

CIEN AÑOS DESPUÉS DE *TRA LE SOLLECITUDINI*: EL CANTO DEL PUEBLO

JUAN ANTONIO GRACIA GIMENO
Cabildo Metropolitano de La Seo de Zaragoza

Permítanme que, antes de iniciar mi conferencia, exprese un sentimiento y haga una confesión. Ante todo, quiero manifestar mi gratitud a los organizadores de este ciclo y, de modo muy especial, a Pedro Calahorra que, desde hace años y con insistencia ha venido invitándome a participar activamente en él, ya que como oyente he sido un asiduo y entusiasta asistente a estas interesantísimas Jornadas de Canto Gregoriano. Gracias, de corazón.

Mi confesión tiene que ver con mis limitaciones que, aunque para la mayoría de quienes me oyen son harto conocidas, quizá algunos las ignoren y estén esperando de mí una lección magistral. Les sacaré de inmediato de su error. Confieso que no soy músico ni musicólogo. No soy tampoco experto en canto gregoriano ni he dictado jamás una conferencia sobre temas relacionados con la música. A pesar de todo ello, no me encuentro a disgusto en esta tribuna ni me creo osado en demasía al comparecer entre Vds. que con toda seguridad tiene más formación y competencia que yo en la materia que nos ocupa.

Sin embargo, creo tener un aval, sólo uno y pequeño, aunque espero que suficiente para justificar mi presencia aquí y ahora. Ese aval consiste en que, durante más de 60 años, he sido consumidor de música, he vivido empapado de música y he manejado códices, palimpsestos, incunables, libros con abundantes páginas ilustradas con pentagramas. He sido acólito, seminarista y, en mi época de estudiante, miembro de dos corales, y soy presbítero y canónigo. Por todo ello, he sido y sigo siendo —repito— consumidor de música, de una música concreta, la música de Iglesia. Comprenderán Vds. que resulta imposible sustraerme a la influencia de un clima que me ha envuelto —bien como actor, bien como espectador— durante casi tres cuartos de siglo. Si a este bagaje de experiencia práctica, añado mi condición de modesto estudioso de la historia de la liturgia, tal vez entiendan que no me sienta aquí demasiado incómodo, si bien, para que mi confesión sea completamente sincera, no les

ocultaré que no logro sacudirme del todo una cierta sensación de audacia, sobre todo si pienso en los maestros que participan en este curso.

Y expuestos mis sentimientos y hecha mi confesión, entraré ya en el contenido de mi disertación.

VALORACIÓN DEL DOCUMENTO

1. Primera intervención papal sobre la música en la Iglesia

El 22 de noviembre de 1903, día de la fiesta de Santa Cecilia, San Pío X firmaba un documento sobre la música en la Iglesia. Escrito en italiano, es conocido y citado con las palabras de su encabezamiento «*Tra le sollecitudini*», si bien en su traducción latina, tal como apareció, en las Actas de la Santa Sede, se le designó así: «*Inter plurimas pastoralis officii sollicitudines*». En uno u otro idioma, todo el mundo sabe que se trata de un «*Motu Proprio*», el primer documento de toda la Historia de la Iglesia en que un Papa reconoce la importancia de la música en el culto cristiano. Pío X era un hombre obsesionado por la belleza del culto y confesaba que la música y el canto eran un aspecto esencial de esa estética. Daré tres datos que subrayan su preocupación por esos asuntos:

1.º Siendo Patriarca de Venecia escribió una carta pastoral, titulada «*Músicae Sacrae*» en 1895, o sea ocho años antes del *Motu Proprio*, del que es un verdadero preludeo.

2.º El 8 de enero de 1904, sólo mes y medio después del *Motu Proprio*, escribió una carta al cardenal Respighi, «*Il desiderio*», en la que daba normas sobre la puesta en práctica de su *Motu Proprio*.

3.º El mismo día firmaba un decreto «*Urbi et Orbi*» sobre la acogida que debería darse a su *Motu Proprio*, que debería considerarse —copio sus palabras— «como el código jurídico de la música sagrada».

En fin, con un nuevo *Motu Proprio* «*Praeclara inter opera*», de 24 de junio de 1914, establecía el Ateneo San Anselmo a cargo de los benedictinos, para el estudio de la liturgia, que en 1961 se convirtió en el Pontificio Instituto de Liturgia de San Anselmo, donde se han formado grandes maestros en ciencias litúrgicas.

Dada su formación y su inquietud en este campo, no extrañarán estas palabras que abren el *Motu Proprio* y que cito textualmente: «Entre las solicitudes de este oficio pastoral, no solamente de esta Suprema Cátedra que por inescrutable disposición de la Providencia indignamente ocupamos, sino también de todas las Iglesias particulares, la principal es sin duda la de promover y mantener el decoro de la Casa de Dios, donde se celebran los augustos miste-

rios de la religión y donde se reúne el pueblo cristiano para recibir la gracia de los sacramentos, asistir al Santo Sacrificio del Altar, adorar al Santísimo Sacramento del Cuerpo de Cristo y unirse a la plegaria común de la Iglesia en el solemne y público culto litúrgico».

