



2 Coloquio Musicat
Lo sonoro en el
ritual catedralicio:
Iberoamérica,
siglos XVI-XIX



CONTENIDO

PRESENTACIÓN	7
<i>Drew Edward Davies</i>	
HISTORIA: LA MÚSICA DE LAS CATEDRALES Y SU RELACIÓN CON LA CULTURA, VIDA URBANA, ARTE, RITOS, PODER, ECONOMÍA	
La catedral sonora	17
<i>Ismael Fernández de la Cuesta</i>	
La bermeja servidumbre. Rebeliones, obediencias y solidaridades en la capilla catedralicia en 1582	31
<i>Israel Álvarez Moctezuma</i>	
Ritual y música en las honras fúnebres de los obispos poblanos	43
<i>Montserrat Galí Boadella</i>	
Campanas de la catedral de México (1653-1671): adquisición, uso, conflictos y consagración	59
<i>Ruth Yareth Reyes Acevedo</i>	
MUSICOLOGÍA: EL ESCENARIO Y LOS ACTORES DE LA VIDA MUSICAL: ENCUENTROS Y HALLAZGOS. PRIMERA PARTE: TEORÍA, ESTILO, REPERTORIO, ESTÉTICA. SEGUNDA PARTE: PERSONAJES, CAPILLAS DE MÚSICA, ENSEÑANZA	
Cristóbal de Campaya y la fabricación del primer reglamento de coro en América: la importancia del coro en la conquista espiritual de México-Tenochtitlan	75
<i>Fernando Zamora y Jesús Alfaro Cruz</i>	

El triunfo de la Iglesia: villancicos dieciochescos para san Pedro	87
<i>Drew Edward Davies</i>	
El cantor mulato Luis Barreto. La vida singular de una voz en la catedral de México en el amanecer del siglo XVII	105
<i>Alfredo Nava Sánchez</i>	
Los órganos barrocos de la catedral metropolitana de México	121
<i>Edward Charles Pepe</i>	
FUENTES Y ARCHIVOS: METODOLOGÍA, ORGANIZACIÓN, CATALOGACIÓN, USUARIOS	
Lectura arqueológica de los libros de coro. Evidencias de modificaciones históricas	131
<i>Laura Olivia Ibarra Carmona y Mónica Pérez Flores</i>	
El género motetístico a principios del siglo XVII en España: una propuesta de interpretación	139
<i>Francisco Rodilla León</i>	
Los libros de coro de la catedral de México. Proyecto de conservación, catalogación y digitalización	151
<i>Silvia Salgado Ruelas</i>	
DIRECTORIO	159

LA CATEDRAL SONORA

Ismael Fernández de la Cuesta

Real Conservatorio de Música de Madrid

Marie de Rabutin-Chantal, marquesa de Sévigné (1626-1696), cuenta en una de sus cartas a su hija Marie-Blanche, madame de Grignan, que Luis XIV, después de la ceremonia de su consagración como rey de Francia, tuvo la visión de una catedral sumergida en la marisma de la Picardía. La catedral estaba allí, fuera del acceso de los fieles, porque guardaba celosamente una preciosa reliquia. “Su Majestad Muy Cristiana —relata la noble Dama— habría recibido esta revelación como prenda de la *grandeur* y magnificencia que su reinado debía traer al país”. La célebre madame de Sévigné obtuvo la noticia directamente del rey por su familiaridad con él, y añade que este hecho es “la cosa más secreta, más maravillosa, más increíble, más singular, más maravillosa [...], una cosa de la que no se encuentra ejemplo alguno en tiempos pasados”.¹

El gran músico Claude Debussy (1862-1918) se inspiró en este legendario acontecimiento para componer su preludio número 10 para piano que lleva por título *La cathédrale engloutie*, *La catedral sumergida*, en el primer libro de Preludios publicado en 1910. Debussy pretendía hacer simbólicamente vivo, sonoro, aquel edificio que fue revelado a Luis XIV y, por extensión, a todas las catedrales europeas de su tiempo, enseña y núcleo de la más auténtica historia europea. La música que el compositor francés pone en las piedras de la catedral no crece y se agiganta en los perfiles de sus muros y en la cavidad de sus bóvedas, no vibra con la luz de sus vidrieras ni nace del virtuosismo de los viejos maestros cantores y organistas. Surge de la nostalgia posromántica de un modernista. Posee la misma transparencia etérea, fugaz, volátil e impresionista que pinta Monet en sus cuadros de “La catedral de Rouen”, y manifiesta la misma desazón y escepticismo que inspiran los versos de Paul Verlaine (1844-1896) en su *Clochi-clocha*: “Notre-Dame

