

¿SE PUEDE LEGISLAR SOBRE ARTE?

Comunicación en el Congreso sobre el *Motu Proprio* de Pío X
organizado por la Sociedad Española de Musicología. Barcelona, Noviembre de 2003

Es evidente que la pregunta que da título a esta mesa redonda es retórica, ya que la respuesta es muy clara. Se puede, en efecto, legislar sobre arte, pero de poco o de nada sirve, sobre todo a largo plazo. Y tampoco sirve de nada a corto plazo cuando una ley ya nace caduca por no tener en cuenta la realidad sobre la que el legislador quiere actuar. La historia demuestra en una forma reiterativa que siempre que la autoridad ha pretendido regular por medio de leyes la producción en cualquiera de las artes bellas, ha terminado siendo desautorizada por la fuerza de los hechos. Y no ha sido una excepción el Papa Pío X al emitir, *motu proprio*, el renombrado decreto que legislaba sobre la música en el culto de la Iglesia católica. Los cien años transcurridos ya desde su promulgación proporcionan suficiente perspectiva para comprobar el efecto que tuvieron las normas dictadas por tal decreto, escaso en algunos de sus aspectos más importantes y dudoso en otros, por lo que se refiere a nuestro país.

La escasez del tiempo de que dispongo me obliga a resumir casi en enunciados una serie de puntos que quiero dejar claros. Evito repeticiones sobre temas ya tratados en estos días, y voy directamente a consideraciones básicas sobre los aspectos más discutibles y los puntos más débiles del decreto.

El Motu proprio, nueva ocasión perdida para una reforma a fondo

Ante todo hay que afirmar que el *Motu proprio* fue una nueva ocasión perdida para abordar una reforma, o al menos un principio de reforma de la música litúrgica que, debiendo haber sido hecha varios siglos antes, tardó todavía casi otro siglo más, después del decreto, en ser abordada con la profundidad que era necesaria. Y ello a pesar de que la perspectiva de casi cuatro siglos de aplicación de la reforma tridentina, más que reforma reafirmación reaccionaria, seguía demostrando que la negativa a la introducción de las lenguas vivas y a la reforma de la liturgia de la palabra había sido un error histórico. En este sentido el *Motu Proprio* fue una legislación retrógrada, porque se centró en un aspecto secundario, aunque importante, de una reforma necesaria de la música de los templos, pero no abordó los cambios necesarios para eliminar el anquilosamiento secular de la liturgia católica en unas formas que excluían la participación de la asamblea en el canto y daban la exclusividad a los cantores profesionales. Y además porque las necesidades de cambio que exigía el aspecto pastoral de la liturgia no sólo se sentían en los ámbitos de la Iglesia misionera, por entonces en una expansión creciente hacia ámbitos geográficos no latinos, no occidentales, sino también en las Iglesias de Occidente, donde la mayor parte de las músicas litúrgicas se venían doblando o simplemente sustituyendo, por necesidades pastorales cada vez más vivamente sentidas, en músicas paralitúrgicas o devocionales, punto sobre el que el *Motu Proprio* guarda sepulcral silencio.

El Motu proprio soslaya la alusión a las causas remotas de los excesos que pretende eliminar

El preámbulo que encabeza el decreto, en el que se describe sumariamente el hecho que después se detalla, a saber, la profanación de los espacios y celebraciones litúrgicas por las músicas que el decreto llama profanas, es la parte más clara del texto, aunque el término empleado sea discutible. Pero omite aludir a la causa, remota y próxima, que había dado lugar a tales excesos. Sin entrar en detalles, se puede afirmar que la situación a la que intenta hacer frente el decreto es el último eslabón de una cadena que había comenzado muchos siglos antes, dentro de la propia Iglesia y con consentimiento, o muchas veces por voluntad expresa, de la propia jerarquía. La solemnidad de los ritos de la Iglesia Católica, que tiene una historia de más de 15 siglos, ha querido ser en la intención de sus mandatarios, al menos así se afirma, un testimonio público de la fe, un signo de la grandeza y majestad de Dios, y una imagen del papel que la Iglesia se atribuye a sí misma como administradora de la salvación del género humano. Pero muchos creyentes, y entre ellos los más activos reformadores, algunos de los cuales aguantaron y otros fueron expulsados del seno de la Iglesia, se han venido preguntando desde hace siglos si las solemnidades festivas, los esplendores y riqueza de los templos, los ornamentos, las músicas y cantos que realzan el aparato escénico que conlleva la liturgia católica, no ocultan muy a menudo, más que muestran, en la forma en que han venido haciendo, el verdadero fondo del mensaje que la Iglesia debería comunicar.

Hay un hecho histórico evidente: la evolución de la música desde las formas gregorianas hasta el despliegue de los estilos que, también por afán de dar brillantez a los oficios sagrados, han ido surgiendo en la Iglesia al paso de los siglos es la historia de a): la reducción de la asamblea de los fieles al silencio casi total, al papel de meros oyentes de unos textos de alabanza, de súplica y de acción de gracias que ellos mismos deberían cantar; y b): la progresiva complicación de las músicas que se han venido componiendo para las celebraciones litúrgicas, que ha originado la necesidad, primero, de un grupo de cantores profesionales, *schola cantorum*, *capilla de cantores*, y después de instrumentistas. A este grupo de especialistas se acabó dando el protagonismo en la interpretación del canto, no sólo de los textos que en razón de su función y de su contenido eran propios de la *schola*, sino también de los que nunca debió dejar de cantar la asamblea.

