

José Luis

FEBAS BORRA

Doctor en Teología

• • • • ÓRGANO Y LITURGIA  
(CORAL CON VARIACIÓN Y CODA)







### Coral: «*Cantantibus organis*»

Coral viene de coro y el coro hace referencia a la música y al canto en particular. La liturgia es la forma concreta de expresarse la Iglesia cristiana en sus reuniones y celebraciones. Es por ello algo vivo y muy dependiente, en su nacimiento y evolución, del entorno social y cultural en que se inserta.

Desde su origen, las comunidades cristianas nacientes utilizaban el canto como medio de expresión de la alabanza a Dios por la salvación traída por Jesús, a través de su muerte y resurrección, recordadas y actualizadas en las celebraciones litúrgicas, que se iban configurando progresivamente. Los primeros cantos fueron los mismos que se cantaban en la religión judía o estaban directamente inspirados en ella. La forma musical era monódica y los textos provenían de la Biblia, particularmente de los salmos.

Con la expansión del cristianismo durante los primeros siglos, a la vez que se creaban nuevos textos, la liturgia —y con ella la música y el canto— iba evolucionando hacia formas diferentes en cada región: romana en Roma, bizantina en Bizancio, ambrosiana en Milán, galicana en Centroeuropa, mozárabe en Hispania...

Hay que esperar hasta el siglo VII, para encontrar la primera ordenación de la música litúrgica. Se debe al papa san Gregorio Magno, quien promueve sobre la base de la liturgia romana la forma unificada que conocemos como «canto gregoriano» y que se irá difundiendo en los siglos siguientes, no sin reticencias, a toda Europa. Por lo que se refiere a nuestro país, a mediados del siglo XI, coincidiendo con la Reconquista y el nacimiento del reino de Aragón, la liturgia gregoriana se impone a la hispánica. El método de notación musical creado por el coetáneo monje benedictino Guido d'Arezzo tendrá mucho que ver con la expansión del canto gregoriano en toda la cristiandad.

¿Y qué sucede con el órgano (y en general con la música instrumental) en la liturgia durante este tiempo? Sabemos que el órgano hidráulico, cuya invención se remonta al Egipto helénico del siglo III a. C., era un instrumento muy popular en el Imperio romano. Raúl del Toro analiza por qué es rechazado durante los primeros siglos en la liturgia que se va creando:

En los primeros años de la civilización cristiana el órgano tenía fines profanos: científicos, didácticos o cívico-ceremoniales. En el periodo patristico la Iglesia se resistía a aceptar los instrumentos musicales por las connotaciones de lujo profano que conservaban de la todavía reciente —y en parte vigente— tradición grecorromana. Respecto al órgano, aquellos primeros cristianos no debían de tener muchos motivos para entusiasmarse con el instrumento que había amenizado el

ocio decadente del viejo paganismo, incluyendo, posiblemente, los festejos en los que la Iglesia naciente veía cómo sus primeros mártires eran torturados y masacrados ante el regocijo general.<sup>1</sup>

Aunque existe algún testimonio que atribuye a san Vitaliano, papa entre el 657 y el 672, la introducción del órgano en la liturgia de la Iglesia, este autor menciona un hecho que tuvo lugar el año 757, a raíz de las disputas territoriales entre el emperador de Bizancio Constantino V Coprónimo y el rey de los francos Pipino el Breve, quien presidía una asamblea general con sus súbditos en Compiègne (Francia). Sería en esta ciudad francesa, en el marco de una embajada imperial, que entre otros obsequios traía un órgano bizantino, cuando por primera vez se escuchó el sonido del órgano en la Europa occidental cristiana. El eco que tuvo fue tan grande que a mediados del siglo siguiente ya tenemos noticias de constructores de órganos en todo el Sacro Imperio Romano Germánico, comenzando por el clérigo veneciano Georgius, que construye un órgano hidráulico «more Graecorum» para el nieto de Pipino, Luis el Piadoso, con destino a su palacio real de Aquisgrán.