1 Madame de Sévigné, *Lettres*, (presentación y comp. de Hélène Bernard), Paris, Flammarion, 2003.

de Paris, Nuptiale et sépulcrale, Bourdonne dans le ciel gris” (“Notre Dame de París, nupcial y sepulcral, ronronea en el cielo gris”).²



He querido iniciar esta conferencia recordando, a modo de parábola, el preludio de Debussy *La cathédrale engloutie*, pues la catedral a la que voy a referirme a continuación es también en la actualidad una catedral sumergida, víctima de un exceso en la valoración de sus espacios arquitectónicos y de sus tesoros plásticos por el abandono activo del ritual sagrado y de la atmósfera sonora para la que se edificó.

Todas las catedrales —las catedrales antiguas que aún se yerguen en muchas de nuestras ciudades— son hoy lugares extraordinarios que ya no están abiertos de par en par a la actividad religiosa de los fieles cristianos, como cuando nacieron, sino cerrados como inmensas y grandiosas arcos que guardan los maravillosos tesoros artísticos acumulados en ellas durante siglos. Las fábricas catedralicias, desligadas de la liturgia cristiana viva, espectacular, que, hecha de palabra y música, dio origen y sentido a los espacios de extraordinaria arquitectura románica, gótica, renacentista y barroca, se exhiben hoy sobre todo al viajero, al turista, ávido de experiencias artísticas, insólitas, visuales, y se cierran al culto de antaño, indisolublemente ligado a la música, a la gran música.

No entraré a enjuiciar las decisiones que en materia litúrgica han tomado las autoridades eclesíásticas (no todas, hay que decirlo) para arrojar fuera de sus iglesias el canto gregoriano, la polifonía sacra, el canto del órgano y las orquestas sagradas, y dejar mudas sus naves, sus bóvedas, sus ábsides, su coro. No pondré en duda su derecho a organizar el culto cristiano hoy, como lo han hecho a lo largo de su historia. Mi contemplación de la Iglesia de los siglos pasados tiende sobre todo a valorar objetivamente una práctica ininterrumpida en las iglesias y catedrales y recordar la doctrina que la sustentó, muy distinta de la que proclama el catolicismo

2 Paul Verlaine: “Clochi-clocha, L’église Saint-Nicolas / Du Chardonnet bat un glas, / Et l’église Saint-Étienne / Du Mont lance à perdre haleine / Des carillons variés / Pour de jeunes mariés, / Tandis que la cathédrale / Notre-Dame de Paris, / Nuptiale et sépulcrale, / Bourdonne dans le ciel gris”.

actual. Lo que voy a manifestar en seguida es, por tanto, una convicción basada en hechos históricos objetivos y en la teología de los Padres de la Iglesia y de autores eclesíásticos muy representativos e influyentes.

CULTO MONOTEÍSTA, CULTO POLITEÍSTA

Los cristianos primitivos practicaban, como los judíos —pues eran de su raza y religión—, una liturgia de recitaciones y de cánticos. Su ámbito era el de la familia y el de la comunidad de creyentes. No necesitaban para ello lugares grandes, suntuosos. Para este menester eran inútiles los templos, los teatros, los circos, frecuentados por los practicantes de las religiones politeístas cuyo culto se expresaba principalmente a través de gestos rituales, sacrificios, representaciones, espectáculos.

La diferencia fundamental entre el culto del monoteísmo judeocristiano y del politeísmo grecorromano nace de la doctrina básica de ambos tipos de religiones. El Dios de los cristianos, ser todopoderoso, creador del mundo y de todas las criaturas, posee absoluto dominio sobre los hombres, su vida y sus actos. Éstos deben obedecer su voluntad, manifestada a lo largo de la historia, una historia sagrada. La Epístola a los Hebreos expresa el pensamiento cristiano de la siguiente manera: “Dios habló parcialmente y de muchos modos en tiempos pasados a nuestros Padres por medio de los Profetas. En estos últimos tiempos nos ha hablado por el Hijo a quien constituyó heredero universal”.³ La respuesta al designio divino debe traducirse en una vida moralmente impecable. La liturgia, así judía como cristiana, de la época primitiva tenía por objeto recibir el mensaje divino plasmado en la Biblia y dar cumplida respuesta con palabras apropiadas a dicho mensaje. Así, los actos culturales consistían en la recitación solemne de los textos bíblicos por el rabino en la liturgia hebrea, por el presbítero o personas técnicamente habilitadas para ello, porque sabían recitar con la ayuda de un libro o simplemente de memoria, en la liturgia cristiana. A esta recitación seguía la respuesta de compromiso de los fieles cantando salmos y cánticos espirituales.⁴

