo y con el que se unge en la cabeza a los catecúmenos cuando se les bautiza. La imaginación popular asoció este óleo sagrado a la cabeza y terminó llamando a la cabeza con el nombre del crisma que en el bautizo se pone sobre ella.

La de Dios es Cristo

Se armó la de Dios es Cristo, decimos para significar que hubo una gran pendencia o acalorada disputa. "La de Dios" ("aquí se puede armar la de Dios") es una de las muchas fórmulas de encarecimiento en las que se alude a Dios como elemento superlativizador. En este caso, la ampliación "es Cristo" podría considerarse como una ampliación del tipo "Sol de justicia". Pero ciertamente la cuestión de si Dios es Cristo (o mejor, si Cristo era o no Dios) se planteó acaloradamente en el concilio de Nicea (año 325). Y es posible que la locución "armarse la de Dios es Cristo" provenga de estas disputas teológicas con un trasfondo político, en las que el pueblo intervenía ruidosamente. Hay que tener en cuenta que el arrianismo, que rechazaba la divi-

nidad de Cristo, vino a España con los visigodos, de tal manera que las disputas de Nicea se reprodujeron en nuestra patria entre los arrianos visigodos que nos invadieron cuando la llamada "invasión de los bárbaros", y los católicos hispanorromanos que por entonces vivían en nuestro suelo patrio. Y este enfrentamiento duró hasta la conversión al catolicismo del rey arriano Recaredo, en el III concilio de Toledo (año 587). La locución "los de Dios es Cristo" quedó para designar a los valentones y bravos, los de la carda, pendencieros y matones.

Sellar la boca con la cruz al bostezar

Es costumbre que tiene un origen antiguo. Erasmo, *De la urbanidad en las maneras de los niños* (1530): "Si por ventura apretare el bostezo y no se ofreciere modo de desviarse o retirarse, con un pañuelo o con la palma de la mano cúbrase la boca, sígnesela luego con la seña de la cruz" (cap. 8). Francisco del Rosal, *Origen de los vocablos castellanos* (1601): "Señal de la cruz en la boca cuando se bosteza, es devoción movida del temor que se tiene de la luxación o desencajamiento de la mandíbula, que suele acontecer, quedando la boca abierta, como acontece cada día" (alfabeto 4). Se tenía la idea de que el bostezo era mal síntoma y era conveniente exorcizarlo con la señal de la cruz. Incluso se creía que el demonio de la peste y otras enfermedades podían entrar por la boca al bostezar y así convenía sellarla para impedirle la entrada.

Al que estornuda, salud

El estornudo preocupó mucho a nuestros antepasados y lo acompañaban de invocaciones a los dioses para contrarrestar sus efectos nocivos. Ya Homero en *Odisea* utiliza la invocación a Júpiter al estornudar. De los griegos lo tomaron los romanos: "Jupiter serva" (Júpiter os guarde). Erasmo, *De la urbanidad en las maneras de los niños* (1530): "Decir a otro 'Salud' en el trance del estornudo es uso de religiosidad" (cap. 5). Posteriormente, este "Salud" se cambió por un "¡Jesús!". Covarrubias, *Tesoro* (1611): "El descubrirnos la cabeza cuando uno estornuda, trae origen de que el que estornuda, volviendo en sí de aquella turbación de sentidos, dice Jesús, y los circunstantes le ayudan invocando el mismo nombre y a él hacen reverencia. En un tiempo hubo en Roma un género de peste tan subitánea que, estornudando, los hombres se quedaban muertos" (s. v. *estornudar*). Montaigne, *Ensayos*: "¿Me preguntáis de dónde proviene esa costumbre de bendecir a los que estornudan? Nosotros producimos tres suertes de vientos: el que sale por abajo es demasiado puerco; el que exhala nuestra boca lleva consigo algún reproche de glotonería; el tercero es el estornudo; y porque viene de la cabeza y no es acreedor a censura, le tributamos honroso acogimiento. No os burléis de esta sutileza, de la cual, según se dice, Aristóteles es el padre" (lib. 3, cap. 6). Sebastián de Horozco, *Libro de los proverbios glosados,* glosando "Al que estornuda, con Dios te ayude, le ayuda", dice que esta costumbre

proviene de cuando "hubo en Roma y en toda Italia una gran pestilencia y mortandad que se caían muertas las gentes estornudando" (309). Francisco del Rosal, *Origen de los vocablos castellanos*: " ... cuenta Tucídides, autor griego, que en la famosa peste de Atenas fue, entre otros accidentes, muy común el estornudo; de lo cual más largamente da la razón Paulino, autor médico, que sobre la misma historia escribe y refiere aquella celebrada peste de Roma en tiempo de Pelayo, Papa 2, en la cual eran accidentes muy temidos el estornudo y el bostezo, porque con ellos repentinamente morían; en la cual peste murió el Sumo Pontífice. Y dicen los escritores de aquella historia que de ahí quedó el decir "Creo en Dios" y "Dios te ayude" en el estornudo, y el hacer la señal de la cruz en el bostezo" (alfabeto 4).

Cosa del otro jueves

No es una cosa del otro jueves, decimos para indicar que se trata de algo corriente y vulgar, nada extraordinario que llame la atención. Seguramente este dicho está relacionado con la costumbre de comer y cenar bien los jueves como víspera de viernes, que era día de ayuno y abstinencia de carnes. Covarrubias, *Tesoro,* nos habla de "jueves de comadres, el que cae inmediato antes del martes de Carnestolendas, cuando se juntan las amigas a merendar" (s. v. *comadre*). También había "jueves de compadres", que lo celebraban el anterior al de comadres; y "jueves lardero", que era el jueves anterior al Carnaval (domingo antes de Cuaresma, tiempo en el que "deben suprimirse las carnes"). Los jueves, como víspera de día penitencial, quedaron señalados con un cierto carácter extraordinario, al menos en la comida, como desquite previo al ayuno y abstinencia del día siguiente. Sin duda fue tema de conversación lo bien que se comió o cenó el jueves hasta convertirse "lo del otro jueves" en locución de encarecimiento. Y por eso decimos que "no es cosa del otro jueves" para indicar que no se trata de nada especialmente llamativo.

Este mecanismo de compensación anticipada por la penitencia de los viernes, que es el mismo que actúa en las fiestas de Carnaval como víspera de los días penitenciales de Cuaresma, se daba también como compensación posterior esperando que finalizase el viernes para desquitarse con una buena cena. La expresión "hicimos medianoche" como equivalente a celebrar una buena cena, es frecuente en nuestros clásicos referida a los viernes.

Ya Covarrubias, *Tesoro* (1611) lo señala como un abuso: "Hacer media noche, un abuso grande de aguardar a que den las doce del viernes en la noche para comer olla regalada de menudo" (s. v. *noche*). Incluso se hacía la trampa, en las cenas de los jueves, de apelar al reloj que iba más atrasado, burlando el comienzo del día para poder continuar cenando hasta que el último reloj marcase las doce con que comenzaba el viernes, que era día de penitencia. De esto da testimonio Quevedo en *Lo más corriente en Madrid*, donde habla de "Relojes como tribunales, que se apela de unos a otros, aunque los más atrasados son los más finos jueves en la noche". Gracián,

Criticón: "Con eso no echarán el perro muerto a la puerta del vecino ni se apelarán al otro reloj, como el que está cenando capones en víspera de ayuno" (3ª, crisi 11).

De manga ancha

Ser de manga ancha es ser transigente con los defectos de los demás y aun con los propios. En principio se dijo del confesor poco riguroso con los pecados de sus penitentes. El pueblo asoció esta mayor indulgencia en el confesionario con la amplitud de las mangas del hábito de los frailes frente a la manga más estrecha de la sotana de los sacerdotes. Por las amplias mangas de los frailes pasaban muchas cosas en el confesionario, que la estrecha manga de la sotana de los curas no dejaba pasar. De ahí extendió el significado de manga ancha a quienes son muy indulgentes con las faltas de los demás en otros aspectos de la vida.

Poner las manos en el fuego

Que estamos dispuestos a poner las manos en el fuego por una persona significa que respondemos de su honradez e integridad. La frase tiene su origen en la creencia antigua de que la prueba del fuego esclarecía la verdad. En los llamados juicios de Dios u ordalías, se sometía al sospechoso a diversas pruebas para averiguar la verdad y establecer su culpabilidad o inocencia. Una de ellas era la prueba del fuego. Si el acusado salía indemne de la prueba, era considerado inocente. Se esperaba que, si no era culpable, Dios le ayudaría por encima de todo para que resplandeciera su inocencia. Ya en el *Antiguo Testamento* leemos cómo el sacerdote ha de someter al juicio de Dios a la mujer cuyo marido tiene sospechas de que le ha sido infiel, según la ley de los celos (*Números* 5, 16-22). También del juicio por batalla tenemos muestra en la Biblia con la pelea entre David y Goliat en la que el más débil, ayudado por Dios, vence al gigante. (*Samuel* I, 17, 45-47). La victoria como medio de prueba estaba admitida por los fueros desde muy antiguo, en la creencia de que Dios no permitiría que fuese vencido quien tenía la razón y decía la verdad. Alfonso X el Sabio, *Primera Crónica General*, recoge esta creencia: "Et vos bien sabedes que non deve lidiar el omne que tuerto tiene, ca Dios non le quiere ayudar" (419). La "ley caldaria" ordenaba la prueba del agua caliente (meter el brazo desnudo en agua hirviendo) para probar la inocencia del que sacaba el brazo ileso. *Dic. Autoridades* (1726-1739) dice de la ley caldaria: "Ley que permitía o mandaba al indiciado de crimen grave, probar su inocencia metiendo la mano o el brazo en agua hirviendo, y si se quemaba quedaba probado el delito; y si no, purgaba los indicios y quedaba libre" (*ibid.* s. v. *caldaria*). También la victoria en el campo de batalla se consideraba como medio de prueba de la verdad o inocencia. Jerónimo Zurita, *Anales* (1585): "Llegó esta contienda [entre la liturgia toledana hispano-goda y la galicano-romana] después a tanto escándalo que se puso al juicio de las armas, nombrando dos caballeros para que por batalla campal defendiese cada uno su opinión; y no contentos con esto, usaron de otro juicio más temerario y escandaloso que fue echar los dos breviarios