A finales del siglo X, el órgano más célebre, por lo colosal del instrumento, es el que los benedictinos colocan en la abadía de Winchester, pero son numerosos los que se crean en el entorno de otras abadías como las francesas de Aurillac o Fécamp. Es en la primera donde en la misma época encontramos construyendo órganos al monje benedictino Gerberto de Aurillac, que luego sería elegido papa con el nombre de Silvestre II.

A partir del siglo XII, y sin abandonar la austeridad del gregoriano, la evolución musical de la liturgia tiende al enriquecimiento y a la diversidad, primero con la aparición de la polifonía, luego con la incorporación de nuevas melodías, muchas de las cuales proceden del mundo profano. Al tiempo que se alargan las celebraciones, se añaden a los textos en latín otros procedentes de las nacientes lenguas romances. Comienza también a usarse el órgano, si bien surgen voces críticas en el entorno del Císter, pues el ruido que producían, por lo tosco de su construcción y la costumbre de acompañarlos con el sonido de campanillas, dificultaba el recogimiento para la oración. En contrapartida, el profesor Raúl del Toro cita el testimonio entusiasta del obispo Baldrico, quien

expresa en esos mismos comienzos del siglo XII su admiración por el órgano que había conocido durante su visita a la abadía de Fécamp. Rebate con citas bíblicas las críticas hacia la presencia del instrumento en la liturgia, y formula una hermosa comparación entre la conjunción de los variados sonidos que se produce en el órgano con la unidad de pensamientos y propósitos que los miembros de la Iglesia deben tener bajo la inspiración del Espíritu Santo: ¿Acaso no somos nosotros el órgano del Espíritu Santo?

Será, sin embargo, en el entorno de la Reforma protestante de Lutero (siglo XVI) cuando el órgano alcanzará todo su protagonismo como instrumento de acompañamiento de los corales, sobre traducciones a las lenguas vernáculas de textos bíblicos o inspirados en la Biblia, cantados por el pueblo. En el campo católico, la Contrarreforma del Concilio de Trento (1545-1573) abogará por una reordenación de la música litúrgica,

1 DEL TORO SOLA, RAÚL, «El órgano en sus albores europeos: la Alta Edad Media», *Peregrino: revista del Camino de Santiago*, 117-118 (2008), pp. 23-30.

despojándola de los elementos profanos, que la habían desvirtuado al final de la Edad Media, y devolviendo la inteligibilidad a los textos latinos, mediante la apuesta, al lado del gregoriano, por la polifonía *a capella*, cuyos exponentes más destacados serán Pier Luigi da Palestrina y Tomás Luis de Victoria. Al órgano también se le concedía su papel en las celebraciones litúrgicas, en algunos momentos como instrumento solista (antes y después del Evangelio, ofertorio, música de fondo durante el prefacio y el canon, después de la comunión y *Deo gratias* al final), y como instrumento dialogante con el coro (*alternatim*) en las partes fijas de la misa (Kyrie, Gloria, Aleluya, Secuencia, Sanctus, Benedictus, Agnus Dei), cuando este no las cantaba en su integridad, o en algunos salmos, cantos o himnos del Oficio Divino.<sup>2</sup> Su propio emplazamiento lateral junto al coro y cerca del altar mayor nos indica su carácter subsidiario, a diferencia de los templos protestantes, donde su ubicación al fondo de la nave, al permitirle una mayor envergadura y potenciar su sonoridad, le confería una mayor relevancia a la hora de acompañar («envolver») el canto coral al unísono de la asamblea, el privilegiado en las acciones litúrgicas.

No encontramos otra intervención relevante del magisterio pontificio hasta el año 1903, con el *Motu proprio «Tra le sollecitudini»* del papa san Pío X. La evolución musical de los períodos clásico, barroco y romántico, conllevó que la liturgia, particularmente en la misa, se impregnara de las corrientes teatrales y operísticas en auge en la sociedad de aquellos siglos. Los cantores ya no surgían de las escolanías y capillas musicales, sino que eran cantantes que se habían formado en los conservatorios para llevar una carrera profesional y exigían a los compositores arias con las que poder lucirse. Estos, que simultaneaban los encargos religiosos con los profanos, componían misas cuya duración se alargaba notablemente y en las que la inspiración profana convivía —cuando no predominaba— con la religiosa.