En la concepción politeísta de la divinidad, el poder divino lo compartían muchos dioses. La idea de tales deidades tenía como fundamento el antropomor-

3 Hebreos, 1,1-2.

4 Efesios, 5,19, Colosenses, 3,16.

fismo, que les atribuía rasgos, formas y acciones humanas. En la religión politeísta grecorromana los dioses poseían las mismas cualidades que los seres humanos, salvo la inmortalidad y un poder superior, omnímodo, en el ámbito de su competencia. Consiguientemente, la liturgia de esta religión politeísta tenía por objeto, por una parte, granjearse el favor divino, función propiciatoria, y, por otra, ahuyentar el mal, función apotropaica. Para ello se entendía que los gestos, los hechos rituales, los sacrificios, las donaciones en los templos, los espectáculos en los teatros y en los circos eran más eficaces que las palabras.

La progresiva inserción de los primitivos cristianos en la sociedad romana trajo como consecuencia la aceptación de algunos hábitos religiosos convenientemente adaptados. No obstante, las autoridades eclesiásticas fueron muy rigurosas en sus declaraciones y mandatos para impedir cualquier sombra de paganismo que pudiera acechar a los neófitos o neoconvertidos.⁵ Del siglo III nos han quedado varios libros con el título *De Spectaculis*, y escritos respectivamente por Tertuliano,⁶ Cipriano de Cartago⁷ y el disidente Novaciano,⁸ destinados a convencer a los cristianos de no asistir a los espectáculos. Era evidente que los cristianos no podían participar en los ritos que se practicaban en los templos. Más difícil era hacer ver a los neófitos que no era propio de un cristiano acudir a los espectáculos públicos. Éstos eran una manifestación más de la idolatría y, por eso, la asistencia a los juegos constituía un gran pecado.⁹ Cipriano de Cartago afirma, en referencia probable a un texto de Ovidio,¹⁰ que la idolatría es la madre de todos los espectáculos: “ludo-

rum omnium mater est”.¹¹ Así, por ejemplo, los histriones que actuaban en el circo o en el teatro no podían ser bautizados por participar en un espectáculo pagano, y, si lo eran y continuaban en el oficio, eran excomulgados.¹² Los Padres de la Iglesia argumentan que los cristianos no necesitan asistir, ni menos aún participar, en los espectáculos paganos, porque el gozo de las representaciones, del circo, del teatro puede conseguirse muy de otra manera, como, por ejemplo, en las reuniones de la Iglesia *societates ecclesiarum*,¹³ cumpliendo lo que mandan las Sagradas Escrituras que se leen en los actos litúrgicos. En ellas ya tienen la verdadera representación de los grandes hechos de Dios para traer la salvación al hombre a través de las palabras que rememoran la historia sagrada.¹⁴ San Cipriano dice a los cristianos que, además de las cosas invisibles del cielo que todavía no pueden contemplar, tienen en la tierra mejores espectáculos que los de los circos y teatros, a saber, el espectáculo de

5 Véanse los datos sobre la participación de los cristianos en los espectáculos públicos, en el caso de los aurigas, y la reacción de las autoridades eclesiásticas que proporciona J.A. Jiménez, “Ídolos de la Antigüedad tardía: algunos aspectos sobre los aurigas en Occidente (siglos IV-VI)”, en *Ludica*, núm. 4, 1998, pp. 20-33.

6 Tertullianus, *De Spectaculis*, PL, I, 629-662.

7 Cyprianus Carthaginiensis, *De Spectaculis*, PL, IV, 779-787.

8 Novatianus, *De Spectaculis* (ed. de G.F. Diercks), en *Corpus Christianorum*, Turnhout, 1972, Series Latina, vol. IV, pp. 153-179.

9 “Caeterum et plateae, et forum, et balneae, et stabula, et ipsae domus nostrae sine idolis omnino non sunt; totum saeculum Satanas et angeli ejus repleverunt. Non tamen quod in saeculo sumus, a Deo excidimus, sed si quid de saeculi criminibus attigerimus. Proinde si Capitolium, si Serapeum sacrificator et adorator intravero, a Deo excidam, quemadmodum circum vel theatrum spectator. Loca nos non continent per se, sed quae in locis fiunt.” Tertullianus, *op. cit.*, 8, PL, I, 640.