La propia Iglesia, desde arriba, propició desde el nacimiento de la polifonía, incluso desde antes, este itinerario constante: de la meditación al entretenimiento, de la solemnidad al boato, de la brillantez al atractivo para curiosos, de lo impresionante y majestuoso al espectáculo sugestivo para turistas y viajeros. Estas prácticas seculares originaron la diferencia, basada en los medios económicos, de categorías y calidades de la celebración en las comunidades de fieles, desde el brillo y el boato de la liturgia pontifical de Roma, grado supremo de la celebración litúrgica como espectáculo, hasta la pobreza y humildad de la más pequeña comunidad rural, en la que un sacristán de voz gangosa y un párroco de oído mediano o malo eran los únicos actores de la solemnización de los actos litúrgicos. Ni una sola alusión, ni un solo recuerdo para estas iglesias humildes en el *Motu proprio*, (si no es el deseo de que el canto gregoriano, restablecido en su pureza e integridad (¡!), llegase también a estas asambleas cristianas olvidadas en su pobreza de medios).

Entiéndaseme bien. Con lo que acabo de decir no estoy negando el papel importantísimo que la música, incluso la gran música desplegada en sonoridades corales e instrumentales, puede cumplir en las celebraciones litúrgicas. Lo que afirmo es que en la Iglesia Católica ha perdurado hasta bien entrado el siglo XX la peor de las formas en que ha tenido lugar en la historia la participación de la música en el culto: la que cierra la boca y reduce al silencio a la asamblea de los fieles que asisten a las

celebraciones. Y ello a pesar de que es evidente que, aun dentro de la rigidez de estructuras a que había llegado el rito de la Misa y del Oficio por la época del *Motu proprio*, y a pesar del uso del latín, hay formas de composición que podrían haber permitido que los diferentes actores de la celebración, ministros, asamblea, coro y solistas, cumplieran sus respectivos papeles en el canto litúrgico.

Los fundamentos doctrinales del *Motu proprio*

El fundamento doctrinal que el decreto expone, o mejor, supone, como punto de partida para las reformas que contiene, viene expuesto en forma de *Principios generales* en los primeros artículos del *Motu proprio*. Analicemos en detalle esos principios.

1. La música religiosa (sacra): un concepto falso

Afirmar, como se hace en el decreto, que hay dos tipos de música: *música religiosa (santa)*, se dice en el pasaje), y *música profana*, es partir de un supuesto a todas luces falso. Porque la música ni es sagrada ni es profana, es simplemente música. Si un determinado texto litúrgico se canta y se incluye como parte integrante de una celebración, no por este hecho comunica santidad o sacralidad a la música, que sigue siendo como es: o buena o mala o mediocre como arte. Mirando desde la perspectiva de la propia música, no hay diferencia alguna, desde el punto de vista de lo sagrado, entre el melisma de un *alleluia* gregoriano, el gradual *Sederunt principes* de Perotinus, el *Requiem* de Verdi, y la *Misa luba*. Podría objetarse que la diferencia estriba en que un tipo, un género, un estilo de música es más apto que otro para cantar textos litúrgicos, como parece querer decir la expresión “*el oficio principal de la música consiste en revestir de adecuadas melodías el texto litúrgico*”. Al decir *adecuadas*, el legislador está pensando sin duda en el canto gregoriano, y en la polifonía de Palestrina, pues los propone más adelante como modelos supremos de música sacra. Pero tampoco vale esta afirmación. ¿Por qué es más adecuado, por ejemplo, un melisma de veinte notas al cantar *alleluia* que las vocalizaciones de un aria que entona un versículo de un salmo? ¿Por qué va a ser más apta para cantar la súplica o la alabanza una melodía de aire tranquilo y mesurado que un canto rítmico que llega al alma, y también contagia al cuerpo? ¿Y por qué va a ayudar más a la meditación del texto de los salmos el sonido de un órgano que los arpegios y ritmos de una guitarra bien pulsada, descendiente directa del salterio que dio nombre a los poemas bíblicos? Los textos litúrgicos expresan alabanza, acción de gracias, súplica o petición, y pueden ser cantados en mil maneras, no en una sola, de forma que la música ayude a decirlos con mayor convencimiento. Incluso pueden ser cantados, y de hecho lo han sido muy a menudo, con músicas compuestas originariamente para textos no religiosos, como lo demuestra la vieja práctica de adaptar textos *a lo divino* para músicas profanas.

Tampoco vale para aclarar las cosas equiparar música sacra a música bien hecha, en el sentido de que todo lo bien hecho es un reflejo de un Dios creador. Aparte de que no está claro de qué dios se trata cuando esto se afirma, un análisis rigurosamente musical de las obras bien hechas las sitúa a todas en un mismo plano de bondad artística o falta de ella. Tratar, por ejemplo, de encontrar diferencias de sacralidad entre *La consagración de la Primavera*, *Les Noces* y la *Sinfonía de los Salmos*, si no son las que corresponden al texto y al género musical al que pertenece cada una de ellas, sería un empeño vano. Un análisis musical riguroso llevaría a un ‘perito en música sacra’ a un callejón sin salida: o bien a la conclusión, peligrosa y