en una grande hoguera, en la cual según el arzobispo don Rodrigo afirma, se consumió el breviario galicano y saltó sobre las llamas el toledano sin ninguna lesión. Y esto conjeturo yo es lo que el papa [Gregorio VII] dice de la ilusión toledana" (lib. 1, cap. 18). En el *Libro de Alexandre* (1202) aparecen ya textos que reflejan el desconcierto de ver que con frecuencia son los malos los que vencen a los buenos y triunfan sobre ellos: "A los buenos da cueita, que vivan en pobreza; / a los malos da fuerza, haberes e riqueza; / los que no lo entienden, tiénenlo a fereza" (estr. 1719). Pero el ver que Dios solía dar la razón al más fuerte o al ejército más numeroso no bastó para desarraigar la creencia de una intervención divina en estos asuntos. La impresión de que a los buenos les va mejor se debe muchas veces a que llamamos buenos a los que triunfan. Ya decía Séneca, *Hércules loco*: "Al crimen que prospera con éxito se le llama virtud" ("Prosperum ac felix scelus virtus vocatur", v. 251). Un periódico madrileño, *La Época,* de 1868, trae una redondilla, que copia Unamuno en *Vida de don Quijote y Sancho* (1, cap. 15): "Vinieron los sarracenos / y nos molieron a palos; / que Dios ayuda a los malos / cuando son más que los buenos". Como decía Voltaire, parece que últimamente Dios está a favor de los grandes batallones. Ya nadie cree en estas pruebas como detector de mentiras o piedra de toque de dudosas inocencias. Pero la frase "poner las manos en el fuego" sigue viva en el idioma por su eficacia ponderativa. Y la usamos convencidos de que no tendremos que ponerla en práctica sino que nos bastará su sola mención para que se nos crea.

Esto va a misa

Así decimos para indicar que se trata de algo indiscutible, de calidad garantizada. El dicho proviene de la costumbre antigua de llevar a la misa para entregar en el momento del Ofertorio las primicias de los frutos del campo. Estas ofrendas se seleccionaban entre los mejores productos, unas veces por verdadera devoción y otras por presión social, o quizá recordando el castigo bíblico que cayó sobre Caín porque ofrecía a Dios lo peor de las cosechas y de sus rebaños. En algunos pueblos, todavía está en vigor esta costumbre de nuestros mayores, que hunde sus raíces en los pueblos primitivos. Ya en los templos-granero de las civilizaciones mesopotámicas, se custodiaban estos granos de las ofrendas seleccionados, para asegurar la siembra del próximo año.

Ha pasado un ángel

Cuando en medio de una conversación se hace un silencio repentino, decimos que ha pasado un ángel. Antonio Díaz-Cañabate, *Historia de una tertulia* (1952): "Más tarde, ya en el Lyón, un nuevo silencio acaece. Era la una y veinte. -Es que ha pasado un ángel- dice d'Ors" (5). Ángel González tiene un poema "El otoño se acerca": (...) Se diría que aquí no pasa nada, / pero un silencio súbito ilumina el prodigio: / ha pasado / un ángel / que se llamaba luz, o fuego, o vida. / Y lo perdimos para siempre". Algunos creen que se trata de un resto de la cultura latina clásica.

Cuando los romanos mencionaban a alguno de sus antepasados, se hacía un respetuoso silencio antes de proseguir con la conversación. Pero quizá es simplemente que necesitamos que se haga el silencio para sentir el aleteo de lo sobrenatural.

Aquí paz y después gloria

O aquí gracia y después gloria. Es frase hecha con la que damos por terminado un asunto. Se dice también para dar fin a disputas y poner paz. Se ha tomado del habla eclesiástica, ya que era fórmula con la que solían finalizarse los sermones, como un deseo de paz y gracia en esta vida y de alcanzar la gloria eterna en la otra. De hecho, se acompaña la frase con un gesto de bendición como se hacía en los sermones. También los romances de ciego y las coplas terminaban así. Quevedo, *Vida del Buscón*: "Fui el primero que introdujo acabar las coplas, como los sermones, con "Aquí gracia y después gloria" (lib. 3, cap. 9).

San Pedro se la bendiga

"A quien Dios se la diere, san Pedro se la bendiga. Refrán que enseña la resignación y conformidad que se debe tener con la voluntad de Dios en el repartimiento que su Providencia hace de los bienes entre los demás" (*Dic. Autoridades* s. v. *dios*). Juan de Mal Lara, *Filosofía Vulgar* apunta el posible origen de este dicho: "Parece haber nacido de uno que llevó un beneficio patrimonial, por suficiencia, y se le dijo al colar de aquella prebenda: A quien Dios se la dio, y diráse a todas las mercedes que hizo Dios, que se tengan así acá, y nadie la ose mudar" (centuria 1, 27). Bien pudo ser éste el origen, como que la Iglesia no tenía sino bendecir lo que cada uno poseía como propio. Todavía decimos con un sentido parecido: "Con su pan se lo coma". Pero también puede pensarse que por san Pedro (como por san Juan) finalizaban los conciertos del año anterior y se renovaban o se mudaban los contratos (de alquiler, de servicios...) para el año próximo. De tal manera que, como dice Correas, *Vocabulario de refranes* (1627): "Hacer san Pedro. Hacer san Juan. Despedirse los mozos, porque entonces cumplen" (*Fra.,* H-168). Esta circunstancia pudo dar a san Pedro en la imaginación popular ese poder sancionador que expresa el dicho, por ser en su día cuando se firmaban los contratos del año.

Hasta tente, bonete

Es porfiar con empeño, con insistencia, hasta el colmo. Tiene un significado superlativo equivalente al del dicho "Hasta verte, Jesús mío". Tratándose de beber, significa apurar el contenido del vaso en el que se bebe. Había unos vasos o tazones que tenían pintado en el fondo el anagrama de Jesús (IHS). Estos tazones no eran sólo de uso en los monasterios sino también en las tabernas. Había que apurar el vaso para ver a este Jesús al fondo. Hasta verte, Jesús mío se decía incluso cuando al fondo del vaso que se apuraba no había ningún Jesús. De modo que la expresión se generalizó acompañando no tanto a un anhelo piadoso por ver a Jesús cuanto al

acto de apurar el contenido de un vaso de vino. *Estebanillo González*: "Me ponían bien con Cristo con lindas tazas de Jesús llenas de vino" (cap. 1). Para apurar el vaso había que empinar el codo y echar la cabeza hacia atrás, tanto que era necesario sujetar el bonete o sombrero para que no se cayese. Esto era beber hasta tente, bonete. La expresión quedó en elemento para superlativizar otras cuestiones y no sólo la de apurar la bebida.

¡Quién te ha visto y quién te ve!

Es una forma indirecta de decirle a uno que está desconocido, que ha cambiado mucho, generalmente a mejor, desde la última vez que le vimos. Cuando el cambio ha sido a peor, con esta expresión manifestamos la extrañeza entre lo que uno ha sido en su época de esplendor y prosperidad, y cómo se le ve ahora que no es ni sombra de lo que fue. Antes se completaba la expresión diciendo: "¡Quién te vido y te ve agora, ¿cuál es el corazón que no llora?". Así Sancho Panza en *Don Quijote,* ante la mala figura de aldeana en que los encantadores habían convertido a la sin par Dulcinea: "Quien la vio y la ve ahora, ¿cuál es el corazón que no llora?" (2ª, cap. 11). La expresión así completa nos pone en la pista de su posible origen. Sabe a tópico de sermón, quizá de la Soledad de María, con su corazón atravesado por siete espadas, especialmente ante el descendimiento de la cruz del cuerpo desfigurado de Jesús. Era entonces cuando los predicadores solían clamar de este modo ("¿Quién le ha visto y quién le ve? ¿Cuál es el corazón que no llora?") para enternecer y hacer estremecer a su auditorio, comparando la estampa ensangrentada del crucificado con la belleza del más hermoso de los hijos de los hombres. De la predicación pasó al lenguaje común. Pero aunque en su formulación actual, esta frase hecha proviene de la predicación cristiana, tiene un precedente clásico en aquella expresión de la *Eneida* de Virgilio, cuando Eneas recuerda en sueños al Héctor vencedor y lo compara con el Héctor "lleno de sangre y polvo": "Qué distinto de aquel Héctor" ("Quantum mutatus ab illo Hectore"; lib. 2, v. 274s).