2. Inicio de un siglo musical en la normativa eclesiástica

Con la intervención de San Pío X no sólo se rompió el silencio pontificio de siglos en la materia, sino que se abría un fecundo período de literatura musical en los Papas, hasta el punto que bien pudiera afirmarse que el siglo xx ha sido verdaderamente el siglo de la música en la Iglesia. Como comprobación de este aserto, me limitaré a citar sólo algunos de los documentos más importantes publicados después de San Pío X.

Pío XI

Al cumplirse los 25 años del *Motu Proprio* de San Pío X, publica el 20 de diciembre de 1928 la Constitución Apostólica *Divini cultus sanctitatem*, un verdadero alegato en pro de la buena música.

Pío XII

En 1947 publica la encíclica *Mediator Dei*, en la que propone una nueva visión teológica de la Iglesia y dedica varios pasajes a la música. Más tarde, en 1949, insta a la Congregación de los Obispos a que fomenten el estudio de la música en los seminarios. El 25 de diciembre de 1955 firma la gran encíclica *Musicae Sacrae disciplina*, en la que trata todos los problemas emergentes de la época relacionados con la música. El 3 de noviembre de 1958 firma la *Instructio de Musica Sacra et Sacra Liturgia*, que es la suma de todas las disposiciones litúrgico-musicales habidas hasta entonces.

Pablo VI

En primer lugar, todo el capítulo 6 de la *Sacrosanctum Concilium* del Concilio Vaticano II (1964). Después del Concilio ve la luz una multitud de documentos de valor desigual, por supuesto, pero cuyo conjunto desarrolla las líneas de la reforma conciliar en materia musical y, a la vez, contienen elementos muy útiles para una adecuada visión de este sector. Destacaré entre esta documentación la Instrucción *Musicam Sacram*, publicada en 1967 por Pablo VI.

Las normas más recientes sobre música y canto referidos a la misa son las que se encuentran en la última edición latina (todavía no traducida al castellano) del año 2002 del *Missale Romanum*. En la *Instructio Generalis Missalis Romani* se habla de la importancia de la música, del canto de la asamblea, del canto gregoriano, de la polifonía sacra y se pone de relieve que, en cualquier

género de música utilizado, lo que hay que salvar es su esencial finalidad que no es otra que la participación del pueblo.

3. *La música, parte integral de la liturgia*

Como ven, una oleada de documentos. Todo un arsenal inmenso de doctrina. Cien años de un proceso lento cuyo progresivo caminar está señalado por el mismo vocabulario empleado. Veán y comprueben.

Para Pío X, 1903, la música con relación a la liturgia es «*umile ancilla*».

Para Pío XI, 1928, es «*serva nobilissima*».

Para Pío XII, 1955, «*liturgiae sacrae quasi administra*».

Para Pablo VI, 1964, «*munus ministeriale*» (Concilio Vaticano II).

Para Juan Pablo II, 2002, el cantor, la schola o coro, el director y el organista cumplen con un verdadero «*munus liturgicum*».

Realmente el próximo Papa lo va a tener difícil cuando quiera definir la música y su excelsa función en las celebraciones de la comunidad cristiana.

En este camino largo de un siglo, hay que confesar que de 1903 al Vaticano II, el *Motu Proprio* de san Pío X ha sido el punto esencial de referencia, la ley incontestable, la fuente inspiradora de toda reflexión, el estímulo de toda acción en el terreno de la música sagrada. Era, pues, justo conveniente y necesario que tal documento no pasara inadvertido en unas *Jornadas* como estas y le dedicáramos siquiera esta leve remembranza.

De toda esta impresionante documentación se deducen algunas conclusiones sobre la importancia de la música y del canto del pueblo en la Iglesia y sobre el papel que ambos, música y canto, deben desempeñar en el culto litúrgico. Quisiera resumir toda la doctrina en cuatro afirmaciones claras y rotundas:

1. La Música Sagrada, como parte integrante de la liturgia, participa de su fin general que es la gloria de Dios y la santificación y edificación de los fieles.
2. El canto, lejos de ser considerado como un añadido, como un atractivo y oportuno elemento decorativo, se integra en la cima del acto celebrativo como el momento feliz en que se unen expresión, participación y comunión de la asamblea orante.
3. La música y, sobre todo, el canto fluyen de la misma naturaleza de la Iglesia. Una Iglesia sin cantos, una Iglesia en la que no resonara la voz exultante y armónica de sus hijos cantando las maravillas de Dios que ella proclama, es literalmente inconcebible. Con los escolásticos podríamos decir que, evidentemente, la música y el canto no constituyen su esencia, ya que la Iglesia no es ni un orfeón ni un conservatorio, pero sí forman parte de ella como elemento integrante de su naturaleza.

4. La tradición musical de la Iglesia universal constituye un patrimonio de inestimable valor que sobresale entre otras experiencias artísticas (como la arquitectura, la pintura o la escultura), precisamente porque la música, unida a la Palabra es, como acabo de decir, parte integrante, fundamental, necesaria de la liturgia.

Si profundizamos en estas conclusiones derivadas de una doctrina machaconamente reiterada en este último siglo, siglo ciertamente musical en la normativa de la Santa Sede, se comprenderá que, resumiendo todo ese pensamiento, Pablo VI pudiera escribir en su Instrucción *«Musicam Sacram»* del año 1967 estas memorables palabras: *«Nada hay más festivo ni más gozoso en la celebración que una asamblea entera expresando su fe y su piedad con el canto»*.