arriesgada para él y su doctrina, de que dos obras maestras, perfectas en su género y voluntariamente profanas tienen contenido sacro porque reflejan al Dios creador, o bien a decir que la *Sinfonía de los Salmos* no es música religiosa (o no tiene ningún viso de música sacra) porque su estilo es semejante al de las otras dos obras profanas. La estrechez de la mentalidad eclesiástica y la aplicación del criterio que define, muy vagamente, qué es música religiosa, ha llevado incluso al absurdo de no dar valor de sacra, en el sentido de apta para el culto católico, a una obra como la *Pasión según San Mateo*, de J. S. Bach, al haber sido compuesta para la liturgia de una Iglesia separada, herética, excomulgada. El concepto de música sacra es, pues, un concepto muy confuso, por mucho que los peritos que han redactado los sucesivos decretos que han emanado de la Santa Sede se hayan esforzado en darle un valor de principio claro y evidente durante los dos últimos siglos, y sobre todo a partir del *Motu proprio*.

Otra cosa muy diferente de lo que vengo diciendo es que un determinado tipo de música suene a religiosa o no suene. Aquí ya estamos ante un hecho que pertenece a la esfera de la percepción, que unida a un tiempo y a un espacio determinados, acaba por configurar la mente cuando se trata de establecer criterios. A partir de un hecho repetido, si una música determinada suena a religiosa, no será porque su naturaleza sonora sea religiosa, sino por las circunstancias y el ámbito en el que habitualmente suena, que connota lo religioso o lo sagrado en quien escucha, como ocurre con el canto gregoriano. Pero en el fondo seguimos en la misma ambigüedad, porque para quien no entiende las palabras, la obra musical con texto más indecente puede sonar a música religiosa. En una ocasión hice la experiencia de hacer escuchar a mis alumnos durante la clase uno de los textos más lúbricos de los *Carmina burana*, *Totus floreo*, con la melodía que se ha transmitido en los manuscritos: música de iglesia, cánticos gregorianos, era la impresión de los que la escucharon sin previa información. Aquí hay, pues, otra especie de sofisma oculto en el decreto, que rechaza como profanas determinadas formas musicales por el hecho de que suenan frecuentemente en los teatros. ¡Como si las músicas que entretienen y hacen soportables los actos litúrgicos no hubieran sonado también durante siglos enteros en las iglesias!

El caso contrario a lo que se entiende por música religiosa es el del tipo de música que el *Motu proprio* quiere expulsar de los templos: la música de estilo teatral, que tampoco es profana ni religiosa en sí, considerada como música, pero se compone y se interpreta generalmente para el puro divertimento. En este aspecto hay que reconocer al *Motu proprio* el mérito de haber dejado claro que en el templo se interpretaban músicas que en lugar de ayudar a aclarar el sentido de los textos litúrgicos, y en lugar de favorecer las actitudes de acción de gracias, alabanza, meditación y súplica a las que invitan los textos, eran un impedimento para que los asistentes a una asamblea litúrgica pudiesen adoptar tales actitudes.

Pero el decreto, como ya he apuntado, se queda demasiado corto, porque este tipo de músicas ya venían siendo practicadas desde varios siglos atrás, y muy a menudo por iniciativa de la propia jerarquía, o al menos con un consentimiento continuado. Repasar, por poner un ejemplo, el repertorio de las músicas y textos de los villancicos que durante tanto tiempo fueron el género preferido en el que se recreaban los asistentes a las festividades religiosas, es constatar hasta qué grado de depauperación había llegado la música en los templos, sobre todo en las catedrales, capillas cortesanas y templos con medios para sustentar cantores e instrumentistas. Un repaso somero a la historia de los géneros y de las costumbres musicales en la Iglesia Católica deja en evidencia que el deterioro que intenta frenar el *Motu proprio* venía ya de muy atrás.

2. El arte verdadero: un supuesto inconsistente

El segundo de los principios generales invocados afirma taxativamente que esa música que se denomina sagrada “*debe tener arte verdadero, porque no es posible de otro modo que tenga sobre el ánimo de quien la oye aquella virtud que se propone la Iglesia al admitir en su liturgia el arte de los sonidos*”. Nuevo supuesto inconsistente, porque el arte ni es verdadero ni falso, es arte simplemente, es decir, vehículo y forma de expresión de lo que el artista lleva en su interior y quiere comunicar. La lectura del decreto no aclara en ningún momento qué se entiende por arte verdadero. Tan sólo en un pasaje se afirma que la música litúrgica tiene que tener *bondad de formas*, lo cual no aclara demasiado el sentido del principio que se proclama. Se podría sospechar, sin embargo, qué entiende el legislador por arte verdadero, si el ideal de la música del templo, para él, es el canto gregoriano y la polifonía de Palestrina. Como el mismo decreto aclara, cuanto más se parezca la música que suena en los templos a las sonoridades de estas dos músicas, será más verdadera. Quizá sea éste el sentido último que se pretende sugerir, con todo lo que esto tiene de relativo, ya que de un plumazo quedarían (de hecho quedaron) excluidas las músicas modernas, en las que el legislador ve un peligro de profanación del templo, pues *casi toda la música moderna es profana*. Se ha entrado claramente en el ámbito de lo subjetivo: será buena la música que suene bien a determinadas personas, las que tienen el poder de legislar y decidir.