Remover Roma con Santiago

Es locución de los que se empeñan y no ceden, llamando a todas las puertas, acudiendo a todas las ayudas e influencias posibles hasta conseguir lo que pretenden. Para entender esta locución que iguala a Roma con Santiago (a Santiago se le llamó la Roma de Occidente), tenemos que remontarnos a los siglos en que Santiago de Compostela disputó a Roma su condición de sede de la cristiandad. En el siglo X, ya tenemos testimonios de las pretensiones pontificales de la seda compostelana en rivalidad con Roma. Los obispos de Santiago se creían pontífices, recibían título papal y como tal eran aceptados. El arzobispo Diego Gelmírez (1100-1140) nombró cardenales, se rodeó de pompas y honores pontificales, y recibía a los peregrinos como si fuera, en efecto, el sumo pontífice de la cristiandad. Roma y Santiago, en realidad, actuaban como sedes supremas ignorándose mutuamente hasta que la orden de

Cluny, en el siglo XI, hizo variar aquel estado de cosas. Sin embargo, Santiago continuó siendo uno de los destinos de peregrinación, y por el llamado camino francés llegaron millones de personas, que mantuvieron a los reinos cristianos en contacto con el resto de Europa. En los s. XII y XIII, época en que se escribió el *Códice Calixtino,* primera guía del peregrino, la ciudad de Santiago alcanzó su máximo esplendor. El papa Calixto II concedió a la Iglesia Compostelana el "Jubileo Pleno del Año Santo", y Alejandro III lo declaró perpetuo, convirtiéndose Santiago de Compostela en Ciudad Santa junto a Jerusalén y Roma. El Año Santo se celebra cada vez que la festividad del Apóstol, el 25 de julio, cae en domingo. Un hecho importante fue decisivo en la identidad de la Iglesia de Compostela: su vinculación al Apóstol Santiago el Mayor. Desde que, hacia el año 829, el obispo Teodomiro creyó descubrir su tumba, todo giró en torno al culto del Apóstol y a la acogida y atención a los peregrinos que de todo el mundo acudían, y siguen acudiendo, a venerarla. Esta ruta se convirtió en el vehículo por el que circularon las ideas que forjaron la cultura europea. En principio, peregrino es el que anda por tierras extrañas, a visitar un santuario. Pero ya Dante, a finales del s. XIII, distingue entre peregrino el que camina a Santiago de Compostela; romero el que va a Roma (de aquí, romería); palmero el que va a Jerusalén, a los Santos Lugares. (cfr. Claudio Sánchez-Albornoz, "Ante la Historia Compostelana", en *Españoles ante la Historia*, 1958, Buenos Aires, Losada, 1969).

Como el Rosario de la Aurora

"Acabar como el Rosario de la Aurora, a farolazos". La frase expresa un mal final, un desacuerdo violento entre los participantes de una reunión. Y alude a los enfrentamientos entre pueblos y parroquias, que se manifestaban con ocasión del Rosario de la Aurora. Éste se celebraba al amanecer con un recorrido procesional por las calles de la parroquia, cuando las procesiones conservaban su sentido original de marcar el territorio. Con frecuencia había conflictos en la demarcación territorial de unas parroquias con otras y, cuando alguna de éstas consideraba invadido su territorio por el Rosario procesional de otra parroquia vecina, se originaban enfrentamientos que terminaban... a farolazos. Ha quedado en frase proverbial, que tiene su aplicación en no pocas sesiones municipales, reuniones de vecinos, manifestaciones en principio pacíficas, que terminan como el Rosario de la Aurora. "Adelante con los faroles", decimos para animar a continuar adelante con un asunto a pesar de los obstáculos y dificultades que puedan salir al paso. Es expresión relacionada con el Rosario de la Aurora, que al tratarse de una procesión que se celebraba al despuntar el día, utilizaba faroles en su recorrido. Con éstos se abrían paso cuando la procesión de una parroquia encontraba algún obstáculo en el enfrentamiento con el desfile procesional de la parroquia vecina, algo que no era infrecuente en tiempos pasados, debido a la rivalidad entre pueblos vecinos, parroquias o cofradías.

Colgarle a uno un sambenito

Es hacer a alguien víctima de un descrédito, de una nota infamante, culpándole de algo que no ha cometido. Covarrubias, *Tesoro* (1611): "Sambenito. La insignia de la Santa Inquisición, que echa sobre el pecho y espaldas del penitente reconciliado" (s. v. *sambenito*). Covarrubias cree que viene del *saco bendito* (bendecido por el obispo) que en la primitiva Iglesia se ponían para hacer penitencia pública de sus pecados. Alonso de Villegas, *Flos Sanctorum* (1594): "Al herege que los inquisidores penitenciaron, y en señal de penitente le mandaron traer un sambenito de paño amarillo con una aspa colorada de San Andrés (lo cual tuvo origen de lo que en la primitiva Iglesia se usava, y era que en la Cuaresma a los logreros y a las mugeres públicas pecadoras, si se querían emendar y dexar sus malos tratos, el miércoles de ceniza, el obispo o cura les ponía un saco, derramándole ceniza sobre sus cabeças, y con el saco andavan toda la Cuaresma hasta el día de Pascua, en que si avían bien aprovado en la penitencia los admitían a la Comunión de los fieles, estando antes de por sí en lugar apartado; llamavan bendito aquel saco porque le bendecía el obispo cuando se le ponía, y de saco bendito vino «sambenito») (*Fructus Sanctorum*, discurso 78).

Sambenito pasó de significar escapulario de monje benedictino a significar pechero de abrigo, mandil o servilleta; antes de usarse como escapulario que se les ponía a los condenados por la Inquisición. La Inquisición ponía este sambenito, en forma de una túnica sin mangas, de color amarillo y con una cruz roja en aspa, al penitente reconciliado. En este escapulario grande a modo de cartelón sobre pecho y espalda, se escribían el nombre y los delitos por los que el reo era condenado. Después de esta ceremonia, estos cartelones se colgaban en las iglesias para conservar la memoria del castigado, como testimonio de infamia, para oprobio de sus descendientes y para ejemplo público. De aquí le viene a la expresión su significado de nota infamante.

Américo Castro ha demostrado que no viene de *saco bendito*, como dice Covarrubias y Alonso de Villegas. "Sambenito es lo que suena: San Benito. Los monjes benedictinos, los "monjes negros", llevaban sobre el hábito un escapulario de la anchura de los hombros, que les llegaba hasta las rodillas. Este escapulario, mandil o delantal, primero se llamaría San Benito, y luego, sólo sambenito, perdida la noción del nombre del santo. Del área íntima, esta palabra pasó al ambiente público el día en que a un inquisidor se le ocurrió marcar de esta suerte a las víctimas de la persecución religiosa: "Sacáronles [a los judíos en 1488] y echáronles cruces e unos San Benitillos colorados atrás y adelante; y ansí anduvieron mucho tiempo.." (*RFE*, t. XV, 1925, pág. 179-181).

¡Santiago, y cierra, España!

Era el grito de guerra de las huestes cristianas para animar a sus soldados en la lucha contra el moro. Venía a ser como una orden de combate al iniciar la batalla. Ya en el *Poema de Mio Cid* (1140): "Los moros llaman ¡Mafomat!, e los cristianos ¡Santi

Yagüe!" (v. 731). "¡En el nombre del Criador e del apóstol Santi Yagüe / ferid los, caballeros!" (vv. 1138-1139). Se invocaba a Santiago porque circulaba la leyenda de que se le había visto, en más de una ocasión, luchando a favor de las huestes cristianas, especialmente cuando éstas luchaban contra los moros. El P. Mariana, *Historia de España* (1592) refiriéndose a la batalla de Clavijo (año 844), dice: "Los nuestros, con gran denuedo acometen a los enemigos y cierran, apellidando a grandes voces el nombre de Santiago, principio de la costumbre que hasta hoy tienen los soldados españoles, de invocar su ayuda al tiempo que quieren acometer" (7, 13). En un lugar de *Don Quijote*, pregunta Sancho: "Querría que vuesa merced me dijese qué es la causa porque dicen los españoles cuando quieren dar alguna batalla, invocando aquel San Diego Matamoros: "¡Santiago, y cierra España!". ¿Está por ventura España abierta y de modo que es menester cerrarla, o qué ceremonia es ésta?". "Simplicísimo eres, Sancho -respondió don Quijote-; y mira que este gran caballero de la cruz bermeja háselo dado Dios a España por patrón y amparo suyo, especialmente en los rigurosos trances que con los moros los españoles han tenido, y así, le invocan y llaman como a defensor suyo en todas las batallas que acometen... " (2ª, cap. 58). Pero no le aclara la pregunta, quizá porque entonces sólo a los muy simples se les ocultaba. Rufino José Cuervo dejó claro que España aquí es un vocativo y que, por tanto, debe precederle una coma. Y así, este grito de guerra es a la vez una invocación a Santiago pidiendo ayuda y un estímulo a los soldados (que son España) a cerrar filas contra el enemigo: "¡Santiago, y cierra, España!". En este grito de guerra, cerrar es atacar, arremeter, acometer. Como cuando decimos cerrar filas contra el enemigo. Y no le decimos a Santiago que cierre, sino a España que acometa. Covarrubias, *Tesoro* (1611): "Cerrar con el enemigo, embestir con él; de do manó el proverbio militar: Cierra, España" (s. v. *cerrar*). Sin embargo, todavía algún político europeísta ha entendido como Sancho este cierra España, y la ha utilizado para replicar diciendo. "¡Santiago, abre España!".