4. La teoría, cuestionada por la práctica

Hermosas palabras sobre las que volveré al final de mi conferencia. No cabe ciertamente mejor resumen de lo que la Iglesia ha venido buscando, deseando y promoviendo durante cien años. Fantástico propósito, emocionante objetivo que, por desgracia, no siempre, ni aún ahora, ha sido plenamente conseguido. Porque, seamos sinceros y preguntémonos: ¿Dónde existen hoy esas idílicas asambleas? ¿Acaso existieron en épocas pasadas? ¿Y si las hubo y no las hay ahora, cuál ha sido el motivo de su desaparición? ¿De veras, en el transcurso de los siglos, la Iglesia ha privilegiado el canto del pueblo? ¿Es riguroso afirmar que la Iglesia se preocupó siempre por lograr unas comunidades que expresaran su fe con el canto unísono de todos? ¿O, más bien, no habrá mantenido la Iglesia una actitud de mera vigilancia, más atenta a corregir y atajar abusos que a fomentar el estudio y la práctica del canto asambleario? De veras, en la práctica, ¿no ha sido secularmente secuestrado el canto del pueblo y sólo ahora, en nuestro tiempo, sobre todo después del Vaticano II, se ha reivindicado con fuerza y razones teológicas serias la participación del pueblo cristiano en el canto? Más en concreto, ¿no ha estado durante siglos reservado el canto en la Iglesia a la clerecía, a los monjes en las iglesias de los monasterios, a los canónigos en las iglesias catedrales y a nadie en las parroquias?

En fin, toda la inmensa y bellísima literatura de la Iglesia, antes y ahora, ¿no será —perdonen la ocurrencia— música celestial?

HISTORIA DE LA PARTICIPACIÓN DEL PUEBLO EN EL CANTO

Esta catarata de preguntas sólo puede ser contestada consultando a la historia. Y creo que, en esta hora de franco desafío que vive la música de la Iglesia,

vale la pena consultar al pasado. Tal vez como ha ocurrido en tantas vertientes de la Iglesia, primordialmente en la celebración litúrgica, haya que volver al principio, a los orígenes, a las raíces.

Tomemos, pues, el libro de la historia del canto del pueblo cristiano en la liturgia y comencemos a leerlo desde el primer capítulo.

1. *Las primitivas comunidades cristianas (ss. I-III)*

Que las primitivas comunidades cristianas oraban y celebraban su fe cantando es un hecho incontrovertible. En su carta a los Efesios, san Pablo escribe: «*Recitad salmos, himnos cánticos espirituales, cantad y salmodiad al Señor con todo vuestro corazón*» (5, 18-20).

Y en su carta a los Colosenses, les desea «*que la paz de Cristo permanezca en vosotros y os permita cantar a Dios, de todo corazón y bajo la inspiración de la gracia, salmos, himnos y cánticos espirituales*» (3,16).

Y Santiago, en su carta, exhorta a los cristianos a que estén alegres y canten salmos. (5,12).

Me resulte imposible citar todos los testimonios que sobre esta cuestión nos ofrece la historia de los primeros siglos de la Iglesia. Espigaré sólo algunos de una cosecha abundantísima.

San Clemente de Roma, a finales del siglo I, parece aludir aun canto monódico cuando escribe: «*Nosotros reunidos en comunión de sentimientos, en la concordia de un solo cuerpo, clamamos a Dios insistentemente con una sola voz*».

De gran importancia es el pasaje de un carta de Plinio el Joven (principios del siglo II), al emperador Trajano, en la que presenta a los cristianos como personas «*que se reúnen y cantan*» (carta 10, 96). De notable interés son asimismo dos pasajes de la primera Apología de san Justino mártir, de mediados del siglo II, en los que habla de dirigirse a Dios «*con la palabra de la acción de gracias y de la alabanza e himnos*» (13,1-2; 67, 5).

Los testimonios de Tertuliano (a caballo entre los siglos II y III), son numerosos. En el «*De oratione*» afirma: «*Los que oran con particular diligencia acostumbran añadir a la plegaria el “Alleluya” y una especie de salmos que permiten a cuantos se encuentran reunidos responder con ritornelos finales*» (27). Y en el «*De anima*»: «*Se leen páginas de la Escritura Santa, se cantan salmos, se hacen públicas exhortaciones, se recitan letanías*» (9, 4).

De la misma época podríamos traer testimonios de san Ireneo, Dionisio de Alejandría y san Cipriano.

No puedo dejar de referirme a la Tradición Apostólica de Hipólito de Roma, documento capital para el historiador de la comunidad cristiana primitiva y,

sobre todo, para el historiador de la Eucaristía cristiana. De este texto pueden deducirse algunos datos referidos a la práctica de canto coral, ya que atestigua la salmodia aleluayática, alternada entre el diácono y la asamblea, y también la salmodia cantada por los niños y las vírgenes. Varias alusiones se refieren a las aclamaciones de la *anáfora* u otras plegarias, y también se hace la descripción de la liturgia del lucernario con las palabras de himno vespertino: *«Te alabamos y te glorificamos por tu Hijo, nuestro Señor Jesucristo, por el que a Tí gloria, poder y honor, con el Espíritu Santo, ahora y por los siglos»*.