Peligroso e inconcreto principio, que acarreó una serie de exclusiones que todavía siguen vigentes. En primer lugar, esta postura cerrada excluyó la colaboración de muchos grandes músicos que no admitieron un criterio impuesto de forma general, y prefirieron renunciar a componer obras para las celebraciones litúrgicas. De hecho, a partir del *Motu proprio* la mayor parte de las obras compuestas para la liturgia lo fueron por músicos al servicio de la Iglesia en las catedrales, comunidades religiosas y templos con posibilidades de mantener un grupo de cantores. Mientras que el número de compositores de renombre que han participado durante el siglo XX en la creación de obras aptas para ser interpretadas en el marco de las celebraciones litúrgicas ha sido muy exiguo.

En segundo lugar, esta postura intransigente ha venido excluyendo de las celebraciones litúrgicas todo un catálogo de culturas musicales autóctonas que siempre han servido para que la gente exprese sus creencias religiosas, las que sean. Y excluye también la más cercana, la música litúrgica que podríamos llamar rústica, cuya estética es diferente de la que determinadas clases sociales estiman como arte verdadero. Esta forma de ver las cosas cae por tierra de un solo plumazo si nos preguntamos: ¿El canto gregoriano, en sus orígenes, vino llovido del cielo, o procedía de las músicas todavía no religiosas de la época en que comenzó a compilarse el repertorio? La respuesta es clara.

3. La música universal: un imposible

La mayor contradicción, cercana ya al absurdo, entre las que contienen los *principios generales*, aparece cuando se dice que, además de santa y verdadera *la música de las celebraciones tiene que ser universal*. Porque en la mente del legislador queda claro, y aquí sí lo aclara el contexto, que *la música de toda nación debe subordinar sus formas particulares y su carácter específico a los caracteres generales de la música sagrada*. En suma, esto es tanto como afirmar que para ser universal tiene que ser romana, ya que romanos y latinos son los dos géneros de música que se proponen como modelo de universalidad: el canto gregoriano y la polifonía al estilo de Palestrina. En este aspecto el *Motu proprio* se muestra como un decreto marcadamente inmovilista y retrógrado. El carácter católico-romano de la música litúrgica va, según el *Motu proprio*, indisolublemente unido al latín como única lengua litúrgica, reinstituído

de nuevo por el decreto con una obligatoriedad insoslayable. Sólo el latín tiene valor ritual y sacramental.

Sorprendentemente, el criterio que se pretendió establecer ha tenido un doble efecto. Por una parte creó o afianzó una mentalidad que a impulsos de la Santa Sede ha gozado de una vigencia especialmente larga, que tuvo, todavía en Monseñor Lefevre, su penúltimo defensor a ultranza. Y por otra parte el sentido prohibitivo de las normas es también uno de los puntos más débiles del *Motu proprio*, y uno de los que más demuestran la inutilidad de legislar sobre arte. Porque a causa de esta contradicción interna entre romanidad y catolicidad, el decreto no pudo terminar con el uso creciente de las lenguas vernáculas. No sólo no pudo, sino todo lo contrario, fomentó por reacción experiencias cada vez más frecuentes de otros lenguajes y de otras culturas musicales, que para una parte de los católicos eran una verdadera profanación de los textos sagrados, mientras que para la masa de los creyentes más comprometidos en una acción misionera por todo el mundo era considerada como una liberación y una conquista. Recuérdese como ejemplo el desconcierto que a nivel católico-romano produjo la célebre *Misa luba* por la década de 1960, así como las experiencias, primero tímidas y después abiertas, permitidas y fomentadas por una parte de la jerarquía de la Iglesia, del uso de las melodías, los ritmos y los instrumentos del *gospel*, que fueron escándalo para muchos y respiro para otros. Evidentemente coleaba todavía el *Motu proprio*, aunque cada vez con menos fuerza. Lo sorprendente de esta reacción fue, además, que no se planteó en el terreno de la discusión teórica de los principios, sino que se dio en el terreno de los hechos, que terminaron por desmontar una base teórica que carecía de fundamento.

Los modelos de la música sagrada

La proclamación del canto gregoriano y de la polifonía al estilo de Palestrina, cuyo nombre se cita expresamente, son, junto con la obligatoriedad del latín como lengua litúrgica, los pilares fundamentales del *Motu proprio*. Añado sobre estos aspectos algunas consideraciones un tanto liminares, puesto que son los temas en que otros ponentes han incidido.

El modelo del canto gregoriano

En el primer párrafo del epígrafe segundo del decreto se hacen dos afirmaciones que durante mucho tiempo se tuvieron por ciertas, sobre las que, sin embargo, cada vez se ciernen mayores dudas. Las expreso en forma de preguntas.

Primera: ¿Es cierto y demostrable históricamente que el canto gregoriano al que se alude, el restaurado por los monjes de Solesmes, *ha sido custodiado celosamente durante el curso de los siglos en los códices litúrgicos de la Iglesia?* ¿De qué códices se habla? Evidentemente, sólo de los primeros, a los que se atribuye valor de fuente y modelo. Pero no de todos, pues consta documentalmente que se omitieron los que no convenían a las teorías preestablecidas. Y sobre estas fuentes primeras se cierne la gran duda, porque es indemostrable que en esos códices aparezcan datos que avalen la forma de interpretación del canto tal como Solesmes lo viene entonando desde hace más de un siglo. Pero además, ¿qué valor documental hay que dar a los otros que se siguieron escribiendo durante más de un milenio? ¿Sólo el valor de testimonios de la corrupción de la pureza inicial? Un análisis comparativo de los códices de más de diez siglos de canto gregoriano dejaría clara la trayectoria evolutiva del gregoriano al paso del tiempo, dejando claro que siempre fue una música viva. Trayectoria que, al haber sido