A santo de qué

Es un modo de preguntar, con extrañeza y enfado, por la razón de algo que se piensa realizar o que en la conversación se trae a colación. Es como preguntar "¿a qué viene ahora esto?". Se tomó de la costumbre de celebrar de diversas maneras el día de algunos santos, y hoy la expresión viene a significar: ¿Qué santo celebramos hoy para que ...?. Cuando se supone que no hay santo que celebrar. O simplemente se trata de un modo de preguntar reforzado con la palabra "santo" como en la expresión "todo el santo día". En nuestro idioma, por esa impregnación religiosa desde sus orígenes, se nos cuela ese "santo" en expresiones como "todo el santo día", "no me da la santísima gana". Correas, *Vocabulario de refranes* (1627): "¿A honor de qué santo? Cuando no agrada hacer alguna cosa". "¿A honra de qué santo?. Cuando no se tiene por bien hacer algo" (*Refr.*, A-260, A-261).

Dar el santo y seña

Es dar la contraseña con que uno se da a conocer para que se le permita la entrada en algún recinto custodiado. Al grito de "¡Alto, ¿quién vive?", los centinelas, para evitar que el enemigo o personas ajenas se introduzcan en el recinto que ellos custodian, piden la contraseña, que es sólo conocida por el personal que tiene permitido el acceso, y tienen que responder con ella cuando se les da el alto. Covarrubias, *Tesoro* (1611): "La señal que da un soldado a otro, para diferenciarse del enemigo, se dice símbolo, y para eso van los capitanes cada tarde a tomar nombre a la tienda del general" (s. v. *símbolo*). *Dic. Autoridades* (1726-1739): "Dar el santo. Término de guerra. Señalar el Rey o el Capitán General el nombre del santo que sirve aquella noche de seña a las centinelas; y también nombrar el santo para ser conocido de ellas" (s. v. *dar*). "Dar el nombre. En la Milicia es aquella palabra que se da por la noche por señal secreta, para reconocer a los amigos, haciéndosela decir. Regularmente en el exército de los cristianos es el nombre de algún santo, por lo cual se llama también el santo. Dura esta seña hasta que amanece, y entonces dicen que se rompe el nombre" (*ibid.* s. v. *nombre*).

De Pascuas a Ramos

Cuando un suceso ocurre muy de tarde en tarde, decimos que sucede de Pascuas a Ramos. El dicho alude a la festividad de la Pascua de Resurrección, que tiene lugar una semana después del Domingo de Ramos. Por lo tanto, entre la Pascua y la fiesta de Ramos del siguiente año, media un largo espacio de tiempo de casi un año. Con el mismo sentido y parecida explicación, se dice de uvas a peras o de higos a brevas. Es bien conocido que la higuera da primero brevas y sólo después aparecen los higos. Por lo que entre higos y brevas (de la siguiente cosecha) pasa casi un año. De ciento a viento es expresión que utilizamos con un sentido equivalente, emparejando dos palabras que no tienen más parentesco que la rima.

Cuando san Juan baje el dedo

O "cuando las ranas críen pelo". Se trata de distintas formas imaginativas y familiares para expresar la nula probabilidad de que algo suceda, poniendo un plazo que se pospone indefinidamente, porque estamos seguros de que nunca ocurrirá. La frase alude a la iconografía de san Juan Bautista, que le representa con el dedo índice permanentemente levantado anunciando la venida del Mesías.

A cada puerco le llega su san Martín

Para san Martín (11 de noviembre) se suele realizar en muchos pueblos la matanza del cerdo. De aquí proviene el dicho que utilizamos para recordar que a cada uno le llegará tarde o temprano el momento de rendir cuentas de sus actos y recibir la compensación de sus méritos o el pago de sus culpas. Se trata de un dicho optimista, ya que los poderosos sólo responden ante Dios y ante la Historia, aprovechando

que Dios, de momento, calla y la Historia cae lejos y encima la escriben los vencedores.

Al fin se canta la gloria

O dicho en latín: "Omnis laus in fine canitur". Que nadie debe alabarse ni recibir alabanzas antes de tiempo. Covarrubias, *Tesoro* (1611): "Al fin se canta la gloria", hasta que uno ha acabado o la vida o lo que tiene comenzado, no se le debe dar gloria. Este refrán tuvo su origen del verso Gloria Patri et Filio et Spiritu Sancto, que se canta en el fin de cada psalmo" (s. v. *gloria*). Nadie se alabe hasta que acabe. Es traducción de la máxima latina "Neminem usque in finem laudabis". Aparece ya en el *Eclesiástico* del Antiguo Testamento: "No alabes a nadie antes de que muera, que sólo al fin se conoce quién es cada uno" (11, 30). El poeta latino Marcial bromea en uno de sus epigramas: "Si la gloria viene después de la muerte, no tengo prisa" ("Si post fata venit gloria, non propero"; lib. 5, 10, v. 12). Sebastián de Horozco, *El libro de los proverbios glosados*: "Al fin se canta la gloria. Al fin de cada psalmo se canta en la iglesia, Gloria Patri et Filio etc., de donde provino este vulgar que al fin se canta la gloria, el cual se dice y aplica porque al fin de la vida de cada uno se le ha de dar la gloria y honor de las buenas obras que hizo o el vituperio de las malas" (199). Correas, *Vocabulario de refranes* (1627): "Al fin se canta la Gloria. Porque al fin de cada salmo se canta: "Gloria Patri et Filio et Spiritui Sancto", por ordenación de San Dámaso, papa español; por metáfora se aplica al premio después del trabajo y semejantes cosas" (*Refr.*, A-1227). "Hasta muertos y enterrados, no seáis alabados" (*ibid. Refr.*, H-261).

No sabe de la misa la media

Así decimos de quien no parece estar bien informado de los asuntos que lleva entre manos o de los temas de que se trata. Proviene de una clase de clérigos de aldea sin estudios, que apenas se sabían la misa que celebraban. Hay que tener en cuenta que hasta después del Concilio de Trento (1545-1563) no se crearon los Seminarios tal como los conocemos hoy, en los que los futuros sacerdotes cursan su carrera. En una de las estampas de la época que Fernán Caballero incluye en la obra colectiva *Los españoles pintados por sí mismos* (1851) y que titula "El clérigo de misa y olla", nos cuenta cómo el hijo de un labrador, después de unas cuantas clases del párroco del lugar, queda listo para recibir las órdenes. Y "aquí tienen ustedes lo que propiamente se llama en Castilla un "clérigo de misa y olla", porque es un presbítero sin carrera, un clérigo en bruto, un capellán que no sabe de la misa la media, un eclesiástico raro, un cura de los de su misa y su doña Luisa". Y termina su descripción de este "bonete de aldea": "Este es el tipo común, el característico del clérigo que se llama de misa y olla porque no sabe más que mal decir una misa y tragar" (pp. 72-75). Este dicho "no sabe de la misa la media", se aplicó luego a toda persona que no está bien enterada de un asunto.

Perder el oremus

Significa perder el juicio, la cordura o el hilo de lo que se iba a decir. Para entender el origen de esta locución conviene saber que en la celebración de la misa, el celebrante, después de entonar el *Oremus* ("recemos"), recitaba no sólo la oración del santo del día sino otras oraciones de diversas conmemoraciones que debía ir buscando en el misal. Con frecuencia, esta búsqueda ("requires") resultaba difícil y, a veces, hasta infructuosa. Al verle pasar hojas a un lado y a otro sin acabar de encontrar la oración cuyo rezo había anunciado, los fieles se decían que había perdido el oremus.

6. DICHOS QUE HAN QUEDADO COMO REMATE DE CUENTECILLOS POPULARES DE TEMA RELIGIOSO Y QUE, A VECES, REFLEJAN UN ANTICLERICALISMO AMABLE

Apaga y vámonos

Así decimos cuando, en la discusión, se plantea una hipótesis inadmisible o el interlocutor se sitúa en un punto de difícil consenso, llegado al cual es inútil seguir hablando ya que no tenemos nada que decir ni proponer: "Si esto es así, o si te pones así, apaga y vámonos, no tenemos más que hablar". Para explicar el origen de esta expresión, se suele recurrir a la conocida anécdota de los dos curas que se apuestan a ver quién termina antes la celebración de la misa. El primero va directamente al *Ite, missa est* ("podéis marcharos, la misa ha terminado"), que era la fórmula con la que el celebrante despedía a los fieles al final de la celebración. Pero, a pesar de que esto es lo último que se dice en la misa, el otro fue más allá, y así ganó la apuesta, diciéndole al monaguillo: "¡Apaga [las velas] y vámonos!". Aunque el cuento esté bien traído, más bien parece que se amañó para ingeniar un origen gracioso a una expresión que no sólo se utiliza cuando hay que apagar las velas después de la misa. Estas bromas sobre quién decía la misa más deprisa no eran infrecuentes. Castiglione nos cuenta en *El Cortesano* cómo "diciendo yo a un capellán del señor Duque que yo conocía otro clérigo que decía la misa más presto que él, respondióme: no es posible; y llegándose más cerca, díjome al oído: Sabé la verdad, que ordinariamente me dejo casi la mitad de la mía" (lib. 2, cap. 6).