Puede pensarse que en esta época no todos los textos citados se refieren al momento de las celebraciones litúrgicas. Es cierto que este dato no siempre aparece con claridad. Pero en su conjunto, todo hace pensar que si los cristianos se reúnen para alabar a Dios lo hacen para celebrar y cantar su fe. Lo cual, por cierto, no quiere decir que los cristianos no cantaran fuera de la iglesia. Tertuliano relata una singular pugna doméstica entre el marido y su mujer: *«Sonant inter duos psalmi et hymni et mutuo provocant quis melius Deo suo canat ... Talia Christus videns et audens gaudet»* («Los dos cantan salmos e himnos y mutuamente se provocan cuestionando quién cante mejor a su Dios ... Viendo y oyendo tales cosas, Cristo se goza») (*«Ad uxorem»*, II.9).

2. Los grandes Padres de la Iglesia (ss. IV-VI)

La visión de unas asambleas cristianas orando y cantando aparece con toda nitidez en los siglos IV, V y VI, que comprenden la época de los grandes Padres de la Iglesia. Ya con la paz de Constantino al iniciarse el siglo IV, los dos principales momentos del día para la plegaria de los cristianos que se practicaba desde los orígenes, adquieren un relieve público y solemne. Los edificios de culto se construyen de modo que puedan acoger a los creyentes y se haga posible una liturgia más desarrollada y participativa.

A este respecto, es célebre el entusiasta y tal vez un tanto idealizado testimonio de Eusebio de Cesarea, recogido en su Historia de la Iglesia: *«La mismísima fuerza del Espíritu de Dios penetraba a todos los fieles. Todos eran una misma alma, un mismo fervor en la fe. Todos cantaban, juntos y a la vez, un único canto de alabanza a Dios. Tenían perfectas ceremonias escogidas por los jefes espirituales, sacrificios ofrecidos por los sacerdotes, ritos piadosos de la Iglesia. Allí se oía el canto de los salmos o la lectura de otras palabras referentes a Dios. Allí se realizaban liturgias divinas y místicas»* (X. 3 1.4).

Y en otro lugar: *«Si se recorre el orbe terrestre, en todas las Iglesias de Dios, ya en la ciudad, ya en la campiña, veremos que los fieles de Cristo, reunidos de toda estirpe, cantan himnos y salmos ... al único Dios anunciado por los Profetas, y elevada la voz con una ejecución sonora, pueden ser escuchados por los que están fuera del templo»*.

Comprenderán vds. que es imposible traer aquí toda la literatura patristica que evoca, relata o alaba el espectáculo de una asamblea cristiana cantando las maravillas de Dios. Sólo recordaré algún testimonio.

San Agustín, el Padre de la Estética en la Iglesia, en muchas ocasiones muestra su admiración por los cantos que el pueblo entona cuando se congrega para orar. He aquí un testimonio elocuente: *«Cantar himnos y salmos es obedecer al precepto del Señor y de los Apóstoles ... Cuando los hermanos se reúnen en asamblea eclesial, las alabanzas sagradas deben cantarse no sólo cuando se leen las lecturas y la homilía, ni sólo cuando el obispo recita la plegaria en voz alta o cuando es solicitado por el diácono. También en los otros intervalos de tiempo, no veo en absoluta qué otra cosa mejor que cantar puedan hacer los cristianos reunidos en la asamblea eclesial»* (Ep. 55, 34-35). San Agustín, aquel que dijo: *«Cantare negotium amantium est»*, nos dejará en las *Confesiones* una de las páginas más emotivas sobre el canto en la Iglesia. Confiesa: *«Tan pronto como llegó la hora de inscribirse para el bautismo en Milán ... ¿cuánto lloré escuchando vuestros himnos y vuestros cánticos, profundamente emocionado por las voces suaves que resonaban en vuestra Iglesia! Aquellas voces destilaban por mis oídos, y se filtraba la verdad en mi corazón, y se desprendía de ellas un empuje de piedad, y las lágrimas me resbalaban ...»* (Confesiones, 10, XXX, 49).

San Gregorio Nacianceno habla del canto de la asamblea como del fragor del trueno. San Ambrosio recurre a la imagen del fragor de las olas. San Basilio elogia a los salmos de manera preciosa cuando escribe: *«El Salmo es tranquilidad del alma, ámbito de paz, aleja la confusión y ordena los pensamientos, reprime la ira, modera y corrige el desenfreno. El Salmo concilia la amistad y reconcilia a los que están separados. ¿Quién, en efecto, puede tener como enemigo a aquel con quien ha elevado a Dios un canto común y único? La salmodia procura el amor gracias al canto común, como una especie de vínculo, de concordia, en cuanto que funde armoniosamente la multitud en la sinfonía de un solo coro ... ¡Oh sabia invención del Maestro que hace que podamos cantar juntos ...!»* (Comentarium in Psalmos, I,2).

No es menos elocuente la aseveración de san Juan Crisóstomo: *«El salmo que hemos cantado ahora en la celebración ha fundido las voces y ha hecho que se elevara un solo cántico plenamente armónico. Jóvenes y viejos, ricos y pobres, esclavos y libres, todos han usado una única y misma melodía ... Todos juntos forman un solo coro en entera igualdad de derechos y de expresión y con ello la tierra imita al cielo. Tal es la nobleza de la Iglesia»* (De Ecclesiástica Hierarchia III, 5).

La lista —ya lo dije— sería interminable. Con lo expuesto queda suficientemente probado que en la época patristica —que abarca del s. IV al s. VI— el pueblo cantaba unánimemente en sus celebraciones culturales.