10 Publio Ovidio Nasón, *Fastos*, Lib. V.

11 Carthaginensis, *op. cit.*, PL, 4, 783.

12 Uno de los primeros ejemplos lo tenemos en una epístola de Cipriano dirigida a Eucracio, obispo de Tina. Según el obispo de Cartago, sólo se podía admitir a un actor en la Iglesia si, además de renunciar a su oficio en el teatro, renunciaba a enseñárselo a otros: “Nec excuset se quisquam si a theatro ipse cessaverit, cum tamen hoc caeteros doceat. Non potest enim videri cessasse qui vicarios substituit et qui pro se uno plures succedaneos suggerit, contra institutionem Dei, erudiens et docens quemadmodum masculus frangatur in feminam et sexus arte mutetur, et diabolo divinum plasma maculanti per corrupti atque enervati corporis delicta placeatur.” Cyprianus Carthaginiensis, *Ep. LXI, Ad Euchratium, De histrione*, PL, 4, 363.

13 “Jam nunc si putas delectamentis exigere spatium hoc, cur tam ingratus es, ut tot et tales voluptates a Deo contributas tibi satis non habeas, neque recognoscas? Quid enim jucundius quam Dei patris et domini reconciliatio, quam veritatis revelatio, quam errorum cognitio, quam tantorum retro criminum venia? Quae major voluptas, quam fastidium ipsius voluptatis, quam saeculi totius contemptus, quam vera libertas, quam conscientia integra, quam vita sufficiens, quam mortis timor nullus; quod calcas deos nationum, quod daemonia expellis, quod medicinas facis, quod revelationes petis, quod Deo vivis? Hae voluptates, haec spectacula christianorum, sancta, perpetua, gratuita: in his tibi ludos Circenses interpretare, cursus saeculi intueri, tempora labentia, spatia dinumera, metas consummationis expectata, societates Ecclesiarum defendere, ad signum Dei suscitare, ad tubam angeli erigere, ad martyrii palmas gloriare.” Tertullianus, *op. cit.*, 29, PL, I, 660.

14 “Caeterum et plateae, et forum, et balneae, et stabula, et ipsae domus nostrae sine idolis omnino non sunt; totum saeculum Satanas et angeli ejus repleverunt. Non tamen quod in saeculo sumus, a Deo excidimus, sed si quid de saeculi criminibus attigerimus. Proinde si Capitolium, si Serapeum sacrificator et adorator intravero, a Deo excidam, quemadmodum circum vel theatrum spectator. Loca nos non continent per se, sed quae in locis fiunt.” *Ibid.*, 8, PL, I, 640.

la naturaleza, la salida y puesta del sol, “los coros de estrellas que brillan en cielo refulgiendo con asidua movilidad”,¹⁵ etcétera.

DE LAS BASÍLICAS ROMANAS A LAS CATEDRALES CRISTIANAS

La cristianización del imperio, tras el edicto de Milán por Constantino el Grande (313 AC), trajo consigo algunos hechos importantes en materia litúrgica. Uno de los más significativos fue la preferencia de las basílicas sobre los templos como lugar del culto cristiano. La basílica romana era un gran edificio de negocios dedicado a transacciones comerciales y a la administración de justicia. También la usaban los ciudadanos como lugar de reunión para tratar diversos asuntos públicos. Tenía planta rectangular con una fachada de arcos y un interior dividido en naves por hiladas de columnas que sostenían el techo.¹⁶ La basílica ocupaba un lugar preferente en el foro. El templo romano tenía, por su función, una estructura muy distinta. Constaba de un amplio patio, de planta cuadrada, cerrado por una o varias galerías de columnas. En el centro o en otro lugar del patio se erguía el santuario de los dioses, una estancia cubierta relativamente pequeña donde estaban los nichos de los dioses.¹⁷ En el patio se celebraban los

actos rituales, sacrificios y ofrendas de los devotos. El santuario era recinto exclusivo de los sacerdotes.

Para las reuniones de los fieles cristianos cuyo objeto era la recitación de la Biblia, el canto de los salmos y la predicación de la verdadera doctrina, los espacios del templo romano carecían de funcionalidad y guardaban el sello imborrable de su uso idólatrico. La basílica, por el contrario, no tenía estas reminiscencias y era además un espacio mucho más útil para la lectura de la Sagrada Escritura, y para los comentarios sobre los textos bíblicos y sobre los asuntos de actualidad religiosa. Así, durante siglos, ha perdurado en el cristianismo este tipo de lugar con el nombre de iglesia, *ekklesia*, palabra griega que significa asamblea. La iglesia se llamaba catedral allí donde la máxima autoridad para los fieles, a saber, el obispo, *episkopos*, “el supervisor”, tenía su asiento principal, su sede, su cátedra.