Virgencita, que me quede como estaba

Así decimos cuando la solución que se nos propone puede ser peor que lo que se intenta solucionar, que el remedio sea peor que la enfermedad. "Virgencica, que me quede como estaba", decimos en broma y a modo de súplica cuando, ante promesas de futuras mejoras, nos tememos que vamos a quedar peor de lo que estamos. Decía un político: "Si el remedio contra los defectos de la democracia es el totalitarismo, virgencita, que me quede como estaba". La expresión proviene de un antiguo cuentecillo tradicional que nos ha llegado en diferentes versiones. Juan de Arguijo, *Cuentos* (1617): "Don Diego Tello, un caballero de Sevilla, perdió la vista de

un ojo refinando una poca de pólvora; y oyendo referir muchos milagros que la imagen de Nuestra Señora de Consolación había hecho aquel año, hizo la romería y, al entrar en la capilla, se untó con el aceite de la lámpara, muy devotamente, ambos ojos, con lo cual sintió grande dolor en ellos y no veía con ninguno. Daba voces diciendo: "¡Madre de Dios, siquiera el que traje!" (82). Traen otras versiones Juan de la Sal, *Cartas* (1616): "La mujer de don Guillén de Casaus dicen que es sorda (…). Podría decirle esta señora a su santo lo que don Tello a Nuestra Señora de la Consolación, que, habiendo ido a su casa el día de su fiesta y untádose los dos ojos con cantidad de aceite de su lámpara, con deseo de ver con uno de ellos que tenía seco enteramente, probando abrirlos y viendo que no veía con ninguno, comenzó a dar gritos: "¡Reina del cielo! ¡No quiero más que el que me traje! ¡Con el que veía me contento, Virgen de Consolación!" (Carta 7, BAE, vol. 36). Pérez de Montalbán, lo puso en verso en *No hay vida como la honra*:

Enfermó un hombre de un ojo, / y tanto su mal creció
que de aquel ojo cegó, / si no lo habéis por enojo.
Con el ojo que de nones / le vino a quedar, pasaba,
y veía lo que bastaba, / sin curas, aguas ni unciones.
Mas, como uno le dijese / que, si es que vista desea,
al Cristo de Zalamea / devoto y contrito fuese,
donde por diversos modos / el cojo, el ciego, el mezquino,
con el aceite divino / de todo mal sanan todos,
él al punto se partió, / con fin de desentuertar,
al soberano lugar; / y apenas en él entró
cuando a la lámpara parte, / y tanto el aceite agota
que entrambos ojos se frota / por una y por otra parte.
El ojo que bueno estaba, / con el contrario licor,
sintió tan fuerte dolor / que del casco le saltaba.
Y en fin, sin remedio alguno, / hubo de venir a estado
que de allí a una hora el cuitado / ya no vía de ninguno.
Al Cristo entonces se fue, / atentando como pudo,
y a sus pies muy a menudo, / con más cólera que fe,
a grandes voces decía: / "Señor, a quien me consagro,
yo no quiero más milagro, / sino el que yo me traía".
Cesó el dolor, y al momento, / contento de hallar su ojo,
se volvió sin más antojo / de milagro" (jorn. 3, esc. 3).

Te conocí cerezo

"Yo que te conocí cerezo / no lo puedo olvidar y no te rezo". Quien te conoció ciruelo ¿cómo te tendrá devoción?. Esta frase sirve de comentario para justificar el poco aprecio y respeto que se tiene de una persona, a quien otros consideran valiosa, por haberla conocido desde pequeña, Viene como remate de un cuentecillo en

el que el artista había utilizado la madera de un cerezo para tallar la imagen del santo patrono, ante la que todos se postraban en oración. Todos menos una vieja del lugar, que no podía olvidar que fue cerezo. Juan E. Hartzenbusch compuso una fábula (*La vieja indevota*) con este tema. Todos en el pueblo rezaban devotamente ante san Miguel, menos una vieja, que tenía para ello sus "razones": ..."El que hoy arcángel es, antes fue viga, / y antes árbol, la cual hacha y azuela / vi después aplicar, en pie tendido, / y había antes comido / yo frutal mil veces, / ricas cerezas, casi como nueces. / Labrado el tronco luego y colorido, / aún se me representa en el ejido, / convidando a los ojos / con agrupados pelendengues rojos; / por eso, aunque me culpen y me ultrajen / las lenguas maldicientes, / paso aprisa delante de la imagen, / y dígole entre dientes: / -Yo te conocí verde cerezo, / no lo puedo olvidar, y no te rezo"... (158). En los *Cuentos Folclóricos Españoles del siglo de Oro,* M. Chevalier registra un cuento popular con este tema: "Quien te conoció ciruelo, ¿cómo te tendrá devoción?". El campesino de cuya huerta había salido el árbol que proporcionó la madera con la que tallaron la imagen de san Pedro, se resistía a creer en la eficacia de sus posibles milagros a pesar de verle tan bien ornamentado. Le decía: "Gloriosísimo san Pedro, / yo te conocí ciruelo / y de tu fruta comí; / los milagros que tú hagas / que me los cuelguen a mí" (86).

La fe del carbonero

Es la fe sencilla de los simples de corazón, que no necesitan pruebas ni explicaciones para creer. O sea, creer con los ojos cerrados sin entrar en profundidades, que para eso "doctores tiene la Iglesia". La expresión salió de un cuentecillo que sin duda se repetiría una y otra vez en los sermones y homilías hasta que, en forma de locución, pasó al lenguaje común. Así cuenta Correas, *Vocabulario de refranes* (1627), este cuentecillo tradicional: "Yo creo lo que cree el carbonero. Un maestro teólogo tuvo una vez plática con un carbonero en cosas de la fe y acerca de la Santa Trinidad; como cosa tan superior, el teólogo dudaba y disputaba como sabio, y propuso al carbonero: "¿Cómo entendéis vos esto de las tres divinas personas, tres y una?". El carbonero tomó la falda del sayo y hizo tres dobleces, y luego, extendiéndola, dijo: "Ansí", mostrando que eran tres cosas y todas una. Agradóle al teólogo y satisfízose, y después, al tiempo de su muerte, decía: "Creo lo que cree el carbonero". Fíngese el cuento para dar a entender que más vale buena y firme fe sencilla, que estudios y argumentos sutiles en cosas que no puede alcanzar el ingenio humano corto y limitado" (*Refr.,* Y-86). En los tiempos en los que la Inquisición vigilaba la ortodoxia y podías ser acusado como sospechoso de herejía por cualquier expresión poco ajustada al dogma, los cristianos preguntados por su fe salían del paso con aquella fórmula nada comprometida: "Creo lo que tiene y cree y enseña la Santa Iglesia Católica Romana". Cervantes, *Don Quijote*: "Creer, como siempre creo firme y verdaderamente en Dios y en todo aquello que tiene y cree la santa Iglesia Católica Romana" (2ª, cap. 8).

Con la Iglesia hemos topado

Así decimos, entre la indignación y el desaliento, cuando tropezamos con algún obstáculo que consideramos fruto de una intransigencia eclesiástica difícil de superar. La frase está tomada del *Quijote*. Pero en la obra de Cervantes, no tiene ese matiz malévolo que se le suele dar sino que la dice don Quijote, sin segundas intenciones, entrando en el Toboso de noche, cuando descubre que lo que creía ser el palacio de Dulcinea, no es sino la iglesia del pueblo. Dice así: "Guió don Quijote, y habiendo andado como doscientos pasos, dio con el bulto que hacía la sombra, y vio una gran torre, y luego conoció que el tal edificio no era alcázar sino la iglesia principal del pueblo. Y dijo: "Con la iglesia hemos dado, Sancho". "Ya lo veo –respondió Sancho–. Y plegue a Dios que no demos con nuestra sepultura; que no es buena señal andar por los cementerios a tales horas, y más habiendo ya dicho a vuesa merced, si mal no recuerdo, que la casa de esta señora ha de estar en una callejuela sin salida" (2ª, cap. 9).

7. LA LECTURA SILENCIOSA FUE UNA RAREZA EN LA ANTIGÜEDAD. LOS MONJES CON SU CULTIVO DEL SILENCIO INFLUYERON EN SU DIFUSIÓN HASTA EL PUNTO DE QUE HOY NOS PARECE NORMAL

Lo que llamamos lectura silenciosa, puramente mental, que no necesita oírse para ser entendida por quien lee, es un fruto tardío de la civilización y era una rareza en la antigüedad. Hoy nos parece tan natural pero todavía san Agustín (finales del siglo IV) se quedó asombrado al ver a su maestro san Ambrosio, obispo de Milán, leyendo sin mover los labios. Este testimonio de san Agustín es el primero de una lectura silenciosa en el que la mente del lector se comunica directamente. Dice así: "Cuando leía, sus ojos recorrían las páginas y su corazón entendía su mensaje, pero su voz y su lengua quedaban quietas. A menudo, hallándonos allí –cualquiera podía entrar, pues no se solía anunciar la llegada de un visitante– lo observábamos mientras leía, en silencio, nunca de otra forma, y, tras quedarnos sentados –¿quién se atrevería a turbar una concentración tan intensa?–, íbamos conjeturando que, en ese rato de tiempo en el que conseguía dedicarse a relajar su mente, libre por fin del ruido de los problemas ajenos, no querría ser distraído ..." (*Confesiones* lib 6, cap 3). Esta lectura silenciosa en privado, no en voz alta y en público, se generaliza en la Ilustración. La nueva tecnología se fue adaptando a este tipo de lectura: separó las palabras, suprimió los comentarios y glosas en los márgenes y a finales del siglo XVII, introdujo el punto y aparte y la división en párrafos y capítulos.