mirada con la mente llena de prejuicios a partir del predominio de las teorías y la práctica de Solesmes, ha sido prejuzgada como una corrupción progresiva de la pureza del canto en sus inicios. Esta visión, a pesar de ser incierta y acientífica, ha dejado en la oscuridad de lo desconocido más de cinco siglos de fuentes y de práctica del canto gregoriano. Y es evidente que al *Motu proprio* corresponde en gran medida la responsabilidad de la cerrazón de muchas mentes con relación a esos siglos, con graves consecuencias tanto en el campo de la práctica musical como en el de la reflexión científica. Llevando las cosas al terreno de la ‘otra música’, es como si se considerase el clasicismo como una corrupción del barroco, o al impresionismo como un deterioro del romanticismo, y se propusiese (¡y no han faltado quienes lo han intentado!) devolver a la música, en la teoría y en la práctica, la pureza de las leyes armónicas establecidas por la naturaleza.

Y segunda: El canto gregoriano tal como lo vienen cantando los monjes de Solesmes, ¿es una reproducción fiel de la sonoridad y del estilo de canto con que se interpretaba hace más de 10 siglos, o es un invento tardorromántico de una comunidad de monjes franceses, que nunca se pudo dar en aquellos siglos primeros? El estudio de la práctica musical en la Iglesia Católica durante los siglos del establecimiento del canto gregoriano deja bien claro que es prácticamente imposible que este canto se interpretara en su primera época en la forma en que se ha venido interpretando en Solesmes. Estoy seguro que alguno de mis compañeros, especialistas en este tema, va a responder con claridad a estas preguntas.

Y ahora dos consideraciones sobre el canto gregoriano en nuestro país. Sobre su implantación, o mejor, reimplantación, en los centros de formación del clero y las comunidades religiosas, y después en las parroquias, varios de los que aquí estamos sabemos bastante, pues vivimos esa etapa desde dentro. Por lo que a mí respecta puedo decir que después de todos mis esfuerzos de 12 años en un seminario diocesano, 5 como encargado del coro y 7 como prefecto de música, sólo conseguí una pequeña *schola cantorum* de 6 cantores que leyeran y cantaran con un mínimo de seguridad las partes del propio de la misa, y cuatro misas al año cantadas por toda la comunidad en las partes variables. Y eso después de innumerables horas de ensayo. Lo que de allí pudo pasar a las parroquias, evidentemente, quedó reducido a nada.

Sin embargo el decreto sí tuvo *un efecto directo* sobre la desaparición de todo un repertorio tradicional, vigente en las parroquias de una buena parte de la geografía de nuestro país. Estoy refiriéndome a las diferentes formas en que venía perviviendo, por tradición oral y sin códigos, el canto de los latines litúrgicos, sobre todo en las parroquias rurales. Como se trataba de un canto, o bien muy alejado del que había sido “restaurado en toda su pureza e integridad”, o bien compuesto a partir de sonoridades gregorianas, desapareció en el curso de dos o tres décadas. Toda una tradición de canto mantenida casi siempre por un grupo de hombres de cada pueblo, con raíces gregorianas, ciertamente, aunque reinventado en el estilo conforme a una tradición antiquísima de ornamentación y declamación, se vino abajo, gracias al impulso, en este caso negativo, del *Motu proprio* de Pío X. Al ser considerada como música deteriorada, imperfecta, mal interpretada, malsonante (como “música asquerosa” la hemos oído calificar aquí después de la escucha de un ejemplo, ciertamente mal interpretado en su estilo y mal escogido), ha sido arrojada al cesto del olvido, junto con la de los otros cinco o seis siglos de gregoriano de catedrales, monasterios y parroquias. La actitud de los expertos, los ‘estudiosos’ y los legisladores de la Iglesia Católica, en la que el *Motu proprio* tuvo mucha culpa, al haber tomado partido por una opinión excluyendo las otras, no ha sido precisamente en este punto un modelo de postura científica y abierta.

El modelo del canto polifónico

Después de haber puesto la polifonía de Palestrina como supremo modelo de música religiosa, no queda más remedio que reconocer, como se dice más adelante en el decreto, que “*La música moderna es principalmente profana*”. Lo cual es tanto como admitir que durante los últimos siglos no ha habido demasiados músicos creyentes en la Iglesia Católica. Y si los ha habido, no han puesto en juego sus saberes musicales para componer obras dignas del templo. Las razones de esta conducta son obvias, y no han faltado compositores de renombre, algunos de ellos creyentes, que las han expuesto abiertamente.

Como contraposición al estilo teatral, se hace entre líneas una alusión laudatoria al estilo denominado *ceciliano* que precedió, principalmente en Alemania, a la promulgación del *Motu proprio*. Quedaron así consagradas también como modelos de buen hacer las obras emanadas de esta escuela, y por extensión las del que décadas después fue su principal émulo e imitador, el romano Lorenzo Perosi. Prolífico e inspirado compositor, Perosi surtió las capillas catedralicias del orbe católico con obras (principalmente *misas*) bien sonantes, tardorrománticas, buenos ejemplos del tipo de música sacra que patrocinaba la Santa Sede, que fueron interpretadas en infinidad de templos, e imitadas por toda una legión de compositores. El repertorio de las capillas se renovó, ciertamente, aunque casi siempre con composiciones que iban a la zaga de la música ‘profana’. Pero siguieron manteniéndose las mismas formas de actuar, el mismo silencio del pueblo, el mismo estilo de cantores creídos (creídos como profesionales, aunque en general bastante descreídos cuando cantaban).