El abandono de la religión grecorromana, de sus ritos en los templos, de las representaciones mitológicas en los teatros y en los circos, trajo consigo inevitablemente la desaparición de la música, propia de estos actos rituales y también de los festines. Eran la religión y los festines los lugares propios de la música, según canta el poeta Horacio en una de sus odas: “divitum mensis et musica amica templis”.¹⁸ Los Padres de la Iglesia fueron, por tanto, beligerantes en cuanto a la abolición de toda expresión musical, especialmente la que se hacía acompañar de instrumentos, puesto que estaba radicalmente teñida de paganismo y de dudosa moralidad. Según la doctrina de los más venerables Padres de la Iglesia, los cristianos debían poner todo su interés en la recitación de los textos bíblicos y el canto de los salmos de la liturgia para contrarrestar los efectos idólatricos e inmorales de la música.¹⁹ El desarrollo arquitectónico de las iglesias y catedrales estuvo, por tanto, indisolublemente ligado al propio desarrollo de la liturgia cristiana.

En efecto, teniendo la recitación como punto de partida, la liturgia cristiana (así en Oriente como en Occidente) experimentó un proceso evolutivo de consecuencias extraordinarias. Los versos bíblicos que se recitaban en las iglesias se convirtieron en cantos de enorme complejidad melódica, por la acción de los recitadores, salmistas y cantores. Éstos recitaban los poemas

15 “Habet Christianus spectacula meliora, si velit; habet veras et profuturas voluptates, si se recognoverit. Et, ut omittam illa quae nondum contemplari possunt, habet istam mundi pulchritudinem, quam videat atque miretur, solis ortum aspiciat, rursus occasum mutuis vicibus dies noctesque revocantem, globum lunae temporum cursus incrementis suis decrementisque signantem, astrorum micantium choros et assidue de summa mobilitate fulgentes, anni totius per vices summa de summo membra divisa, et dies ipsos cum noctibus per horarum spatia digestos, terrae molem libratam cum montibus, et proflua flumina cum suis fontibus, extensa maria cum suis fluctibus atque littoribus, interim constantem pariter summa conspiratione nexibusque concordiae extensum aerem medium tenuitate sua cuncta vegetantem, nunc imbres contractis nubibus profundentem, nunc serenitatem refecta raritate revocantem, et in omnibus istis incolae proprios, in aere aves, in aquis pisces, in terra hominem. Haec, inquam, et alia opera divina sint Christianis fidelibus spectacula. Quod theatrum humanis manibus exstructum istis operibus poterit comparari? Magnis licet lapidum molibus exstruatur, cristae sunt montium altiores, et auro licet tecta laquearia resplendeant, astrorum fulgore vincuntur. Numquam humana opera mirabitur quisquis se recognoverit filium Dei. Deiecit se de culmine generositatis suae qui admirari aliquid praeter Dominum potest.” Carthaginensis, *De Spectaculis*, 29, PL, IV, 786.

16 Las basílicas primitivas cristianas, como la de Bosra y la de Damasco (actual mezquita), en Siria, junto con la de Santa Sofía (hoy asimismo mezquita) en Estambul, Turquía, reflejan en cierta medida las basílicas civiles.

17 Uno de los modelos de templo que todavía podemos observar con algunos de sus elementos todavía en pie se encuentra en las ruinas romanas de Palmira (Siria).

18 Quinto Horacio Flaco, *Odas*, III, 11.

19 Véanse los testimonios que aporta J. Basurco, *El canto cristiano en la tradición primitiva*, 2ª ed., Vitoria, ESET, 1991, pp. 137-148.

bíblicos respetando la naturaleza paralelística de sus versos y añadiendo ornamentaciones en el inicio y en la cadencia de los mismos, y allí donde las palabras tenían especial relevancia religiosa, prosódica y poética. El riquísimo fondo antiguo que exhiben hoy los diversos repertorios de cantos en las diversas lenguas —el griego, el copto y el latín—, como el del canto gregoriano, es producto de un proceso de ornamentación de los versos sagrados recitados inicialmente de manera muy sencilla. El estudio minucioso de no pocas antífonas, responsorios y tractos del repertorio gregoriano revelan algunos de los estratos ornamentales acumulados a lo largo del tiempo, mientras los salmos y textos bíblicos eran recitados y cantados en las iglesias por auténticos maestros salmistas y cantores virtuosos de la recitación. Las primitivas basílicas cristianas y las iglesias de toda la cristiandad acogieron en sus púlpitos, en sus presbiterios y en sus coros estas recitaciones así ornamentadas hasta convertirse en cantos. Mucho más tarde, en el siglo IX, Eulogio de Córdoba (800-858) se queja de que, en su tiempo, tras arrear la persecución musulmana contra los cristianos, “el cantor ya no exhibe su canto sagrado en público, ni retumba en el coro la voz del salmista, ni pregon a el lector desde el púlpito, ni alecciona el diácono al pueblo, ni el sacerdote incienso el altar”.²⁰