Es más, bien puede asegurarse que el canto asambleario en aquel largo período es la base del oficio litúrgico, tal como se deduce de alguno de los textos citados, a los que habría que añadir los entusiastas testimonio de la monja peregrina Eteria, asombrada al ver cómo cantaba el pueblo: *Episcopus, cum omni clero, et omnibus infantibus et ómnibus qui aputactitae sunt, viri et feminae nec non etiam et de plebe quanti volunt in Elelon dicuntur hymni ...*» (Itinerarium 39, 3).

Es verdad que poco o casi nada se sabe sobre la formación musical del pueblo, sobre cómo, cuándo y qué cantaban. Tampoco se conservan repertorios de la época, aunque es evidente que el repertorio fundamental lo constituían los salmos y los himnos. Tampoco poseemos documento alguno que explicite el orden seguido, la selección de los salmos y los momentos precisos de la intervención de la asamblea. Es este un período y un campo que están esperando la labor de los investigadores a la búsqueda de testimonios fiables.

3. La «*schola cantorum*» en la misa romana (ss. VII-VIII)

No obstante, hay ya indicios claros de una cierta distribución de papeles, de un reparto de roles, servicios o ministerios como diríamos ahora. Cuando la comunidad se reúne, hay cuando menos un celebrante —obispo o sacerdote que preside—, un diácono que modera o dirige la reunión, y un lector que lee las Escrituras y una asistencia que canta. Es casi seguro que, al final de la época patristica, el canto se limita ya sólo a los diálogos con el celebrante y a las aclamaciones que se intercalan en los salmos elegidos y cantados por un solista.

Este solista es eventualmente un diácono, un lector u otro miembro del clero y, con frecuencia, un cantor, un sochantre o chantre. Este chantre aparece en la documentación como un personaje híbrido, a veces clérigo, a veces laico, a veces medio clérigo-medio laico. Algunas decisiones conciliares lo colocan dentro del clero menor, en un segundo grado entre el portero y el lector, y otros le niegan todo carácter clerical.

A finales del s. VIII cuando en todas partes se va imponiendo poco a poco el rito romano y desaparecen los ritos autóctonos y cuando se generaliza el uso de la lengua latina, incompreensible para el pueblo llano, se establece una barrera entre el clero culto y la asamblea iletrada. Para rebasar esa barrera, ese obstáculo, se hace necesario un vehículo, un lazo intermediario, una especie de puente entre un mundo y otro. Ese vínculo será la *schola*, que se convierte ya en actor imprescindible de la acción litúrgica. Se discute mucho sobre los verdaderos orígenes de la *schola cantorum*. Hay documentos del s. V que hablan de ella. El *Ordo Romanus I*, que regula la celebración de la misa romana en los siglos VII y VIII, da la impresión de que los cantos propiamente dichos (el *Kyrie* y el *Gloria*, por ejemplo), estaban reservados a la *schola*. Desde luego lo que

sí es cierto es que la época carolingia ofrece numerosas descripciones de oficios suntuosos celebrados en Roma, en la Corte Imperial y en los grandes monasterios, y en todas esas solemnes ceremonias la *schola* tiene un papel sobresaliente. Su presencia no sólo es necesaria como lazo de unión entre pueblo y oficiante, sino que es signo de progreso cultural. Los integrantes de ese coro, son artistas que se preparan minuciosamente, en ocasiones durante nueve años como *mínimum*, para cumplir decorosamente con su función. Estos artistas y su coro van absorbiendo en los oficios solemnes el papel del pueblo y una buena parte del que ejercía el sochantre. Éste, como solista, subsiste, pero como miembro integrante de la *schola cantorum*; quizás el miembro más importante y digno, pero su papel de improvisador carismático ha desaparecido. Como va desapareciendo la voz del pueblo, del que no dicen ni una sola palabra los *Ordines Romani*.

Así pues, progresivamente se van acallando las voces del pueblo. Éste, en la práctica y sólo en alguna liturgia como en nuestra liturgia hispana o visigótica o mozárabe, participará en las preces litánicas, en las aclamaciones, en las respuestas latinas sencillas. El hiato inevitable, no sólo entre el pueblo y la *schola*, sino también entre el celebrante y el pueblo, se hace gradualmente irreversible. En la obra *«De Synodalibus cantis»*, escrito por un tal Reginone de Prüm en el año 900, se lee: *«Que ningún sacerdote ose cantar «Dominus vobiscum» o «Sursum corda» o «Gratias agamus Domino Deo nostro».* ¿Para qué cantarlo si ninguno responde?

4. La Polifonía sacra y el secuestro del canto de la asamblea (ss. XII-XV)

A finales del siglo xvii y principios del xviii aparecen en Occidente los primeros atisbos de un fenómeno que supondrá ciertamente con el paso del tiempo un inmenso tesoro desde un punto de vista cultural, pero que vendrá a condenar al pueblo al silencio; me refiero a la penetración creciente de la polifonía culta en la liturgia. Polifonía que, en sus orígenes, se limitó a la interpretación de piezas variables, preferentemente del Gradual como tiempo de meditación y escucha, pero que, a partir del s. xiv, se introdujo en los elementos del Ordinario de la Misa.