San Pío X decide devolver las aguas a su cauce y, entre otras prescripciones que afectan al propio contenido litúrgico, manda que las voces blancas de los coros sean interpretadas por niños y no por mujeres, propone al órgano como el instrumento más adecuado para el acompañamiento de los cantos aunque, con el debido permiso del Ordinario, podrán usarse otros instrumentos que no sean el piano ni la percusión, y prohíbe que las bandas entren en las iglesias si no es en un contexto procesional.

El comienzo del siglo XX está marcado por esta renovación «espiritualista» de la música religiosa en la Iglesia católica, con un notable incremento en el repertorio organístico, vinculado al auge de las escuelas nacionalistas con autores tan señeros como César Franck o Louis Vierne, dentro de la francesa, y Nemesio Otaño, Eduardo Torres o Juan María Thomàs, dentro de la española.

Medio siglo más tarde, la celebración del Concilio Vaticano II va a transformar la liturgia católica con un documento del máximo rango eclesial y el primero de los emanados del Concilio, la constitución *Sacrosanctum Concilium*, ampliamente debatida en

2 Tenemos el testimonio de fray Francisco de Cáceres, quien en 1591 detalla el ceremonial que ha de seguirse en las misas solemnes, con una especial atención a la música de órgano, en: BERNAL RIPOLL, Miguel, «El papel de la música de órgano en la liturgia a través del testimonio de Fray Francisco de Cáceres (1591)», *Ars et Sapientia*, 11 (agosto 2003) 31-41. 11 de febrero de 2019 <<https://miguelbernalripoll.files.wordpress.com>>

aspectos claves, como el uso y la traducción a las lenguas vernáculas de los textos latinos vigentes desde los tiempos de Trento, que fue finalmente aprobada en la segunda sesión conciliar y promulgada por el papa Pablo VI el 4 de diciembre de 1963.<sup>3</sup>

Su capítulo VI está dedicado específicamente a «La música sagrada», que «será tanto más santa cuando más íntimamente esté unida a la acción litúrgica, ya sea expresando con mayor delicadeza la oración o fomentando la unanimidad, ya sea enriqueciendo de mayor solemnidad los ritos sagrados» (n.º 112). Se reconoce al «canto gregoriano como el propio de la liturgia romana; en igualdad de circunstancias, por tanto, hay que darle el primer lugar en las acciones litúrgicas. Los demás géneros de música sacra, y en particular la polifonía, de ninguna manera han de excluirse en la celebración de los oficios divinos, con tal que respondan al espíritu de la acción litúrgica a tenor del art. 30» (n.º 116), que dice textualmente: «Para promover la participación activa se fomentarán las aclamaciones del pueblo, las respuestas, la salmodia, las antífonas, los cantos y también las acciones o gestos y posturas corporales. Guárdese, además, a su debido tiempo, un silencio sagrado».

Al órgano y a los otros instrumentos musicales, se les dedica los siguientes párrafos:

Téngase en gran estima en la Iglesia latina el órgano de tubos, como instrumento musical tradicional, cuyo sonido puede aportar un esplendor notable a las ceremonias eclesiásticas y levantar poderosamente las almas hacia Dios y hacia las realidades celestiales.

En el culto divino se pueden admitir otros instrumentos, a juicio y con el consentimiento de la autoridad eclesiástica territorial competente, [...] siempre que sean aptos o puedan adaptarse al uso sagrado, convengan a la dignidad del templo y contribuyan realmente a la edificación de los fieles.<sup>4</sup>

El capítulo acaba con esta invitación:

Los compositores verdaderamente cristianos deben sentirse llamados a cultivar la música sacra y a acrecentar su tesoro. Compongan obras que presenten las características de verdadera música sacra y que no solo puedan ser cantadas por las mayores *Scholae cantorum*, sino que también estén al alcance de los coros más modestos y fomenten la participación activa de toda la asamblea de los fieles. (n.º 121)

Aquí radicaría la explicación del predominio casi exclusivo de la música popular sobre la clásica o culta —incluso sobre el gregoriano— en las actuales misas o celebraciones litúrgicas, con una ingente cantidad de cantos de nueva composición, firmados por grupos musicales religiosos o compositores nacionales (Manzano, Gabarain, Madurga, Erdozain, Jáuregui..., por citar solo a los más interpretados en España) o extranjeros (Marco Frisina o Jacques Berthier, quien ha impuesto el modelo afaboronado de Taizé).