El canto de las iglesias y catedrales, y no otro, es el que se estudiaba en las escuelas como una disciplina más de las siete artes liberales, *trivium* y *quadrivium*, incluso después de que las escuelas romanas cedieron su lugar a las escuelas eclesiásticas. A él se le aplicaron y adaptaron las teorías armónicas heredadas de los griegos. Aquellas teorías, manifestadas posteriormente como una especulación, habían surgido experimentalmente, esto es, de la observación acústica de los efectos sonoros producidos por los instrumentos y no de la experiencia de cantar. El maridaje entre la teoría y la práctica del canto de las iglesias fue extraordinariamente fecundo, pues gracias a él se consolidó el conjunto de reglas y códigos que han conformado la técnica musical aplicada hasta nuestros días. Así, por

ejemplo, la consolidación de la escala de ocho sonidos diatónicos y su aplicación rigurosa a un canto que había nacido del arte de ornamentar y que, una vez fijadas sus líneas ornamentales, todavía dependía de la habilidad vocal de los cantores fue un paso decisivo para convertir el canto fluctuante en melodía estable, y para determinar y definir las consonancias o intervalos armónicos que constituyen el fundamento de la polifonía.

El desarrollo de los primeros discantos, ornamentaciones de varias tesituras sobre un canto dado, hasta convertirse en obras polifónicas, se realizó en las catedrales. Para entonces la ornamentación vocal en las iglesias y catedrales convivía con la ornamentación plástica de sus frisos, capiteles y portadas. La convivencia entre ambas artes no fue fácil dentro del cristianismo. Las representaciones idolátricas en los templos y en otros lugares públicos de las ciudades romanas fue una traba importante para que los primitivos cristianos intentasen reproducir símbolos, escenas y personajes de su religión. La discusión sobre las imágenes surgiría violentamente en Oriente en el siglo VIII con la herejía de los iconoclastas condenada por el II concilio de Nicea de 787. La presencia de Dios y de su intervención en la historia sagrada dentro de las iglesias para la celebración del culto cristiano no era icónica, sino simbólica y real al mismo tiempo. Para el cristiano, la actualización de los misterios de Cristo era una verdad inseparable de su fe. La conexión entre símbolo y realidad se establece como principio en la liturgia de la Iglesia universal. Pero Dios no se hacía presente en las esculturas y en los frescos de las iglesias sino en la voz que recitaba los textos bíblicos, dictados por Él a los profetas y a su mismo Hijo. La presencia simbólica de Dios estaba en los personajes reales, y la historia sagrada se actualizaba cuando éstos realizaban alguna función dentro de la iglesia para conmemorar los hechos que preconizaba la lectura de la Biblia.

Así, pues, iglesias y catedrales, por su origen, y por la naturaleza propia del culto cristiano que allí se ejercía, eran espacios esencialmente sonoros. De manera progresiva el canto litúrgico se convirtió en la columna vertebral que hizo crecer, hasta grados insospechados, la música occidental, y con ella la depurada tecnología que hoy nos sirve para componer e interpretar la música.

20 *Dni Eulogii Cordubensis martyris... Opera*, studio et diligentia... Petri Poncii Leonis a Cordoba... Eiusdem sanctissimi martyris uita per Aluarum Cordubensem scripta; cum aliis nonnullis Sanctorum martyrum Cordubensium monumentis; omnia Ambrosii Moralis Cordubensis... illustrata, eiusque cura et diligentia excussa; operum catalogus sequitur post praefationes. Compluti, Ioannes Iñiguez a Lequerica excudebat, 1574.

SIMBOLISMO Y REPRESENTACIÓN

El simbolismo de los actos producidos por los diversos eclesiásticos y fieles que acudían a las iglesias es explicado por la mayoría de los Padres de la Iglesia, desde época de los Padres Apostólicos, como Ignacio de Antioquía en sus epístolas, el citado Tertuliano especialmente en su *De Spectaculis* y toda una pléyade de autores que pasan por san Isidoro de Sevilla hasta los simbolistas medievales. Durante la Edad Media, el simbolismo ritual fue extendido por los escritores eclesiásticos Floro de Lyon (+ca. 960), San Alberto Magno (+1280) y muchos más después de Amalario de Metz (+850). Los pórticos románicos se concebían para reforzar icónicamente el símbolo-realidad de los diversos actos litúrgicos, incluido por necesidad el canto.²¹ Guillermo Durando de Mende, durante algún tiempo canónigo de Chartres, en el *Rationale divinatorum officiorum*, escrito entre 1285 y 1292, señala muy expresivamente, como su contemporáneo Honorius Augustodunensis, el significado del canto que se entona durante la procesión de entrada de los ministros en la iglesia para celebrar la misa:

En el introito comienza la primera parte de la Misa [...] El introito, esto es la antifona, expresa el presagio de los profetas y el ardiente deseo de los santos patriarcas que suspiran por la venida del Hijo de Dios con sus oraciones en la espera de la Encarnación de Dios [...] Por eso, el coro de clérigos que salmodian significa el coro de los profetas y la multitud de santos que esperan la venida de Cristo. Cantan el introito con júbilo, pues los profetas, los patriarcas, los reyes, los sacerdotes y todos los creyentes suspiran por la llegada de Cristo, clamando e implorando: “envía el Cordero dominador de la tierra”. Y también: “Ven, Señor, no tardes” [...] Lo mismo que Simeón, un hombre justo y anciano, dio su bendición diciendo: “Ya puedes, Señor, dejar a tu siervo que se vaya en paz, porque han visto mis ojos tu salvación”.²²

21 Sobre la relación del canto litúrgico con la escultura románica, véase I. Fernández de la Cuesta, “Música y liturgia en la escultura románica: el tímpano de la iglesia de Silos”, en *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, núm. 91, 2º semestre de 2000, pp. 9-26.

22 Texto en Margot Fassler, “Liturgy and Sacred History in the Twelfth-Century Tympana at Chartres”, en *The Art Bulletin*, núm. 3, LXXV, septiembre de 1993, p. 503.

Durando de Mende no podía escribir estas frases a fines del siglo XIII sin tener en su mente las escenas de las portadas románicas y góticas, entre ellas las de Chartres. Por otro lado, su referencia al introito de la misa donde lo relaciona con la Presentación del Niño Jesús en el Templo no era novedosa. Antes de que se esculpiera el respectivo pórtico de su catedral, Ivo de Chartres (+1115) ya había expresado parecidos conceptos siguiendo fielmente la doctrina patristica.²³ Otro tanto podemos decir del tímpano de la antigua iglesia románica de Santo Domingo de Silos.²⁴

El nacimiento del arte gótico y su más esplendorosa aplicación en las catedrales a partir del siglo XII coincide con el proceso de conversión del discanto en verdaderas obras polifónicas. La composición de esta música debía someterse a determinadas reglas para la ordenación de las consonancias en el fluido musical, en una especie de afirmación de clasicismo frente al concepto en cierto modo barroco del periodo románico. Se hace necesaria una nueva distribución de los espacios en las iglesias, no sólo porque las ceremonias protagonizadas por los ministros sagrados adquirieran mayor espectacularidad simbólica, sino porque intervienen nuevos actores en la liturgia, a saber, cantores profesionales, ministriles o instrumentistas profesionales seculares, que actuaban especialmente en la liturgia de las más importantes festividades. Entre los instrumentos, el órgano conseguirá poco a poco mayor protagonismo, hasta convertirse, durante el Renacimiento, en rey de los instrumentos eclesiásticos y compañero indispensable del canto llano y polifónico.

LA CATEDRAL SONORA Y LA HISTORIA DE LA MÚSICA

Un recorrido pausado por el camino que siguió la historia de la música occidental en su prodigiosa evolución tecnológica hasta nuestros días no puede realizarse fuera de las iglesias, de las grandes iglesias que son las catedrales. Hasta el siglo XIX, los agentes principales de esta evolución, los grandes compositores y los

23 Merece la pena reproducir las palabras de Ivo de Chartres aportadas por Margot Fassler, *op. cit.*, p. 502, tomadas del Sermón 5: “Et primo introitus missae collectus de psalmis et de aliis prophetis Scripturis cum sanctae Trinitatis glorificatione cantatur, et sequens litania devotam eorum expectationem repraesentat, qui adventum Christi toto corde desiderabant, et in hac fideli expectatione differri sibi suum desiderium suspirabant. [...] qui populus tamquam dexter, solus unius Dei cultum tenerat, nec post deos alienos quos populus gentilis colebat, tamquam sinistra aberraverat.” PL, CLXII, col. 549.

24 I. Fernández de la Cuesta, “Música y liturgia en la escultura románica: el tímpano de la iglesia de Silos”, *op. cit.*

grandes intérpretes, también en el ámbito del cristianismo protestante, estaban en las capillas musicales, ya fuesen de reyes, de príncipes, de nobles o de las catedrales. El propio nombre, “capilla musical”, indica su relación con los lugares de culto donde ejercían su oficio.