8. DEL LENGUAJE DE LOS GESTOS QUE LOS MONJES UTILIZABAN PARA COMUNICARSE SIN ROMPER EL SILENCIO MONACAL, PROVIENE NUESTRO LENGUAJE GESTUAL, QUE AÚN UTILIZAMOS

El lenguaje de los gestos se utilizó en los antiguos monasterios en los que la disciplina imponía el silencio y obligaba a los monjes a entenderse por señas. Covarrubias, *Tesoro* (1611): "Hablar por la mano es cosa muy antigua, formando

letras con diversa postura de los dedos, de lo cual hace mención san Isidoro, lib. 1, *Ethimologiarum*, cap. 26, y allí verás al maestro Grial en sus annotaciones; Ovidio, libro 1, *Amorum*, elegía 4: Verba leges digitis, verba notata mero" [trad. "Palabras leerás de mis dedos, palabras con vino señaladas"]" (s. v. *mano*). Rodrigo Caro, *Días geniales o lúdricos* indaga de dónde les vienen el significado a algunos de estos gestos (diálogo 5, 3: *Otras burlas señalando con las manos*).

Hay gestos con los dedos de validez más o menos universal, que se difundieron como un modo de hablar en silencio y a distancia. Nos sirven para entendernos cuando el interlocutor nos ve pero no puede oírnos. Cerrar el puño como señal de amenaza. El puño cerrado evidencia la fuerza, el poder. La palma es símbolo de poder ya reconocido. La mano extendida es saludo fascista; y el puño cerrado es símbolo revolucionario. También utilizamos la palma moviéndola para saludar. La palma sobre el corazón es gesto que expresa afecto.

Un dedo levantado simboliza el saber: el niño que sabe la respuesta levanta un dedo. El dedo pulgar hacia arriba es signo de aprobación, significa estoy contigo, sin problemas, toda va bien. Hacia abajo es señal de desaprobación (estoy en contra) y condena (entre los romanos equivalía a pena de muerte y así se manifestaba ante el gladiador vencido). Dos dedos levantados (el índice y el corazón) simbolizan el saber reconocido. Así aparecen en las miniaturas medievales las personas que hablan con autoridad. Formando la V significa victoria, un gesto que popularizó Churchill. Pero si se utilizan índice y meñique en forma de peineta, significan cuernos y señalan infidelidad conyugal en un gesto ya universal. Los dedos índice y pulgar formando anillo significa OK (de acuerdo). Este gesto se popularizó en EE UU a comienzos del siglo XIX. Durante la guerra de secesión, cuando regresaban las tropas a sus cuarteles sin tener ninguna baja, ponían en una gran pizarra "0 Killed" (cero muertos). De ahí proviene la expresión "OK" para decir que todo está bien. El dedo índice sellando los labios ordena silencio. Dice Quevedo: "No he de callar, por más que con el dedo, / ya tocando la boca o ya la frente, / silencio avises o amenaces miedo". Llevar a los labios los dedos arracimados y abrir luego la mano es un beso a distancia, señal de que todo ha salido muy bien. Mover los dedos aplicando el pulgar a la punta de la nariz, es burla. De aquí se dice "con un palmo de narices" por quedar burlado.

El Arcipreste de Hita en *Libro de buen amor* bromea con este lenguaje en un episodio divertido sobre "la disputación que los griegos e los romanos en uno ovieron" (estr. 44-64). Como desconocían la lengua, disputaron por señas, un sabio griego frente a un villano romano. El griego le mostró un dedo y el villano le replicó enseñándole tres dedos; el griego le mostró la palma de la mano y el villano le mostró el puño cerrado. El griego asombrado de la sabiduría del romano, explicó a los suyos que le había dicho que hay un solo Dios y él le había contestado que sí pero en tres personas; le había dicho que tiene todo sometido a su voluntad y él le replicó que tiene el mundo bajo su poder. El villano explicó la pelea a los suyos: Me dijo que me iba a meter un dedo en el ojo y yo le repliqué que con dos dedos le quebraría

los ojos y con otro le rompería los dientes; luego me dijo que me daría un tortazo que me haría temblar los oídos y yo le dije que le iba a dar un puñetazo que se acordaría toda su vida. Entonces se rindió.

9. LOS ADVERBIOS MODALES TERMINADOS EN –MENTE (SABIAMENTE, BUENAMENTE..) SE GENERALIZARON EN NUESTRA LENGUA POR LA INSISTENCIA DE LOS PREDICADORES CRISTIANOS EN LA IMPORTANCIA DE LA INTENCIÓN (MENTE) PARA LA MORALIDAD DE NUESTRAS ACCIONES

El Cristianismo valora mucho la intención con que se hacen las cosas y esto lleva a la introspección y análisis de conciencia. "Non quid detur refert, sed qua mente: No importa lo que se da, sino la intención con que se da. "..

El romanista Karl Vossler cree (*Metodología Filológica,* Madrid 1930, p. 35) que fue por influjo del Cristianismo como se generalizó este uso de los adverbios en mente hasta perder su valor estilístico y gramaticalizarse. Al gramaticalizarse, ha terminado escribiéndose como una sola palabra aunque seguimos pronunciando dos (tiene doble acentuación). Además, si van varios adverbios copulados, sólo el último lleva terminación: "lisa y llanamente". Esto indica que todavía se sienten separables los dos elementos. "Los adverbios modales románicos terminados en -mente proceden de ablativos que en un principio indicaban el temple, ánimo o propósito con que el sujeto realizaba la acción" (Vossler, *Espíritu y cultura en el lenguaje*, Madrid 1959). Ya en latín (Cicerón): "bona mente, sana mente": con buen ánimo, con recta intención. Virgilio: "Sensit enim simulata mente locutam" (*Eneida* lib. 4, v. 105). De significar la disposición anímica, espiritual con que el sujeto hace algo, se pasa (ya en el latín imperial) a indicar el modo: "Bona mientre" (Glosas Emil.), munda mientre (Glosas Sil.) (vid. M. Pidal, *Orígenes...*).

10. EL PUEBLO, QUE NO SABÍA LATÍN, INCORPORA A SU IDIOMA EXPRESIONES "LATINAS" OÍDAS EN LA LITURGIA Y LA PREDICACIÓN, DEFORMANDO SU SIGNIFICADO E INCLUSO SU FONÉTICA CON FINES HUMORÍSTICOS

Era normal en ambientes eclesiásticos y estudiantiles, jugar con expresiones latinas dándoles un significado vulgar, a veces irreverente. Correas, *Vocabulario de refranes* (1627): "Al comer "comamos" y al pagar "a ti suspiramus". "Gaudeamus" es gocémonos" (*Refr.* A- 1188). "Al fiar, "vita dulcedo"; al pagar "a ti suspiramos". Esto es: al comprar los puercos fiados y no haber después con qué pagallos" (*ibid. Refr.*, A-1223).

Simplemente con aplicar a determinadas palabras una sufijación en –bilis o en –itis, se creía darles este sabor a latín que era suficiente para el toque de humor que se pretendía. El lenguaje de los estudiantes formaba falsos cultismos con el sufijo –itis, -ibilis: Mieditis. Pérez Galdós, *La Primera República* de *Episodios Nacionales*: "Burlándose delicadamente por el mieditis que pasé..." (cap. 14). Piscolabis: "Así lo

apreció y comprendí cuando, llevándole conmigo a la fonda para tomar un piscolabis, me dio a conocer...” (*ibid*. cap. 18). *Miau*: “Sindineritis” (cap 26). Valle Inclán, *Luces de bohemia*: “Guasíbilis”. (esc 10).

Dice Mal Lara en *Filosofía Vulgar*: “Al manjar, *vita dulcedo*; al pagar, *ad te suspiramus*”. *Gaudete* o *gaudeamus* (alegrémonos) pasó a significar fiesta, regocijo, comida y bebida abundante. Cervantes, *Don Quijote*: “Esta que viene es una hermosa tropa de huéspedes; si ellos paran aquí, Gaudeamus tenemos” (1, 36) *Diccionario de Autoridades*: “Gaudeamus. Voz latina que usurpada en nuestra lengua significa fiesta, regocijo, comida y bebida abundante” (s. v. *gaudeamus*). Todavía Pérez Galdós en *Zaragoza* (1874) de *Episodios Nacionales*: “Los frailes sólo cumplieron a medias su oferta en lo de darnos algún gaudeamus como recompensa” (cap. 22)