Este fenómeno es de una importancia capital porque supone una evolución profunda. En efecto. La música litúrgica que, como vimos desde el principio, representaba una fuerza sacralizadora y robustecedora de la Palabra que vehiculaba, se convierte ahora en un ente autónomo con sus problemas técnicos y sus fines propios. Ahora son las palabras y las formas sacralizadas por el uso las que darán al arte musical su aspecto religioso y sagrado. Prima la música y pierde la Palabra. La consecuencia es tremenda: si la función de la música sagrada ya no es ante todo la sacralización de la Palabra, es normal que se

acepten ritmos y melodías diferentes y que se eche mano de los instrumentos musicales como excelentes colaboradores, y que se preste mayor atención a la interpretación musical que al desarrollo del rito, y se piense más en el lucimiento personal que en secundar la norma litúrgica.

De este modo, la *Schola Cantorum*, integrada inicialmente por un grupo de clérigos y laicos, educados en el respeto a la primacía de la Palabra, va evolucionando hacia un afecto creciente por las nuevas técnicas musicales que derivaron en la formación de «capillas» (recuerden *Capilla Papal*, *Capilla Imperial*, *Capilla Real*) formadas por grandes conjuntos de músicos, cantores e instrumentistas, más expertos en música que en liturgia. Esa es la única música que, a partir del siglo xv, queda en la Iglesia; una música que, al suprimir toda clase de canto asambleario, arrebató, por lo mismo, la intervención del pueblo. El hecho de que la «*schola cantorum*» se apropie de toda la interpretación vocal venía a reforzar la imagen clerical de la Iglesia celebrante. Como muy bien observaba Sicardo de Cremona en su obra «*Mitrale*»: «*in parte anteriore populus audit et orat; in sanctuario vero clerus predicat, jubilat (canta) et ministrat (celebra)*». Con el lenguaje sonoro de la polifonía que se afirma como lenguaje de la modernidad, se acabó la participación de la asamblea. El pueblo buscará sus propios espacios autónomos para dar rienda suelta a sus devociones particulares. De parte integrante y sustancial de la liturgia, la música terminará por convertirse en un elemento decorativo externo a la liturgia.

Máximo exponente de la música polifónica fue Giovanni Pierluigi, conocido como Palestrina, nombre de su ciudad natal, donde vio la luz el año 1525. Sus obras, de indiscutible valor técnico y reconocida belleza invadió la iglesia que, por otra parte, podía echar manos de su amplísimo producción, como lo demuestra el dato de que compuso 104 misas, 5 series de lamentaciones, 35 magníficas, 35 himnos, 64 ofertorios, 377 motetes, etcétera, etcétera.

5. La reforma protestante. Lutero (s. XVI)

La reforma protestante, mucho más la luterana que la calvinista y la anglicana, abrirá un espléndido paréntesis en este imparable caminar hacia el silencio del pueblo en la Iglesia.

Lutero (1483-1546) era un hombre de excelente formación musical, literaria y poética. Cantor, instrumentista, adaptador de melodías y compositor de algunas, era encomiásticamente llamado «*Orfeo con sotana y tonsura*». Fue él quien compuso su más célebre coral «*Ein feste Burg*», que es el himno de la Reforma y que está inspirado en el «*Gloria*» de la misa «*de Angelis*». No es extraño que un hombre así considerara la música como un «*donum Dei*», tal como escribió: «La música es uno de los dones más grandes recibidos de Dios. Es divina y, por

ello, Satanás deja de ser enemigo. Porque con la ayuda de la música pueden vencerse muchas terribles tentaciones y el diablo no está donde hay música. La música se halla entre las cosas más importantes: sus sonidos dan vida a las palabras de un texto y hace huir a los pensamientos tristes».

En su doctrina y en su obra, Lutero excluye los salmos responsoriales y prescinde del solista con el fin de resaltar mejor la naturaleza comunitaria de la alabanza. Solamente valora la *schola* cuando ésta alterna con la asamblea.

Esta reforma «cultural» que entraña la devolución al pueblo del papel que le corresponde conecta con su doctrina sobre la participación de los laicos en la liturgia que Lutero defiende como un derecho derivado del sacerdocio bautismal de los fieles. No es de extrañar que con total convicción pero también con una buena dosis de ironía, rayana en sarcasmo, escribiera estas punzantes palabras: «Queremos decir las cosas como son. Un pobre hombre o mujer, sentado en su carro, cantando las alabanzas de la Escritura en honor de Dios, es visto por Dios con mayor benevolencia que muchos sacerdotes, monjes y canónigos que, de la mañana a la tarde, están canturreando sin piedad y sin fe, sin preocuparse de lo que dicen, cantan o leen».

En el Concilio de Trento inaugurado el 13 de diciembre de 1545, muy poco antes de la muerte de Lutero, apenas si se habló de música y liturgia. Ante los ojos de todos estaba la realidad, una situación de hecho sustentada en una polifonía rampante, metida en la entraña y en la periferia de los ritos solemnes. No obstante, algunos, tanto católicos como protestantes, tenían muy clara la conciencia de que había que poner freno a ciertas formas de presencia musical en la Iglesia, tanto en la composición como en la ejecución. Pero nadie se atrevía a cortar por lo sano.