Algunas anécdotas grotescas que corrían de boca en boca retratan con trazos gruesos la situación de aquellas décadas. Como aquella que la resumía bien, del canónigo magistral que recriminaba al maestro de capilla por no haber escuchado nunca un sermón completo, y recibía en venganza la réplica de éste echándole en cara que nunca le había visto escuchando el canto del Credo. Yo mismo recuerdo bien un botón de muestra del que fui testigo: “¡Aprieta, Benéitez, que pasan unas francesas!”, le escuché decir yo mismo al contralto de la catedral de Zamora, acodado en la barandilla del trascoro, animando al tenor que gorjeaba uno de los solos de la “*secunda pontificalis*” de Perosi, en la que yo cantaba de tiple. El reclutamiento de los cantores a partir de la única condición de una voz apta para la función de las capillas catedralicias (procedimiento ya secular en la Iglesia), prescindiendo de cualquier otra cualidad en el campo de la piedad o de una mínima cultura teológica y litúrgica, llenó de músicos de oficio y beneficio vitalicio las *scholae cantorum* catedralicias. La profesionalidad del cantor: ¿Habría habido en la historia algún solista (o algún coro) que haya orado de corazón al cantar *Kyrie eleison*? Mi pertenencia durante 14 años a una capilla catedral, en calidad de ‘racionero organista’ me permite afirmar que lo veo muy improbable, porque estos cantores profesionales están en otra onda cuando ejercen su oficio. La capilla catedralicia *postmotupropriana* (¡toma neologismo!) cantando desde el balconcillo a ella reservado las músicas inspiradas por el *Motu Proprio* no era más que el anverso brillante del triste espectáculo que daba en las catedrales la asamblea de fieles escuchando en silencio lo que a ellos les correspondería cantar. Nada hay, pues, que lamentar ante la desaparición de estas reservas medievales de práctica musical litúrgica, cuya vida alargó unas cuantas décadas, al menos indirectamente, el *Motu proprio*, y que han terminado por morir de inanición por efecto de varias causas en las que la sociología, y principalmente la economía (aunque siempre se pone como causa principal la des cristianización), han tenido mucho que ver.

El *Motu proprio* en España

Hablando de la actividad musical en el campo de la Iglesia durante las 6 o 7 primeras décadas del siglo XX, no se puede dar al término España un sentido exclusivamente geográfico, porque las prácticas musicales, los campos de investigación de la incipiente musicología, las revistas y publicaciones de música religiosa, y la formación y la movilidad de los profesionales dentro del mapa de posibles destinos obraron una innegable cohesión ideológica y práctica dentro del territorio designado por el término.

La plantilla de compositores y maestros de capilla y de coro ‘afectados’ por el *Motu proprio* fue muy amplia, si se tienen en cuenta los cargos disponibles en las capillas catedrales, los monasterios y comunidades religiosas, los templos y parroquias de las ciudades, los seminarios y casas de formación de las diócesis y de las órdenes religiosas, y los colegios de enseñanza en régimen de internado regidos por estas últimas. No obstante, hay que dejar claro que fueron muy pocos los compositores que proporcionaron obras funcionales para todo este componente. La actividad de estos creadores de música, entre los que consiguieron un nombre o un cierto renombre, no mucho más de dos decenas, se ejerció en varios campos muy relacionados entre sí. El primero fue la composición de obras litúrgicas en latín, dentro de las normas del *Motu proprio*. A pesar de la fuerza del rebufo romano de Perosi, cuyo repertorio fue predominante, se crearon por estas tierras obras de un buen nivel. Más abundantes fueron las creaciones de motetes, responsorios y piezas litúrgicas relacionadas con la Semana Santa, la Navidad, las fiestas de la Virgen y el culto eucarístico, que conoció una notable proliferación de los *Pange lingua* y *Tantum ergo* y otros motetes para el acto semilitúrgico denominado ‘*Bendición con el Santísimo*’, con que se solía rematar el rezo del rosario. Entre una amplia producción, pueden citarse varias obras maestras en su género, siempre dentro de la función que desempeñaban, y de acuerdo con el estilo constreñido por la normativa del decreto de Pío X. Muchas obras muy bien realizadas no lograron ser conocidas fuera del lugar en que un determinado maestro ejerció su oficio. Un repaso al catálogo de las tres principales editoriales de música religiosa, la *Eviti* de San Sebastián, la *Boileau* de Barcelona y la *Coculsa* de los PP. Cordimarianos proporciona una visión de conjunto suficiente para analizar la producción de aquellas décadas.