En ambientes estudiantiles era frecuente jugar con expresiones latinas a las que se les daba un sentido propio. La mayoría de los escritores había estudiado latín en algún monasterio o colegio de iglesia. Se tiene la conciencia de que desfigurando una palabra mediante un afijo, ésta queda incorporada al lenguaje secreto de la tribu. Así en palabras en –is como reminiscencias del latín litúrgico: locatis, finolis, gratis, quitolis. El latín de los medios académicos europeos es foco de difusión del macarronismo (mezcla de latín y romance, o un latín con palabras inventadas que “saben” a latín “mocosuena, mocosuene”). La liturgia, el latín escolar y los autores latinos proporcionan frases con formas en –is: bóbilis bóbilis, de ocultis, de extranjis, por lo bajinis... Se trata de sufijos con una gran fuerza expresiva. De este lenguaje estudiantil saltó al teatro cómico (con frecuencia el gracioso era un estudiante que latinizaba su humor) y de aquí se difundió en el idioma de la calle como un recurso cuando queremos dar a nuestra expresión una coloración humorística que quite hierro y agresividad a nuestras intervenciones. (cfr. C. Clavería, *Estudios sobre los gitanismos del español*, Madrid, CSIC, 1951. pag 249 y ss). Es tema frecuente en nuestra tradición cuentística la anécdota del cura que aprovecha el canto del Prefacio de la misa para hacer llegar un mensaje a su ama, que nada tiene que ver con la celebración litúrgica. Por ejemplo, si se trata de explicarle cómo ha de preparar las perdices que el cura ha cazado de madrugada, se lo irá diciendo en un latín macarrónico para despiste de los fieles, en el que no faltará su “ágilis mójilis”, para terminar con el “pimiento pimientorum per omnia sécula seculorum”. Fernán Caballero, *Cuentos y chascarrillos andaluces*, nos cuenta de aquellas monjas que ante la reprensión de la abadesa por hurtar peras en el huerto, se justifican recurriendo al texto sagrado “qui temperas” (que traducen por “quiten peras”). Pero la abadesa les replica con el “rerum vices” (que traduce por “raras veces”) (*Interpretación de un texto latino*). En realidad el texto latino dice: “Jefe poderoso, Dios de la verdad, / que riges la marcha de las cosas [de las horas]” (“Rector potens, verax Deus / qui temperas rerum vices”). Aunque algunos de estos latines ya sólo se oyen en ambientes cultos o en círculos eclesiásticos, en su momento fueron de circulación normal en el idioma.

Hecho un adefesio

Así va una persona de aspecto estrafalario y ridículo, extravagante por llevar alguna prenda de vestir inadecuada. Antes se dijo hablar adefesios por decir despropósitos, disparates, cosas que no vienen a cuento de lo que se está tratando. Adefesio pasó, pues, de significar despropósitos, a significar prenda de vestir ridícula; y por último, persona de exterior extravagante. ¿De dónde procede esta expresión? "Ad Ephesios" es el título de una carta de san Pablo a los fieles de Éfeso. Aunque en ella condena la embriaguez y recomienda no beber vino, el carácter de cosa inútil o absurda se lo atribuyó el humor popular por el hecho de que están tomadas de esta carta de san Pablo las palabras que, en el ritual religioso del matrimonio, dice el celebrante a los nuevos esposos como recomendación para su nuevo estado de casados y que, con tanta frecuencia, resultan inútiles. Así lo interpreta Unamuno: "¿Predicar adefesios? Y eso, ¿qué quiere decir? Lo mismo me preguntaba yo cuando oía a alguna señora decir de otra que iba vestida ridícula o presuntuosamente y sin gusto alguno, que iba hecha un adefesio, expresión análoga a la de decir que iba hecha una facha o una visión. (...) Me quedé haciendo cruces … de que el pueblo, que ha hecho la lengua, haya supuesto que la epístola de san Pablo a los efesios sea un conjunto de despropósitos, disparates y extravagancias". A continuación, cita Unamuno el texto del *Viaje de Turquía* (1557), y cree hallar en él la explicación. "Hablar adefesios (...) es decir cosas que ni ha de hacer nadie caso de ellas ni han de ser oídas y que sólo un pobre iluso –no ya bestia– las dice, sabiendo que ni han de llegar a noticia del Rey o de los Reyes a quienes se dirigen. (...) La cosa está clarísima para quien recuerde o aprenda que los consejos que se leen a los recién casados, después de haberse ligado uno al otro y echádoles la bendición el cura, han sido tomados del capítulo V de la epístola de San Pablo a los efesios. Es todo aquello de "las casadas estén sujetas a sus maridos como al Señor, porque el marido es cabeza de la mujer…", y lo de "maridos, amad a vuestras mujeres así como Cristo amó a la Iglesia", y lo que sigue. Consejos adefesios que, en general, les entran por un oído y por el otro les salen, y de los que maldito el caso que se hace, según el pueblo supuso y estampó esta su suposición en una frase. Hablar o decir adefesios es, pues, dar consejos como los que por boca del cura da San Pablo a los que se casan, que "ni se ha de hacer nada deso, ni habéis de ser oídos", ni han de llegar acaso a noticia de aquel a quien se dirigen..." ("Ad Ephesios. Digresión lingüística", *Nuevo Mundo*, Madrid, 19 de junio, 1912). La primera documentación de esta expresión (que es la que menciona Unamuno) aparece en *Viaje de Turquía* atribuido a Cristóbal de Villalón (1ª, cap. 9).

Ahí está el busilis

El busilis es la dificultad, el intríngulis de un asunto. Correas, *Vocabulario de refranes* (1627) apunta el posible origen de esta expresión: "Ahí está el busilis. Bien vulgar es el "busilis", aunque salió o se fingió salir de uno que examinaban para

Órdenes, el cual dudó en declarar "in diebus illis", y dijo: "Indie", las Indias; el "busilis", no entiendo. De tres palabras hizo dos, partiendo la de en medio, "in diebus illis", en aquellos días" (*Refr.,* A-1067). Seijas Patiño, comentando esta locución en *Cuento de cuentos* de Quevedo, dice: "Busilis. Con esta voz se pondera el punto en que estriba la dificultad de que se trata. A un fraile indocto y nada avisado, en los puntos de examen de latinidad tocó uno de los capítulos del Evangelio que principian In diebus illis, y dijo: "Indie son las Indias; pero el busilis no se me alcanza qué pueda significar" (*Obras de Quevedo* BAE, vol. 48). Originado o no de esta anécdota, parece claro que resulta de la disparatada división de la expresión latina "in diebus illis", dejando por un lado "in die" y por otro "busillis", expresión que daría mucho que pensar para traducirla. Y de aquí su significado de dificultad o punto oscuro. Hay que tener en cuenta que la lectura del Evangelio en las misas solía empezar (cuando se decía en latín) con esta fórmula de "In diebus illis" ("en aquellos días"). Y que estas expresiones latinas tan oídas, han dado motivo con frecuencia a traducciones disparatadas y pintorescas por parte del pueblo fiel que no sabía latín. En la obra de Manzoni, *Los novios* (1842), Ferrer es un político que, mientras halaga al pueblo en italiano prometiéndole pan y justicia, dice todo lo contrario en castellano, en sus apartes, para no ser entendido. Una de las frases castellanas que Manzoni pone en boca de Ferrer (como respuesta a la pregunta "¿Cómo salir de aquí?" que le hace el vicario acosado por la muchedumbre) es la de "Aquí está el *busilis*. ¡Dios nos valga!" (cap. 13). Sabemos que entre las lecturas de Alessandro Manzoni cuando trabajaba en la redacción de *Los novios*, estaba *Don Quijote*. Y en él Cervantes la utiliza en varias ocasiones. *Dic. Autoridades* (1726-1739): "Busilis. Palabra inventada aunque muy usada del vulgo, o en el estilo jocoso y familiar; y significa el punto principal en que consiste alguna cosa que, a primera vista, no se entiende ni se percibe. El origen de esta voz es dificultoso, pero parece que puede deducirse de un ignorante que, dándole a construir estas palabras latinas *In diebus illis*, construyó diciendo *In die* en el día, y no pudiendo pasar adelante, dijeron de él o él dijo de sí, que no entendía el *busilis*" (s. v. *busilis*).

Dé donde diere

Así se traducía el *Deum de Deo* del Credo. Cervantes, *Don Quijote,* traduce Deum de Deo como tirar algo sin mirar a dónde darás, hablar a bulto, sin pensarlo (2ª, cap. 71). Gracián, *Criticón*: "Respondía de repente a cuanto le preguntaban; y preguntándole uno que qué quería decir "Deum de Deo", respondió: Dé donde diere" (2, 6). Tomás de Iriarte, *Los literatos en Cuaresma*: "Como los que traducen a destajo y a salir del día: Deum de Deo, dé donde diere"

El sursuncorda

Suele tomarse como un supuesto personaje muy importante y poderoso. Y así, decimos en tono desafiante: "¡Aunque lo mande el sursuncorda!"; o "De ésta no te

libra ni el sursuncorda". También le encomendamos que haga lo que no estamos dispuestos a hacer nosotros: "Que lo haga el sursuncorda". En realidad, sursum corda son dos palabras latinas del Prefacio de la misa, que en castellano significan "arriba los corazones", y que el celebrante pronunciaba elevando los brazos al cielo. En el gesto del celebrante elevando los brazos hacia lo alto, el pueblo creyó ver una clara indicación sobre quién es el sursuncorda. Y así lo utilizó como encarecimiento: "Pues ni ése te libra esta vez". La fuente es Jeremías, *Lamentaciones*: "Alcemos nuestro corazón y nuestras manos a Dios, que está en los cielos" (3, 41). En lenguaje de germanía, condenar a uno a sursum corda era sentenciarle a ser ahorcado, por una traducción macarrónica y jocosa equivalente a levantarle con la cuerda. En *Estebanillo González* (1646), se juega con esta expresión para aludir a algún modo de tortura con cordeles: "Me sentenciaron a *sursum corda* y encordación de calabaza. Mas antes que cantase aquello del potro rucio, por tener atención que había servido al Duque mi señor, me condenaron a salir desterrado" (I, cap. 3). Esta expresión es otra muestra de cómo una frase latina, repetida cada día en la celebración de la misa, se puede convertir para el lenguaje popular en algo que nada tiene que ver con lo que significa, como, por ejemplo, un personaje importante a quien se atreve uno a enfrentarse aun consciente de su mucho poder. En *Belarmino y Apolonio* de Pérez de Ayala, hay un personaje de nombre Xuantipa, por contracción de Xuana la Tipa, llamada así porque su padre Xuan el Tipo "amenazaba [cuando se irritaba] con quitar el tipo al sursum corda" (cap. 3). Alguna vez se utilizan en su sentido propio para infundir ánimo a quien está decaído, como en *Cánovas* (1912) de Pérez Galdós: "Sursum corda. Recobre usted su fe en la libertad; hínchese de patriotismo; nos hincharemos todos.." (cap. 6)