En resumidas cuentas, la aceptación del pensamiento simbólico había conseguido que el cristianismo occidental pusiera en práctica la idea que habían expresado ya los Padres Apostólicos y Apologistas de los siglos I y II, y muy especialmente Tertuliano: el cristiano no necesita espectáculos paganos, porque en nuestras iglesias, *ekklesiái*, ya tiene el verdadero espectáculo que es el misterio de nuestra salvación. La espectacularidad de los oficios litúrgicos fue aumentando en los espacios catedralicios impulsados por la fuerza de una música que crecía imparablemente merced a la aplicación de una nueva tecnología polifónica sobre las melodías del canto llano. Durante los siglos XII-XIV se suceden formas cada vez más sofisticadas de polifonía donde se añaden dos y tres voces ornamentales al canto gregoriano homófono. Esta música parecía nacer de los propios muros de piedra, de los ábsides, de las bóvedas, de la girola, de los arcos del triforio. Entonces, los sonidos armónicos se imponían a la luminosidad y transparencia vertical de la arquitectura gótica, y creaban en todos los rincones de su recinto una atmósfera sonora que preconizaba con extraordinario realismo, para la fe de los cristianos, la privilegiada presencia de Dios en el templo. La permeabilidad entre el cielo y la tierra en las iglesias durante los actos litúrgicos más solemnes fue el pensamiento dominante del cristianismo católico durante los siglos XVII y XVIII. La arquitectura de los transparentes en el santuario de las catedrales y los recursos ornamentales sobrepuestos en las catedrales del viejo estilo gótico —y no sólo en las construidas con los estilos nuevos—, en los que se asocian elementos de la mitología clásica con personajes y seres que gozan de la gloria de Dios y son sus voceros, constituyen los decorados permanentes de una acción que se escenifica en la liturgia, donde la música es fundamento indispensable al servicio de la palabra y de la representación. Los humanistas de esa época veían así el mito de Platón y las sirenas cantando en los gigantescos brazos del universo los sonidos de la armonía cósmica, sintonizado con la fiesta cristiana del paraíso. La música policoral interpretada por varios grupos de cantores situados en lugares diversos dentro de la catedral hacía sentir a los fieles que la armonía percibida era

inmaterial, y que procedía de los ángeles y bienaventurados del cielo, cuya gloria queda, por ese medio, y no de manera virtual sino real, anticipada en la tierra.²⁵



Esa catedral de tiempos pasados está hoy sumergida, guardando las secretas reliquias de sus espirituales sonidos que le dieron vida, no precisamente en las marismas de la Picardía, como la vio en sueños el rey Luis XIV, sino en el subconsciente de una vida eclesiástica que tiene sus afanes puestos en la superficie del pragmatismo y de la inmediatez con el propósito de hacer creíbles sus mensajes cristianos a los escépticos moradores del mundo actual. Aquella inmensa música que nació y se desarrolló en los templos ha quedado fuera de sus recintos. Ya no hay grandes celebraciones sonoras, representaciones y trasuntos del cielo. Apenas se dan conciertos que dejen hablar a las piedras. Sólo se escucha en la liturgia la palabra desnuda, pronunciada con la prosodia propia de hablar con los hombres y no con la entonación suprema de la música para hablar con Dios.

No seré yo quien pretenda dirimir si la opción de la Iglesia moderna es o no equivocada. Tan sólo deseo reflejar el resultado de mi observación. Las catedrales, otrora sonoras, creadas como cajas vivientes de la armonía universal, de la armonía de los hombres con Dios, hoy están mudas. La vida, el orgullo, la gloria de la catedral quedan hoy, en la historia y en la nostalgia, sólo para que turistas y visitantes transiten absortos por su esqueleto como recinto de un museo. Queda, sin embargo, la esperanza de que el recorrido por las naves de las catedrales sea como el que hizo Dante, acompañado por Virgilio, en el Infierno y en el Purgatorio: la vía previa para morar con su Beatriz en el Paraíso.

25 Según algunos cronistas, a lo largo del siglo XVII se producían hechos portentosos que testimoniaban la conversión del espacio eclesial en lugar celestial, por la intervención directa de los ángeles en él. Vid. José Sierra, “Dos documentos sobre la intervención de un coro de ángeles en el monasterio de Jerónimo de San Bartolomé de Lupiana (Guadalajara, España), 28 de agosto de 1630”, en *Música. Revista del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid*, núm. 1, 1994, pp. 111-121.

Musicat

Seminario Nacional de Música en la Nueva España y el México Independiente