6. El mito Palestrina (ss. XVII-XIX)

En todo el siglo XVII prevalece el mito Palestrina. Su música y la que él representa constituyen una auténtica hipertrofia técnica y práctica. En muchos lugares, los templos se convierten en grandes salones, en bellos y artísticos auditorios. En toda esa época más que de música de Iglesia, habría que hablar de música en la Iglesia. Monteverdi, Purcell, Scarlatti y, sobre todo, Händel (1685-1757) y Bach (1665-1750) con sus oratorios, cantatas, misas, motetes, vísperas, Réquiem, Magnificat, Secuencias, etcétera, crean un patrimonio sonoro monumental que se introduce y toma posesión de las iglesias en las que celebrante y pueblo se convierten en entusiastas oyentes y espectadores.

La misma tónica se sigue «*in crescendo*» en el siglo XVIII, con Haynd y Mozart (1756-1791), y en el XIX con obras de Verdi, Puccini, Berlioz, Cèsar Frank, Beethoven, Schubert, Schumann, List, Cherubini, Donizatti, Mendelssohn, Rossini. Seguro que a los amantes del *bel canto* no les resulta extraño estos

nombres, autores de excelentes óperas, muchas de cuyas obras de índole religiosa ocuparon el espacio de la música litúrgica y desterraron definitivamente al canto del pueblo.

Las consecuencias de esta invasión ya pueden suponerse. Las celebraciones se prolongaban durante un tiempo excesivo. Dos o más horas eran necesarias para una misa. Tres para unas vísperas. Había normas en algunas diócesis que recomendaban que las vísperas terminaran antes de anochecer con el fin de que los niños y jóvenes pudieran retornar a sus domicilios sin riesgo alguno. Asimismo, era fácil caer en el divismo de los solistas y derivar hacia la profanidad en las composiciones. Y, sobre todo, las palabras litúrgicas naufragaban bajo la música, a la vez que se cometían arbitrariedades rituales con pretexto del arte y se abandonaba la liturgia al capricho de los cantores.

Es justamente en medio de esta situación cuando se publica el *Motu Proprio «Tra le sollecitudini»* de Pío X, del que ahora conmemoramos el primer centenario, un documento que supuso el inicio del movimiento litúrgico moderno y devolvía a la música su verdadero rango, al asegurar que forma parte de la esencia misma de la liturgia. Pero Pío X, que intentó con toda su fuerza cortar los abusos y mirar al futuro, fue víctima de su tiempo, luchaba demasiado solo, y no pudo desembarazarse del todo de la actitud que caracterizó durante siglos a la Iglesia en el tratamiento de la música litúrgica, más inclinada a señalar excesos que a marcar pautas de renovación y mejora. De ahí, las contradicciones del *Motu Proprio*, como puede apreciarse en estas dos afirmaciones:

1. *«El verdadero espíritu cristiano tiene su primer e insustituible manantial en la participación activa de los fieles en los sacrosantos misterios y en la pública y solemne oración de la Iglesia».*

Junto a esta declaración que será la base, el leimotiv de la renovación de la espiritualidad litúrgica propugnada luego por el Vaticano II, encontramos esta segunda afirmación:

2. *«Los cantores desempeñan en la Iglesia un oficio litúrgico, por lo cual las mujeres que son incapaces de desempeñar tal oficio, no pueden ser admitidas a formar parte del coro. Si se quiere tener voces agudas de tiple y contralto, deberán de ser de niños, según el uso antiquísimo de la Iglesia».*

Hoy, esta valoración es no sólo incomprensible sino inaceptable. Oigan lo que dice a este propósito la *Instrucción General* del Misal Romano en su última edición del año 2002, todavía no traducida al español. Al hablar de los diversos ministerios, del acólito, del lector, y de los oficios que pueden desempeñar los seglares, se refiere a la participación musical de los fieles con estas palabras textuales:

«Entre los fieles, la *schola cantorum* o coro ejerce un ministerio litúrgico. A ellos les corresponde ejecutar competentemente las partes propias que les pertenece según los diversos géneros musicales, y procurar fomentar con el canto la participación activa de los fieles. Cuanto se dice de la *schola* vale también para los demás músicos, sobre todo par el organista. Conviene además que un cantor o maestro de coro dirija y sustente el canto del pueblo. A él le corresponder moderar los cantos de modo que el pueblo participe en ellos».

7. Momento presente y perspectivas de futuro

En la hora actual, recuperado el papel, el rango y la función de la música en la celebración cristiana, la Iglesia, sobre todo después del Vaticano II, vuelve los ojos a las primitivas comunidades cristianas y, transida de nostalgia, sueña con un nuevo matrimonio, prometedor, fecundo y hermoso, entre liturgia y música, entre celebrante y asamblea. De modo que el pueblo exprese su fe en unas melodías dignas, respetuosas con el texto y con las diversas partes de la acción litúrgica, capaces de elevar el espíritu y de favorecer la unánime y fructuosa participación de toda la asamblea. Porque de lo que se trata es de eso, de que el pueblo participe interior y exteriormente en la acción litúrgica. Toda la reforma del Vaticano II tiene como fin principal la participación de la asamblea.

Hay aquí un desafío a los creadores de nuestro tiempo, teólogos, literatos y músicos. No soy experto en la materia y por lo tanto mi opinión no tiene mayor valor que el de un simple consumidor de música religiosa en estos primeros compases del siglo XXI. Confieso que el panorama que advierto no me parece satisfactorio ni estimulante.