Armarse un tole tole

Es levantarse un gran alboroto y griterío popular. "Tolle, tolle" significa en latín "quita, quita", y hace alusión a las palabras con las que el pueblo judío, en medio de un gran alboroto popular, pidió a Pilatos que sentenciara a muerte a Jesús: "Y era la víspera de la Pascua, y como la hora de sexta. Entonces dijo a los Judíos: He aquí vuestro Rey. Mas ellos dieron voces: Quita, quita, crucifícale". ("Tolle, tolle, crucifige eum"; *Juan* 19, 14-15). Con un mismo sentido se dice "Armar un tumbítulo". Se trata de una expresión no generalizada, para decir armar ruido, alboroto, estruendo, jaleo. Aunque la palabra tumbítulo no ha entrado en el Diccionario de la Academia, se oye en Aranda de Duero y su comarca. Tiene un origen curioso. Los Oficios de Tinieblas en Semana Santa terminaban con el canto del Miserere cuyo último versículo dice: "Tunc imponent super altare tuum vitulos" ("Entonces colocarán becerros sobre tu altar"). Se apagaban las luces del templo y se provocaba un estrépito golpeando cada uno lo que tenía a mano, los prebendados golpeando sus breviarios contra los atriles, como señalan las rúbricas. Los monaguillos y el pueblo asistente colaboraban con fragoroso entusiasmo. En la película *Secretos del corazón* de Montxo Armendáriz

(1997) hay una escena de este golpear y darle a las matracas. Pues bien, de ese "tuum vitulos" asociado al estrépito que le seguía, procede la palabra *tumbítulos* con el significado de alboroto, estruendo. (cfr. M. Rabanal, *El lenguaje y su duende*, ed. Prensa Española, Madrid 1967).

Al buen tuntún

Así decimos para indicar que algo se ha hecho sin cálculo ni reflexión, a lo que salga, sin pararse a examinar y valorar la mejor opción. La expresión al buen tuntún proviene de una deformación del latín "ad vultum tuum" ("en tu presencia, ante tu rostro") que aparece en el Salmo 44, 13, pero entendido "al sonido" por el vulgo (que no sabe latín) como "a bulto" y de aquí "al buen tuntún". *Dic. Autoridades* (1726-1739): "A bulto. Modo adverbial que vale lo propio que por mayor, indistintamente, sin separar una cosa de otra, poco más o menos y como se fuese decir a ojo y sin formar juicio por menor y con distinción cabal de las cosas" (s. v. *bulto*). Pérez Galdós, *Fortunata y Jacinta*: "Tenía recetas charlatánicas para todo, y las aplicaba al buen tuntún" (2ª, cap. 4, 5).

Otro caso curioso de deformación de una expresión latina nos lo ofrece la jota de La Magallonera, que se canta en Aragón y dice así: "Anda y dile al Santo Cristo, / pulida magallonera, / que cuando me llame al cielo,/ que me canten la olivera". Nadie acertaba a saber qué olivera era ésta hasta que el profesor don Antonio Beltrán propuso una explicación como que lo que pedía el cantor era que le cantaran "el libera", es decir, el "libera me Domine de morte eterna" ["líbrame, Señor, de la muerte eterna"] de la misa de difuntos. Poco a poco la letra se había ido degradando en el pueblo llano, porque a ellos no les sonaba a nada lo de "el libera". (Debo este apunte a mi amigo Manuel Pérez Belanche)

De bigotes

Decimos "de bigotes" para ponderar la calidad de algo o encareciendo su dificultad o su tamaño. Un asunto de bigotes es un asunto de gran importancia o dificultad. En los siglos XVI y XVII, los bigotes se tomaban como señal de valentía o más bien de bravuconería. Se juraba o se amenazaba estirando la guía de los bigotes. Covarrubias, *Tesoro* (1611): "Los que traen los bigotes muy largos (...) pretenden parecer valientes y espantabobos, como los que para dar a entender eran grandes filósofos se dejaban crecer la barba. Sanchez Brocense, bigote, nombre tudesco, vale *per Deum* [por Dios] y jurando se asen de los mostachos" (s. v. *bigotes*). Soldados suizos, de largos mostachos, participaron en la guerra de Granada en tiempos de los Reyes Católicos. Su juramento era *bî Got!* ("¡por Dios!"). Estos dos rasgos (su mostacho y su modo de jurar) se asociaron en la imaginación popular y terminaron llamando "bigote" al mostacho de aquellos soldados que siempre estaban diciendo *bî Got!*. Ya lo registra Nebrija en 1492.

CONCLUSIÓN

Aunque habría mucho más que decir, lo dejamos aquí. He intentado mostrar algunas de las huellas que el lenguaje de los monjes y en general del mundo cristiano han dejado en nuestro idioma en forma de expresiones y modos de hablar que todavía perduran aunque, con frecuencia, hemos perdido la conciencia de su origen. Es sólo una muestra pero suficiente, creo, para demostrar la impregnación que nuestro idioma experimentó desde su origen por parte del mundo religioso[1].

Zaragoza, 28 de noviembre de 2007

[1] Estas y otras muchas expresiones y modismos los he explicado en mis libros *¿Qué queremos decir cuando decimos...?* (Alianza Editorial, El libro de bolsillo. 2001) y *Frases con historia* de la misma editorial.

Concierto

XII JORNADAS DE

Canto Gregoriano

2007

LUZ ENTRE TINIEBLAS

Pervivencia de la tradición gregoriana en la España del siglos XIX

Canto Gregoriano y Órgano alternnte

17 de noviembre de 2007, 20,00 horas
Real Capilla de Santa Isabel de Portugal (Zaragoza)

CÁTEDRA DE MÚSICA MEDIEVAL ARAGONESA
SECCIÓN DE MÚSICA ANTIGUA
Institución »Fernando el Católico« (C.S.I.C.)
Diputación de Zaragoza

PROGRAMA

1. Entrada de procesión	Buenaventura Íñiguez (1840-1902)
2. *Vexilla Regis*. Himno.	Repertorio gregoriano
3. *O gloriosa Virginum*. Himno Ofertorio nº 9 (Sobre el himno *O gloriosa Virginum)*	Repertorio gregoriano Miguel Hilarión Eslava y Elizondo (1807-1878)
4. Plegaria	Nicolás Ledesma (1791-1883)
5. *Lauda Ierusalem*. Salmo 147 Juego de versos de primer tono	Repertorio gregoriano Domingo Olleta (1819-1890)
6. *Media vita*. Responsorio	Repertorio gregoriano
7. *Sanctus* de V tono Plegaria y adoración (para después de Un *Sanctus* de V tono).	Repertorio gregoriano
8. *Ave Maris Stella*. Himno Ofertorio nº 9 (sobre el himno *Ave maris stella).*	Repertorio gregoriano
9. *O filii et filiae*	Repertorio gregoriano
10. *Pange lingua*. Himno Ofertorio nº 5 (sobre el himno *Pange lingua)*	Repertorio gregoriano Miguel Hilarión Eslava y Elizondo (1807-1878)
11. *Salve Regina*. Antífona	Repertorio gregoriano.

El profesor D. Agustín Ubieto.

El profesor D. Miguel Manzano (a la izquierda).

El profesor D. José Luis García Remiro.

Schola Gregoriana Domus Aurea y el organista Jesús Gonzalo.

Schola Gregoriana Domus Aurea.

Í N D I C E

XI Jornadas de Canto Gregoriano

Programa 7

Conferencias

El Requiem gregoriano en el talante polifónico. Pedro Calahorra Martínez 11

De Gregorio Magno (540-604) a Juan Sebastián Bach (1685-1750). Daniel Vega Cernuda 25

El canto gregoriano en los cimientos del edificio de la polifonía. José Sierra Pérez 63

Conciertos

La expresión polifónica del canto gregoriano en los autores y archivos de música aragoneses 101

El canto gregoriano en el órgano de Juan Sebastián Bach 115

XII Jornadas de Canto Gregoriano

Programa 121

Conferencias

Aspectos mágicos del mundo monacal medieval: leyendas, exvotos y reliquias. Agustín Ubieto Arteta 125

Ecos del Canto Gregoriano en la música litúrgica de tradición oral. Miguel Manzano Alonso 153

De cómo la vida monástica impregnó el lenguaje del pueblo con formas de hablar y expresiones que todavía perduran en nuestro idioma. José Luis García Remiro 199

Concierto

Pervivencia de la tradición gregoriana en la España del siglo XIX. Canto Gregoriano y Órgano alternante 245

INSTITUCIÓN
FERNANDO
EL CATÓLICO

DIPUTACION Ð ZARAGOZA