Un campo muy trabajado por los compositores fue el de la música para órgano o armonium, generalmente sin pedal (por falta de tradición o por falta de instrumentos dotados de este recurso). No obstante esta limitación, el repertorio organístico fue uno de los campos en que se desarrolló preferentemente la actividad creadora de estos músicos. Este repertorio se compuso principalmente para servir de fondo musical, como música de ambiente para interpretar durante la celebración de la misa rezada, es decir, la misa que el celebrante recitaba en voz baja, a la que asistía en silencio, desgranando sus devociones particulares, la asamblea de fieles. La libertad que daba esta funcionalidad difusa, permitía una inspiración basada sobre motivos gregorianos, y de vez en cuando también sobre melodías populares tradicionales. Para proporcionar esa funcionalidad, que podríamos llamar paralitúrgica, a este repertorio, los compositores aludían a los diferentes tiempos en que se desarrollaba el rezo de aquellas misas: *entrada, gradual, preludio, interludio, ofertorio, elevación, meditación, saeta, comunión, marcha procesional y salida*. En combinación con ella los títulos aluden a veces a los tiempos del año litúrgico o a diferentes actitudes piadosas, traducidas en una frase, como *Bienaventurados los que lloran*, o en el *incipit* de una pieza gregoriana, como *Tu gloria Jerusalem*. El repertorio es amplísimo, y en muchas ocasiones estas

obras breves son una lección de buen hacer musical, aparte de la inspiración, que no aparece siempre, pero sí a menudo.

Otro de los campos a los que esta generación de músicos dedicó una buena parte de su actividad fue el canto popular en lengua vulgar. En este punto vuelve a quedar en evidencia hasta qué punto el *Motu Proprio* fue una ley trasnochada, inerte e inútil. Porque toda esta producción surgió al margen y a espaldas del decreto, y a veces en flagrante contradicción con él, ya que la función de estos cánticos era, o la amenización piadosa, digámoslo así, de las celebraciones litúrgicas, como la misa rezada, o los actos piadosos paralitúrgicos que con frecuencia sustituían o doblaban la liturgia; por otra parte los destinatarios eran los fieles reunidos en asamblea, que sólo cantaban a coro estas músicas, y nunca las gregorianas, a excepción de media docena de piezas; y además la lengua no era desde luego el latín, ni tampoco la sonoridad gregoriana era imitada en las melodías. De todo hay en esta amplísima producción, en la que abunda lo mediocre y aparece lo trivial y detestable, sobre todo en los textos, tocados de un misticismo falso e hipócrita que rezuma mentiras piadosas. Aunque la falta de funcionalidad y la baja calidad de los textos terminó en muy poco tiempo con todo este repertorio, del que unos pocos cánticos, entre una producción que abarca más de un millar, fueron cantados durante mucho tiempo por más de diez millones de personas. Una pregunta surge de inmediato: ¿Qué hay en algunas de estas melodías que, a pesar de los mediocres textos –no todos- para los que fueron compuestas, tocaron fondo en la memoria colectiva de varios millones de personas de dos generaciones enteras?

A la vista de esta panorámica, por necesidad resumida, parece un tanto injusto afirmar que estos músicos formaron una generación explotada y estafada, como afirma Tomás Marco al cerrar el capítulo que les dedica en el último tomo de la *Historia de la música española*. Que no se trata en general de grandes talentos, es evidente. Que no estuvieron en la corriente renovadora de los lenguajes y las técnicas musicales, es también muy claro: formaban parte de un contexto general en el que no desentonaban. Pero afirmar, como lo hace Marco, que “sacrificaron su talento creador en una tarea a la postre inutilizada”, es una afirmación arriesgada, es más, inexacta. Muchos de estos maestros, cuya tarea sobrepasó a menudo los estrechos límites de las funciones litúrgicas y religiosas, participaron en la fundación de no pocos conservatorios de provincia, en la actividad musical de las capitales, en la recopilación de la música popular de tradición oral. Pero ante todo ellos cumplieron con su oficio de crear e interpretar música en el momento, contexto y función que les correspondió, para unos destinatarios claros, intérpretes u oyentes, que necesitaban de esas músicas para expresar sus creencias, para encontrar sentido a su vida. Y además tuvieron todavía la suerte de que sus músicas fueran escuchadas, interpretadas y cantadas repetidas veces, en una época en que todavía los creadores no necesitaban impulsos y ayudas institucionales para que su labor musical tuviera amplio eco en la parcela de la sociedad a la que iba destinada. Lo que es evidente, y aquí sí es cierta la afirmación de Tomás Marco, es que con ellos se dio “el cerrojazo definitivo a una forma de música persistente durante siglos”. Los necesarios e inaplazables cambios que trajo el Vaticano II terminaron por una parte con las músicas que alentó el *Motu Proprio*, el gregoriano y la polifonía, y por otra parte con un tipo de canción popular religiosa en lenguas vivas que tuvo que ser abandonado sobre todo por falta de funcionalidad. Paradójicamente, unos decretos que se promulgaron para dar nueva vida al repertorio de las músicas de las celebraciones litúrgicas terminaron por nuestras tierras con prácticas seculares.

Un panorama sombrío para la música de los templos

El panorama de la música que hoy se interpreta en los templos de nuestro país es hoy por hoy desolador. Comencemos por la música que hoy se canta en los actos litúrgicos y piadosos. Asistir hoy a un acto de culto, por devoción o por un compromiso social, es verse expuesto a tener que soportar las trivialidades de una caterva de cantautores completamente desprovistos de la preparación musical que habría que exigir a un músico profesional. El repertorio litúrgico y paralitúrgico de estilo *pop* en uso en la mayoría de los templos es la consecuencia de que durante los últimos 30 años los responsables de la música en la Iglesia por estas tierras se hayan inhibido de un deber que siempre habían venido cumpliendo, con un criterio que en cada caso fue producto de la mentalidad de la época. Con la disculpa de que el espíritu (¿Santo?) sopla donde quiere, en lugar de encomendar la tarea de composición a los profesionales que saben hacerla, como siempre fue norma en la Iglesia, se ha venido permitiendo que cada uno cante lo que se le ocurre. El resultado es que por el momento lo que soplan son muy malos vientos para el canto religioso popular, pues faltan profesionales de la música popular religiosa, músicos que ayuden al (E)espíritu a soplar como Dios manda.