Para la música específicamente instrumental, los organistas de iglesia debemos competir en las celebraciones con otros instrumentos de ejecución más sencilla o más adaptados al gusto juvenil, como son la guitarra o la percusión, recurriendo a las improvisaciones o al

3 Concilio Vaticano II, Constitución *Sacrosanctum Concilium* (1963). <[http://www.vatican.va/archive/hist\\_councils/ii\\_vatican\\_council/documents/vat-ii\\_const\\_19631204\\_sacrosanctum-concilium\\_sp](http://www.vatican.va/archive/hist_councils/ii_vatican_council/documents/vat-ii_const_19631204_sacrosanctum-concilium_sp)>, 11 de febrero de 2019.

4 Constitución *Sacrosanctum Concilium*, n.º 120.



rico patrimonio organístico acumulado desde el siglo XVI hasta nuestros días. Los órganos siguen cantando, como en el himno a santa Cecilia que da nombre a este coral.

Órgano de la catedral del Salvador. (Zaragoza). 2005. (Fotografía José Antonio Duce)

### Variación: «Didáctica»

Zaragoza, 31 de octubre de 1987. Hospital Provincial de Nuestra Señora de Gracia. Son las 11 de la mañana y he sido citado en la capilla para la inauguración del «Curso estable de iniciación al órgano» que promueve la Institución «Fernando el Católico», de la Diputación Provincial zaragozana. Hay otras personas, la mayoría más jóvenes que yo, aguardando impacientes este momento. Tengo 41 años y toco el órgano desde mis años de seminarista. Ahora lo hago en la iglesia de San Miguel de los Navarros, donde colaboro como sacerdote. Miro de reojo suplicante al Cristo de los Artistas, pues confieso que las piernas me flaquean, tal es el respeto que me produce la figura del que va ser nuestro profesor, José Luis González Uriol, a quien he escuchado en conciertos que no han desmerecido de su fama como organista.

Revuelo cuando llega. Rápidas presentaciones en la nave de la capilla, cuyas luces acaba de encender, y subida procesional al coro, donde está el órgano «Pedro Roqués» construido en el siglo XIX. Nos pregunta por el motivo que nos ha llevado a inscribirnos en este curso. Las respuestas son tan variadas como el origen y el propio perfil de mis quince compañeros (sobre todo compañeras, pues predominan las mujeres procedentes en su mayoría de localidades de fuera de la capital zaragozana), que nos iremos conociendo poco a poco, a medida que asistimos escalonada y religiosamente (y nunca mejor dicho) a las clases que el Maestro imparte las mañanas de los sábados en el coro del Hospital. Así transcurren dos cursos.

Sádaba, 28 de mayo de 1989. Son las 7:30 de la tarde y está a punto de comenzar el concierto de fin de curso en la iglesia parroquial, a donde nos hemos desplazado en diferentes coches desde Zaragoza. Venimos invitados por su párroco, José Luis Casasús, también organista e inscrito en el curso. La Diputación ha editado un programa, en el que se explica cómo la restauración de los órganos, que ese organismo lleva a cabo en las diversas localidades de la provincia, exige la formación de organistas que los toquen, el mejor medio para asegurarles una larga vida. El texto, que lleva la firma de Chus Gonzalo López, acaba con este deseo: «Así pues, que este buen ambiente del curso del Hospital y la importante labor que vosotros asistentes desarrolláis, se mantenga viva durante mucho tiempo y así todos nos daremos cuenta de cómo lo más importante para la restauración de un órgano es poder contar con la labor de los organistas».