No diré que sea desolador o catastrófico porque hay estupendas excepciones, pero faltaría a la verdad si no dijese que, al menos a mí, se me antoja algo decepcionante, sobre todo si pienso en las grandes expectativas que suscitó la reforma musical del Vaticano II y veo la escasa aplicación práctica de tan prometedor reformador.

Hablo desde lo que veo en mi país y, sobre todo, en mi tierra. Creo que, por lo que se refiere a la música, el pueblo sigue sin ser tenido en cuenta, sin ser considerado como pieza importante en la celebración litúrgica. Ni se han creado, en general, unas composiciones hermosas que el pueblo pueda cantar, ni se le ha dado a éste una conveniente formación, ni se le ponen en sus manos los materiales y recursos que le permitan cantar.

No negaré la evidencia y, por eso, admitiré que el pueblo canta en alguna celebración. Lo que ya no veo tan claro es si lo que se canta le ayuda, por la calidad de la letra y de la melodía, a alcanzar la finalidad última de la liturgia: su participación piadosa, interior y exterior en la celebración del misterio.

Y creo que el pueblo, en muchísimos casos, y en muchos lugares urbanos y rurales, catedralicios y parroquiales, vive como en los más aciagos tiempos medievales, cuando se veía desamparado, desasistido, olvidado, aislado, impedido de participar con su voz en los cantos que se interpretan.

No faltan ejemplos que corroboran esta impresión, y ustedes los conocen, sin duda. Ejemplos que se repiten por todas partes sobre todo de modo especial cuando a una celebración se le quiere dar una especial solemnidad en bodas, funerales, conmemoraciones, ofrendas. ¿Qué se hace? ¿Cuál es la preocupación que impera en la organización del evento? ¿Se acuerda alguien del pueblo y de su participación? No. Se recurre a un cuarteto, a un solista, a una coral, y, también ¡oh dolor! a esa especie de experimento folclórico-religioso que llaman «*misa baturrea*». Ya ven, no ha muerto el riesgo del vedetismo de mal gusto, de la ignorancia. ¡Qué pena! Incluso en situaciones en que sería facilísima la intervención del pueblo se le hurta a éste la posibilidad de cantar. Para hacerles más solemnes, brillantes, espectaculares, se llama a diferentes corales y orfeones de la ciudad y se hurta a la resignada asamblea su derecho a intervenir cantando.

Quizás, señoras y señores, quizás sea todo un problema de pérdida del sentido de la excelencia, una cuestión de crisis del buen gusto y, en definitiva, de menosprecio de lo bello. No se cotizan hoy como valores la bondad, la verdad, la belleza.

Recordemos las palabras de Pablo VI: «*Nada hay más positivo ni más solemne ni más gozoso en la celebración que una asamblea entera expresando su fe y su piedad con el canto*». Pero, lo festivo, lo solemne y lo gozoso son el resultado de una cierta belleza. Y para que esta belleza pueda surgir, es forzosamente necesario un «material» de buena cualidad que los presentes en la asamblea —celebrante y participantes— pueden hacerlo expresivo, elocuente, incluso cautivador. Textos insípidos, ritmos chabacanos, voces deplorables, instrumentos desafinados o impropios, desajustes entre la interpretación y el acto litúrgico no tienen ni merecen perdón, ya que esas deficiencias afectan a una materia que ni la buena intención, ni la buena voluntad, por muy sinceras que sean, podrán transformar en una celebración solemne, festiva y gozosa, y ni siquiera en un acto estético.

A pesar de todo, no quisiera concluir dejando un sabor amargo o agridulce en el ambiente. El reconocimiento de una realidad bastante penosa no me quita del todo la esperanza de un mañana mejor. Tenemos buenos músicos, buenos poetas, buenos pastores y, sobre todo, un pueblo bueno, ansioso de una formación adecuada, necesitado de una rigurosa y permanente catequesis que le haga redescubrir la hermosura de unas celebraciones dignas en la que no se le arrebate el papel que le corresponde como parte integrante e indispensable

de la misma. Juntemos todas las fuerzas, todos los talentos y volverá la imagen añorada de las primeras comunidades cristianas unidas en una misma fe y en un mismo canto a su Señor. No cedamos al desaliento ni al cansancio.

venturosamente no faltan aquí y allá signos, razones para la esperanza siquiera medida y aún para el leve optimismo. Y una de esas razones, acaso la mejor entre nosotros —lo digo aquí con absoluta convicción, como lo he escrito repetidas veces en la Prensa— la mejor razón son estas *Jornadas de Canto Gregoriano*, así como todas las acciones investigadoras y pedagógicas tenaz y competentemente emprendidas por Luis Prensa y Pedro Calahorra, con quienes —me complace afirmarlo en este foro— la Iglesia aragonesa tiene contraída una impagable deuda de gratitud.

A fin y al cabo, estudiar, divulgar y fomentar aquellos cantos, aquellas letras, aquellos ritmos, aquellas expresiones artísticas que mejor ayudaron en siglos pasados a participar en el canto litúrgico de la Iglesia, seguirá siendo el mejor camino para que nuestro pueblo hoy y en el futuro vuelva a cantar, unido y jubiloso, las maravillas de Dios.

Celebraría que, aunque modestamente, también contribuyese a ello esta mi disertación que con tan ejemplar paciencia han tenido la amabilidad de escuchar.