Al otro extremo de estos deterioros musicales, pero tocándose con ellos en el aspecto de lo inadmisiblemente litúrgicamente, están las interpretaciones musicales, sobre todo misas, en las que un coro, con o sin acompañamiento instrumental, aprovecha las celebraciones para cantar un repertorio tópico de *best-sellers* históricos de la gran música religiosa que, a pesar de ser obras maestras, o a menudo sin serlo siquiera, nada tienen que ver con el contenido y la liturgia de la fiesta que se celebra y de cada momento de la misa. O la práctica, que hoy comienza a aparecer, de reproducir actos litúrgicos históricos del pasado (la consagración de un templo, el funeral de un rey, la consagración de un obispo, etc.) repitiendo puntualmente el repertorio interpretado hace tres o cuatro siglos, cuidadosamente restituído por un musicólogo. Tales prácticas no son más que una vuelta a aquellas misas *amenizadas* de antaño, en las que esto sucedía a diario, porque únicamente se intentaba que las músicas dieran brillantez a una ceremonia, atrajeran a la gente a los templos y entretuvieran a los asistentes para que los actos de culto no resultasen pesados. Y son producto de un momento de evidente involución, en la que cualquier desempolvador de archivos puede convencer a un párroco ignorante de que hará una gran contribución a la renovación de la música religiosa si presta a un conjunto de voces e instrumentos de época el lugar y la ocasión para ‘clonizar’ una ceremonia litúrgico-musical histórica.

¿Pues qué decir de la ‘gran música’? Lo que también es un hecho evidente: que también siguen faltando (¿los hubo alguna vez por estas tierras?) compositores que a la vez sean creyentes y sepan compaginar, al menos para la liturgia de los grandes espacios y grandes solemnidades, la gran música con la participación de la asamblea que asiste al culto. Como ejemplo (único ejemplo, por cierto) y como modelo de creatividad en el campo de la música religiosa se ha citado en ocasiones el fondo de obras compuestas año tras año por encargo de RNE para las *Semanas de Música Religiosa de Cuenca* y para las *Celebraciones de Semana Santa en Radio Nacional de España*. Pero tomada en conjunto, esta producción es una isla cultural que tiene muy poco o nada que ver con creaciones musicales que puedan considerarse como la expresión espontánea de músicos creyentes. Mucho menos todavía tiene que ver con las celebraciones litúrgicas o paralitúrgicas en que nacieron la inmensa mayoría de las grandes obras de la música religiosa hasta este siglo. Ni una sola de estas obras de encargo se ha planteado en una forma parecida a, pongamos por caso, *la Pasión según San Mateo* de J. S. Bach, en la que se integra la música de la más alta calidad artística como testimonio de un músico creyente, con la participación de una asamblea en una

celebración de culto. Ni tampoco, en general, como expresión testimonial de la inquietud religiosa de un compositor, como es, independientemente de alguna interpretación en el marco litúrgico, la *Missa Solemnis* de L. V Beethoven. Se trata simplemente de un catálogo de obras escritas por encargo a partir de un listado en el que se ha ido respetando el escalafón de notables. A la vista de los hechos es muy discutible la afirmación categórica de Enrique Franco cuando asegura que “Gracias a las Semanas de Cuenca, los compositores españoles han vuelto a lo religioso, reanudando con ello una de las tradiciones perdidas casi totalmente”. (Texto citado por Miguel Alonso en la ponencia *Compositores actuales y música religiosa*, en la XXIV Semana Teológica de la Universidad Pontificia de Salamanca -León, septiembre de 1991-, cuyas actas se publicaron con el título *La música en la Iglesia, de ayer a hoy*, Salamanca, 1992, p. 152). Los hechos no demuestran esa vuelta. Así que el panorama, también en este aspecto, sigue siendo tan desolador como el que refleja el *Motu proprio*, a pesar de que cualquier compositor dispone hoy de un yacimiento inagotable de textos litúrgicos en lenguas vernáculas que le permitiría dar cauce a su creatividad componiendo obras funcionales. Aunque evidentemente, ni el momento por el que atraviesa la Iglesia en España, ni la actitud de la Jerarquía, permisiva con lo mediocre y reacia a la solución de un problema cada vez más difícil, animaría a los compositores de hoy a apuntarse a una tarea tan poco gratificante en todos los órdenes.

Tan evidente es el problema, tan alarmante es el panorama, que ya se empiezan a escuchar voces pidiendo una solución. Pero cuidado: voces que, en lugar de invitar a la verdadera renovación de la música a partir de la funcionalidad litúrgica de los textos, la calidad de las músicas, la participación de la asamblea y los demás actores de la celebración, incluido el coro y los instrumentos, piden una vuelta atrás, añorando el canto gregoriano, el latín y las polifonías con aroma católico-romano.

COLOFÓN:

¡No bajar la guardia, que puede volver el *Motu proprio*!