Halagados y animados por estas palabras, comienza el concierto con la presentación que José Luis González Uriol va haciendo ante el público de cada uno de los doce alumnos que figuramos en el programa y de la pieza que vamos a interpretar. Entre ellos dos jóvenes aragonesas que luego desarrollarán su carrera profesional como organistas, Silvia Márquez y María Esther Ciudad. Bien es verdad que los aplausos más fuertes son los que el público dedica a la interpretación de su párroco José Luis, con lo que está más que justificada la abundante merienda con la que a continuación nos obsequian él y sus feligreses en los salones parroquiales.

Dos fechas, dos momentos de años ya lejanos que he tenido el privilegio de compartir como alumno con el maestro José Luis González Uriol. Lo mismo que otros alumnos que todavía asisten a sus clases, impartidas sin interrupción desde hace medio siglo, cuando comenzaron en 1969 en el órgano recién restaurado de la iglesia de San Gil. El abundante culto en esta parroquia motivó su traslado a la capilla del Hospital Provincial, que en la actualidad comparte sede con la iglesia de Santa Isabel de Portugal y su órgano *Spaeth*. A la primera, los viernes y a la segunda, los miércoles, acuden los diecisiete alumnos inscritos en el curso, casi todos residentes en Zaragoza. Son clases particulares que contaban en ediciones anteriores con la ayuda de discípulos suyos como Jesús Gonzalo o Saskia Roures, no en este. Cada alumno ejecuta ante el Maestro la pieza de su elección sobre la que está trabajando, asimilando sus sabios y experimentados consejos en lo que hace a la registración y a la ejecución, corrigiendo errores, pero sobre todo descubriendo y dejándose imbuir por el espíritu que anima cada obra, tomada del rico acervo organístico europeo. En estos momentos, Bach es el que se lleva la palma, le siguen Buxtehude y Pachelbel (sobre todo para la práctica del pedalero), sin olvidar a Cabezón y a los otros organistas de la escuela clásica española como Sola, Bruna o Aguilera de Heredia. Aunque la austera música de estos últimos no goza de las



preferencias de los alumnos más jóvenes, el Maestro se siente más que pagado cuando descubre en sus ojos el gozo que les produce una partitura, correctamente ejecutada al órgano con las manos y los pies, tras ser comprendida y sentida previamente en el alma.

Dos veces al año, por Navidad y al final del curso, se siguen programando audiciones públicas, tanto en Zaragoza (entre otros en el órgano «José de Sesma» del Patio de la Infanta, cuya titularidad ostenta el propio José Luis) como en otras localidades aragonesas: Daroca, Cariñena, Tauste, Tarazona, Caspe... El recientemente restaurado órgano de la catedral de Jaca está en la mira de la próxima salida. Culminación del trabajo bien hecho y comunicación a la sociedad de sus resultados, para disfrute de todos.

La continuada relación personal entre el alumno y el profesor crea amistad. A José Luis González Uriol debemos agradecerle, por su talante y dedicación, su contribución en nuestra formación como «organistas de iglesia» u «organistas litúrgicos», como a él le gusta llamarnos. Yo mismo quiero hacerlo a través de estas páginas, haciéndome portador del sentimiento de sus muchos alumnos (José Luis, Nuri, Miguel Ángel, Antonio... entre tantos otros) que en estos cincuenta años hemos venido disfrutando de su amistad y de su magisterio.

### Coda: «*Universa laus*»

El año 1962, en el entorno del Concilio Vaticano II, nació el grupo internacional que lleva este nombre con sede en Sion (Suiza), compuesto por musicólogos, liturgistas y pastores de diversos países, con el fin de realizar investigaciones de carácter histórico, teológico, técnico y pastoral sobre el canto y la música en el culto cristiano. Desde entonces hasta nuestros días han venido reuniéndose anualmente. En la reunión de Asís de 1980 consensuaron un importante documento programático, al que acudo para precisar algunos aspectos anteriormente esbozados, desde una perspectiva más abierta que la de los documentos emanados directamente del Magisterio.<sup>5</sup> Para identificarla, proponen que se la denomine «música de las liturgias cristianas» o «música ritual de los cristianos», expresiones más precisas que otras corrientes como «música sagrada», «música religiosa» o «música de iglesia». (1.3)

Dos características principales la definen, lo mismo que la liturgia en la que se enmarca: el ser una práctica musical esencialmente comunitaria y la prioridad concedida a la palabra.

El canto no es el resultado de la adición de una melodía y un texto. Tampoco es el encuentro ocasional de la música pura y la poesía pura. Es un gesto humano original en el que palabras y sentido no son más que una sola cosa. En el canto, el texto es portador de significaciones que la música toma de él, mientras la música, por su parte, prolonga sin fin el sentido de las palabras. Gracias a la palabra, la música puede «nombrar» al Dios de Jesucristo; por la música, la voz humana intenta decir lo inefable. (5.5)

La música ritual corriente, por depender de la sociedad que la rodea, no exige competencias especiales, tanto si es la asamblea la que canta como si son los ministros de la celebración (sacerdote, salmista, animador...). Pero hay otra música que está destinada a

5 *Universa Laus, La música en las liturgias cristianas*, Asís, 1980. <[www.musicaliturgica.com](http://www.musicaliturgica.com)>, 11 de febrero de 2019.

ser escuchada por los participantes y que exige una especialización de sus intérpretes (solistas, corales, organistas y otros instrumentistas). Su finalidad es enriquecer la celebración y su aportación es diferente

según sea propuesta con palabras o sin ellas, según sea producida para ser escuchada (sin otra acción concurrente) o para dar a los ritos una cobertura sonora o, finalmente, esté más o menos próxima de la competencia musical de los oyentes. De todos modos se espera de ella que constituya para la asamblea una aportación que esta juzga positiva. Esto es posible incluso cuando la música presenta una excepción respecto a lo que los oyentes tienen por costumbre escuchar. (4.3)

Ello abre amplias posibilidades creativas con el fin de dar frescura a nuestras celebraciones, contribuyendo a paliar el excesivo encorsetamiento del ritualismo canónico.

La dirección musical de la celebración —continúa el documento— se puede inspirar en dos principios complementarios. Por una parte, la utilización de piezas bien conocidas, accesibles a todos, familiares, que por lo tanto constituyen buenos «instrumentos de plegaria». Por otra parte, la introducción en los momentos oportunos de piezas de carácter estético más marcado, más raras, ejecutadas por intérpretes capaces y que por tanto se hallan revestidas de una significación especial. (8.6)

Pienso aquí especialmente en la aportación que el órgano y los organistas pueden hacer en esas intervenciones destacadas, como introducción o como final de la misa dominical, al estilo de los mini conciertos que programan ciertas iglesias parisinas como Saint-Eustache o la catedral de Notre-Dame, que tanto público especialmente joven atraen. Pero también en otros momentos de la misma celebración como son el ofertorio o la poscomunión, en los que el órgano puede comunicar un mensaje especial, que defina el espíritu de la celebración, a condición de que se deje al organista el tiempo necesario para ello.

Y junto con el órgano, otros instrumentos o intervenciones musicales de grupos o de solistas (o incluso de música grabada en vídeo o en audio, ¿por qué no?, cuando no se disponga de los instrumentos o intérpretes adecuados, como suele suceder en la mayoría de nuestras iglesias), pues «toda música creada por el hombre, mientras no le haga replegar hacia sí mismo ni le transmita su propia imagen, sino que, al contrario, le abra a la promesa evangélica, es válida para el culto de los cristianos». (10.2)

Y a modo de calderón final (lo que en francés se denomina *point d'orgue*), transcribo este pasaje para definir en profundidad la finalidad de la música en la liturgia:

Las exigencias inherentes a la música ritual cristiana derivan de su fin, que consiste en manifestar y realizar el hombre nuevo en Jesucristo resucitado. Su verdad, su valor, su gracia no se miden solamente por su capacidad de suscitar la participación activa ni por su valor estético cultural, ni por la antigüedad de su recepción en la Iglesia, ni por su éxito popular, sino por el hecho de que esta permita a los creyentes implorar los *Kyrie eleison* de los oprimidos, cantar los *Aleluya* de los resucitados, sostener los *Maranatha* de los fieles en la esperanza del Reino que viene.<sup>6</sup>